

La poésie en trois personnes

Correspondance à trois de Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvétaïeva Gallimard, « L'Imaginaire », 324 p.

Nicole Deschamps

Numéro 203, juillet–août 2005

Les aléas de la lettre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18551ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deschamps, N. (2005). La poésie en trois personnes / *Correspondance à trois* de Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvétaïeva Gallimard, « L'Imaginaire », 324 p. *Spirale*, (203), 13–14.

LA POÉSIE EN TROIS PERSONNES

CORRESPONDANCE À TROIS de Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvétaïeva

Gallimard, « L'Imaginaire », 324 p.

BRIÈVEMENT en 1926, trois poètes, une femme et deux hommes, échangent des lettres intimement reliées à leur œuvre respective. Il en résulte une fulgurante correspondance, œuvre en elle-même dans laquelle viennent se fondre celles de Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak et Marina Ivanovna Tsvétaïeva. C'est grâce à elle, la plus jeune, la plus fougueuse, que les lettres ont été conservées puis transmises en vue d'une publication qui devrait, selon elle, sauvegarder leur unité et leur intégralité. Elles sont maintenant établies et présentées en français dans un recueil qui forme un étrange roman épistolaire auquel ont participé plusieurs personnes : Constantin Azadovski, Eugène et Hélène Pasternak, sans oublier les traducteurs, également au nombre de trois : Lily Denis pour les textes russes et la coordination de l'ensemble en français, Philippe Jaccottet pour les textes allemands, Ève Mallet pour les poèmes de Marina Tsvétaïeva. Le caractère insolite de cette présentation à plusieurs voix rejoint la perception parfois sensible de la traduction, comme la surprise d'un accent, pour donner à ce livre un charme unique.

Réunis le temps d'un été, qui deviendra pour eux l'éternité de l'amour, ces trois poètes explorent le vaste territoire de la poésie à la façon d'intrépides cosmonautes. Ensemble ils forment une trinité dans laquelle Rilke pourrait jouer le rôle du Père créateur, Pasternak, celui du Fils sacrifié, Tsvétaïeva, à la fois celui du Saint-Esprit, de la Mère du Fils et de la Fille du Père. Chacun est dans sa bulle d'écriture et le destin fait qu'ils y resteront, tous les projets qu'ils ont échafaudés pour se rencontrer personnellement ayant échoué. Ils ne se touchent que par leurs écrits ardents, avides lecteurs des poèmes qu'ils s'échangent, commentent, dévorent presque littéralement. Et pourtant, quel amour charnel ! Tout passe par leur corps, leurs émotions. Isolé à Moscou par la révolution et par ses devoirs de père de famille, Pasternak est tourmenté par la jalousie ; exilé en Suisse, Rilke lutte contre la maladie qui lui sera bientôt fatale ; émigrée en France avec son mari et ses deux enfants, Tsvétaïeva vit dans une grande précarité. S'ils parlent d'eux-mêmes, de leurs souffrances, c'est pour dire comment ils arrivent malgré tout à écrire. Ils s'aiment dans un

ravissement qui rappelle les transports des mystiques, leur dieu étant la poésie qu'ils créent, déchiffrent, traduisent au carrefour de trois langues : l'allemand, le russe, le français.

Naissance de la correspondance

Lorsque s'amorce la correspondance, au printemps de 1926, Rilke n'a plus que quelques mois à vivre puisqu'il mourra de leucémie en décembre de cette même année, à l'âge de cinquante et un ans. Grâce à la maturité et à la célébrité qu'il a déjà acquises, il incarne la Poésie même aux yeux de ses très fervents lecteurs Boris Pasternak et Marina Tsvétaïeva, écrivains prometteurs pour qui il est un maître. L'œuvre de Rilke est accomplie, mais tout se passe comme si elle devait se poursuivre, et peut-être se poursuivre grâce à l'énergie que viendront lui insuffler les deux jeunes poètes russes. Comme l'écrit Rilke dans sa dédicace à Tsvétaïeva des *Élégies de Duino* et présentée en exergue de la correspondance à trois : « *Nous nous touchons, comment ? Par des coups d'aile, / par les distances mêmes nous nous effleurons. / Un poète seul vit, et quelquefois / vient qui le porte au-devant de qui le porta.* » Au cœur des expériences de jeunesse qui avaient orienté Rilke vers la littérature russe, il y a l'amour idéalisé de la Russie, sa « vraie patrie », sa « patrie spirituelle », dit-il, découverte en 1899 et 1900 avec Lou Salomé, puis approfondie au fil des années par l'étude de la langue et la pratique des traductions. La rencontre tardive avec Tsvétaïeva ravive les moments d'intensité vécus en compagnie de Lou Salomé.

L'occasion qui suscite la correspondance ranime justement les bons souvenirs des premiers séjours en Russie. Il s'agit d'un échange imprévu de lettres entre Léonide Pasternak, le père de Boris, et Rilke. Celui-ci répond par une longue lettre inespérée, datée du 14 mars 1926, aux félicitations qu'il avait reçues en décembre 1925 pour la célébration de son cinquantième anniversaire. Pasternak père avait autrefois accueilli le jeune Rilke à Moscou et il l'avait mis en contact avec Tolstoï. Maintenant qu'il vit exilé à Berlin, c'est la rencontre de son propre fils avec le poète tant admiré qu'il favorisera. Car Rilke avait écrit dans sa lettre au

père qu'il avait été sensible à « l'écho de la jeune gloire de [son] fils Boris », dont il avait lu les « très impressionnants poèmes » en traduction française. La lettre de Rilke circulera dans la famille Pasternak et deviendra pour Boris un choc du destin qui bouleversera sa vie. Surtout, elle demeure le phare qui oriente la correspondance à trois qui reste à venir.

Depuis quelques années déjà, Boris Pasternak et Marina Tsvétaïeva s'écrivaient des lettres enflammées, l'un et l'autre s'admirant mutuellement et s'entendant pour reconnaître en Rilke un poète incomparable. Tous deux avaient publié des écrits jugés remarquables, mais en ces temps troublés que traverse leur pays, la poésie lyrique ne saurait être un gagne-pain. Si cette considération n'ébranle aucunement la façon d'écrire de Tsvétaïeva, elle trouble profondément Pasternak, au point de lui faire douter de la pertinence de ses premiers écrits poétiques. Cherchant à passer du lyrisme à l'épique et rêvant d'écrire un roman (ce sera un jour *le Docteur Jivago*), il peine à rédiger *1905* et *le Lieutenant Schmidt*. L'appui de Rilke vient renforcer les encouragements que lui prodigue déjà Tsvétaïeva. L'amour qu'il éprouve pour elle s'en trouve exalté. Il rêve d'aller la retrouver et qu'ensemble ils aillent voir Rilke, projet que Marina juge irréalisable dans les circonstances.

Poussé par un élan irrépressible, Boris Pasternak écrit à Rilke une longue lettre dans laquelle il exprime sa reconnaissance et son admiration, mais aussi, ce qui en fait l'originalité, son immense estime pour l'œuvre de Tsvétaïeva. Il lie l'événement de sa renaissance grâce à l'irruption de la lettre de Rilke dans sa vie à un autre signe du destin, survenu en même temps : la réception d'un poème de Tsvétaïeva « écrit avec une vérité, une authenticité dont aucun de nous, aujourd'hui, en U.R.S.S., n'est capable ». Il va même jusqu'à prier Rilke d'adresser l'un de ses livres à Marina, alors en exil en France, afin « qu'elle vive à son tour quelque chose de pareil à la joie qui m'a inondé grâce à vous ». De plus, comme la libre circulation du courrier entre Moscou et la Suisse n'est pas assurée, il demande à Rilke de lui écrire par l'intermédiaire de son amie, si jamais il devait y avoir une réponse et il envoie sa propre lettre à son père réfugié à Berlin, en le priant de la faire parvenir à bon port. Au passage par Berlin, la

lettre du fils est lue et critiquée par le père, qui la transmettra cependant telle quelle à Rilke.

La requête de Boris pour Marina est exaucée au-delà de ses attentes. Vivement touché par la lettre brûlante qu'il vient de recevoir, Rilke s'empresse d'écrire à Tsvétaïeva en se demandant comment il se fait qu'il ne l'ait pas encore rencontrée parmi ses amis russes à Paris. Il lui envoie les *Élégies de Duino*, magnifiquement dédiées, et les *Sonnets d'Orphée*. Il ajoute un mot à transmettre à Boris et exprime le souhait d'une rencontre à trois qui eût été pour chacun « une très profonde, très intime joie ». Cette rencontre individuellement rêvée, fantasmée, projetée par les trois correspondants ne se réalisera jamais. Si elle demeure au centre de leurs échanges épistolaires, c'est à la façon d'un soleil noir qui guiderait leur désir de fusion tout en les orientant non moins sûrement vers la rupture. Dès le début de la correspondance entre Rilke et Tsvétaïeva, Pasternak semble paralysé de continuer à écrire au Poète-père à qui il doit sa renaissance. Il poursuit cependant sa correspondance avec Marina, nouvelle Béatrice qu'il idéalise de plus en plus depuis qu'il l'a entrevue en rêve : « *Qui étais-tu ? L'image furtive de tout ce qui, à l'instant critique du sentiment, pousse la femme qui s'appuie à votre bras aux dimensions de l'incompatibilité avec l'échelle humaine, comme si elle n'était pas un être humain, mais le ciel dans la splendeur de tous les nuages qui ont jamais vogué au-dessus de votre tête.* » Tiers exclu par Marina dans ses lettres exaltées à Rilke, Boris ne retrouve sa place de premier correspondant qu'à titre de témoin du deuil de Marina.

Un roman épistolaire ?

Plutôt qu'un roman épistolaire, c'est une tragédie à trois protagonistes qui s'amorce avec l'entrée en scène de Marina Tsvétaïeva. À l'horizon se profile la mort prochaine de Rilke, le deuil des deux poètes russes, le suicide à venir de Tsvétaïeva (en 1941, deux ans après son retour en Union soviétique). Au prix de souffrances à la hauteur de leurs joies, les trois amoureux sont immolés à l'idée qu'ils se font de la vie, de leur art. Le mythe d'Orphée soutient leur souffle, mais il préfigure aussi leur errance. La réponse explosive de Tsvétaïeva à Rilke, rédigée en allemand, donne le ton des lettres qui suivront : « *J'attends vos livres comme un orage qui va — que je le veuille ou non — éclater.* » Elle-même envoie ses propres livres, sans réclamer d'être lue, mais elle le sera, avec un

enthousiasme qui rejoint le sien. Elle voit en Rilke l'incarnation même de la poésie; elle le tutoie parce qu'elle reconnaît sa force, une force égale à la sienne; elle résume pour lui l'essentiel de sa vie, comme elle le fera bientôt sous une autre forme pour Pasternak. Elle parle ouvertement de son amour pour Boris, qu'elle considère « *le premier poète russe* », mais qu'elle trouve « *encore un petit garçon* », même s'il partage avec Rilke la qualité de s'être identifié à sa mère plutôt qu'à son père. Dans cette première lettre, le tiers épistolaire n'est pourtant pas Boris, mais la mer anonyme : « *J'ai lu ta lettre au bord de l'océan, l'océan lisait avec moi, nous lisions ensemble. Ce lecteur en tiers ne te gêne-t-il pas ? Il n'y en aura pas d'autres...* » De Rilke en retour, elle n'attend pas de réponse : « *Tu n'as pas à me répondre, je sais ce qu'est le temps et ce qu'est un poème. Je sais aussi ce qu'est une lettre. Donc* », mais telle une mystique en extase, elle espère recevoir de son Bien-aimé « *Rien. Tout* ».

De la lettre, comme du poème ou du rêve, Tsvétaïeva se fait une idée très personnelle. « *Une lettre, avait-elle déjà écrit à Pasternak quatre ans auparavant, est une sorte de communication de l'au-delà, moins parfaite que le rêve, mais obéissant aux mêmes lois. Ni l'un ni l'autre ne se font à la demande; nous rêvons et nous écrivons non quand nous le voulons, mais quand la lettre veut être écrite et le rêve rêvé.* » Il y a là plus que la seule conception romantique de l'illumination vécue passivement. Pour Tsvétaïeva, « *l'inspiration la plus céleste n'est rien, si elle ne se transmue en une chose terrestre* ». Le rapport qu'établit la poétesse entre le texte et le rêve pourrait laisser entendre qu'elle a intuitivement une perception de l'inconscient. Si l'écrivain écrit des lettres ou des poèmes, c'est qu'il n'a pas vraiment le choix de faire autrement et il doit travailler à les créer puisqu'il y va de sa survie. N'est-ce pas justement l'enseignement de la *Lettre à un jeune poète*? Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, les lettres de Tsvétaïeva n'ont rien de spontané. Non seulement elles sont travaillées comme ses poèmes, mais elles sont des poèmes, la plus bouleversante étant cette *Lettre du Nouvel An* qu'elle adresse à Rilke juste après sa mort. « *La vie, la mort — depuis longtemps j'en use / Entre guillemets, comme de nœuds vides* », écrit-elle sous le premier choc du deuil, et pourtant, comme partout ailleurs dans sa poésie, prend forme l'évocation très concrète de sa vie courante, laquelle inclut ses soucis d'écriture à la recherche du mot juste. Dans cet étrange poème qui se déroule à la façon d'un rêve s'abolissent toutes les frontières d'espace et de

temps : elle ébauche le récit du moment où elle a appris la nouvelle inattendue, elle se demande avec qui trinquer en cette veille de Nouvel An, elle imagine « *au lieu nouveau* » Rilke écrivant toujours et se voit elle-même, après l'avoir imaginé à sa table, volant vers lui afin de lui porter en main propre sa lettre-poème. Une fois pour toutes, la voici posée dans l'existence telle qu'elle s'est déjà décrite à Pasternak : « *La vie est une gare, je vais bientôt partir, je ne dirai pas où* ».

Cette correspondance à trois met en scène de façon sublime la dynamique œdipienne. L'amour, la rivalité, les identifications s'y jouent sur l'écran des images que chacun projette sur l'autre. Il est peut-être révélateur que de tels amoureux, toujours prompts à se communiquer leurs écrits, aient insisté pour échanger également leurs photos. Quant à leurs rencontres, elles ont eu lieu dans leurs rêves, au paradis de la nuit : « *Tu es ce que je rêverai cette nuit, ce qui me rêvera cette nuit. Une moi inconnue dans le rêve d'un autre* », écrit Tsvétaïeva à Rilke. Paradoxalement, ces récits de rêves donnent un poids de réalité à cette correspondance où les propos paraissent souvent idéalisés. Boris et Marina se racontent les rêves qu'ils font l'un de l'autre, Marina décrit longuement à Boris un rêve qu'elle a fait après la mort de Rilke et qu'elle croit inspiré par lui. Par ailleurs, il y a quelque chose d'inconsciemment cruel dans l'idéalisation que Marina fait subir à Rainer, dans celle que Boris fait subir à Tsvétaïeva, dans celle qu'ils font tous deux peser sur Rilke. Marina ne semble pas comprendre la réserve de Rainer, déjà gravement malade, lorsqu'elle échafaude des plans pour leur rencontre amoureuse à l'écart de Boris ou lorsqu'elle affirme qu'en « *Rainerie, moi seule représente la Russie* ». Et Lou Salomé, nulle part nommée, comme si elle n'avait jamais existé? De son côté, Boris est surpris que Marina accueille mal le récit de ses difficultés conjugales à lui alors qu'il rêve d'aller la retrouver pour leur suprême réunion avec Rilke. Pour Marina Tsvétaïeva, hors de toute appartenance à une religion, il n'y a d'amour que de l'âme. Elle dont la vie quotidienne de mère de famille se résume à « *Toujours le fourneau, le balai, l'argent (manquant). Jamais de temps* », se transforme en corps glorieux dès qu'elle écrit. De son baiser à Rilke, elle fait un « *abîme* » plutôt qu'un « *incendie* » et son fantasme de passer la nuit avec lui ne s'arrête pas à leur chambre : « *Quand je pense à toi et à moi, je pense à une fenêtre, pas à un lit.* »

Nicole Deschamps

L'ART ÉPISTOLAIRE DANS L'EUROPE DE LA RENAISSANCE

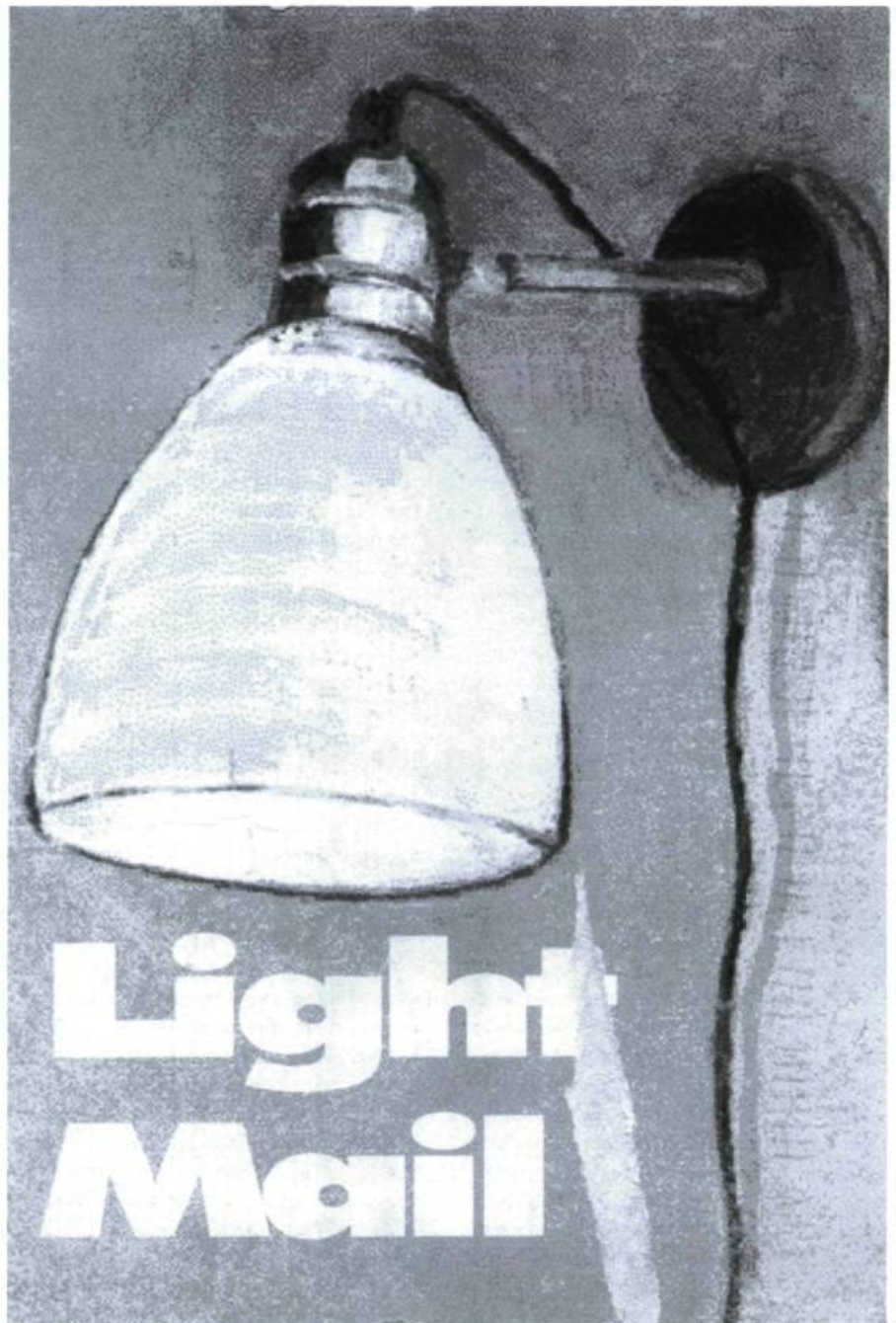
EL ARTE EPISTOLAR EN EL RENACIMIENTO EUROPEO, 1400-1600

de Pedro Martín Baños
Universidad de Deusto, 736 p.

SI CE n'était une insulte à l'endroit d'un spécialiste de l'humanisme, force nous serait d'admettre que le livre *El arte epistolar en el Renacimiento europeo 1400-1600*, par sa nature encyclopédique, exhaustive, intelligente, est le fruit d'un véritable travail de moine ! L'auteur se propose en effet de n'aborder que la théorie, mais toute la théorie épistolaire des Anciens jusqu'à la Renaissance. Cette étude se démarque nettement par son ampleur inédite, embrassant la théorie de la lettre sur près de seize siècles d'histoire, dans toute l'Europe et dans toutes les langues, anciennes comme modernes. Pedro Martín Baños reprend, en les développant, les thèses de Fumaroli qui, en son temps, ne s'était intéressé qu'à trois moments forts de l'épistolographie humaniste incarnés par Pétrarque, Érasme et Juste Lipse. Pour démontrer son hypothèse selon laquelle l'épistolographie humaniste se serait construite par opposition à l'*ars dictaminis* médiévale, en cherchant à renouer avec l'épistolographie classique, l'auteur adopte une double perspective historique et systématique pour chacune des périodes étudiées.

La lettre des Anciens

La première réflexion théorique sur l'art épistolaire, qui fera florès à la Renaissance, apparaît assez tardivement sous la plume de Démétrios qui, dans son *De elocutione*, définit le style épistolaire comme simple et propre à l'expression d'un *ethos*. C'est chez Libanios que l'on trouve la définition de la lettre comme « conversation à l'écrit entre personnes séparées ». Deux traits importants en regard de l'évolution ultérieure de la lettre sont à relever : d'abord, que le style de la lettre doit ressembler à celui de la conversation, et en second lieu, la lettre est associée à l'amitié selon une conception « philophonétique » que ressusciteront les humanistes. Si l'Antiquité latine est à peu près dépourvue de toute théorie épistolaire, elle fournira en revanche un Cicéron épistolier dont la redécouverte par Pétrarque en 1350 aura un impact décisif sur la rhétorique épistolaire de la Renaissance.



Anonyme 11, *Light Mail*, illustration imprimée, recto, 10 cm × 15 cm.

La lettre écrite des médiévaux

Le Moyen Âge prendra un parti tout différent à l'égard de la lettre qui remplace le discours oratoire dans l'enseignement de la rhétorique. Cette rhétorique restreinte à la seule lettre s'appellera *ars dictaminis*. Les théories insistent particulièrement sur ses parties constitutives qui doivent être au nombre de cinq tout comme dans l'*oratio* (discours de la grande éloquence publique) : *salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*. La partie qui suscite les plus longs développements est la *salutatio*, qui doit être parfaitement appropriée au statut du destinataire dans le respect des épithètes de convention. Les humanistes se gaussent de cet usage flagorneur et prendront un vilain plaisir à imaginer des salutations de même farine : « *Au très perspicace seigneur, candélabre doré des sept arts libéraux, sommité rayonnante des théologiens, phare toujours resplendissant de la religion, étoile du matin de l'ordre des dominicains, trésor des deux testaments, marteau des hérétiques, miroir très limpide de toutes les vertus héroïques et non héroïques, à mon très digne seigneur, seigneur et précepteur, votre disciple très humble de votre autorité et serviteur très indigne, vous baise les pieds en guise de salutation.* » Faute de connaître le grec, les traités médiévaux donnent une étymologie fantaisiste d'*epistola* entendu comme « *supramissio* », c'est-à-dire document révélant l'intention de l'expéditeur et surpassant en dignité le message oral proprement dit (transmis par le messager). Cette différence fondamentale par rapport à l'Antiquité tient à ce que la lettre est censée surpasser le style oral. Autre différence de taille, le fait que la lettre n'est jamais, sinon accessoirement, présentée comme l'expression de sentiments amicaux. Cette définition prend en compte le fait que le *dictator* très souvent n'écrit pas en son nom propre, mais pour le compte de son supérieur, dans ses fonctions officielles de secrétaire. La lettre médiévale n'est donc plus le portrait fidèle de l'épistolier, mais plutôt l'expression, plus ou moins codifiée, de sa condition sociale. À trop insister sur les considérations en matière d'*elocutio*, l'auteur passe cependant sous silence un fait essentiel de ces traités médiévaux qui tendent à s'assimiler, comme l'a bien analysé James Murphy, à des modèles de lettres prêts à l'emploi où il ne suffit plus que de suppléer les circonstances particulières, selon une logique de stricte *reproductio*.

L'ars dictaminis revisité

Le premier humanisme va continuer à exploiter le fonds de commerce de l'*ars dictaminis*, tout en atténuant les aspects trop visiblement médiévaux. La salutation tend à se simplifier.

L'emploi du *vos* de politesse (senti comme un barbarisme contraire à la grammaire) disparaît au profit du *tu* réhabilité. On relève cependant des survivances médiévales, en particulier l'équivalence entre lettre et *oratio*. Malgré ce legs, il y a bel et bien rupture avec Pétrarque qui, le premier, se réapproprie le genre familial, en l'opposant radicalement à l'*ars dictaminis* et en renouant avec le lieu commun de la lettre comme miroir de l'âme de l'épistolier. Du même coup, il remet au goût du jour la lettre comme conversation familière, spontanée, de style simple et d'apparence négligée. Pétrarque énonce également la règle d'or de la nouvelle rhétorique épistolaire, à savoir l'adaptation de la lettre à son destinataire en vertu du *decorum*. L'émergence de la rhétorique épistolaire humaniste tient également à la réintroduction en Occident du traité de Démétrios par Francesco Filelfo en 1427. Par ailleurs, la restauration des études grecques, langue sans laquelle il est honteux de se dire savant selon Rabelais, permet d'échapper à l'étymologie contournée d'*epistola* qui a cours au Moyen Âge et à la conception sous-jacente de la lettre comme un genre écrit, voire très écrit. Désormais, l'*epistola* redevient tout bonnement un « envoi », conformément au sens du verbe grec dont le mot dérive.

Enfin Érasme vint...

La publication du *De conscribendis epistolis* (1522) d'Érasme constitue une date phare dans l'histoire de la rhétorique épistolaire. L'originalité d'Érasme est de prendre acte de la différence radicale de nature entre l'*oratio* et la lettre. Le traité connaîtra un spectaculaire fortune en raison de son ambivalence foncière, concevant la lettre tantôt comme un poulpe susceptible d'une infinie variété, tantôt comme un genre d'abord caractérisé par son caractère familial, amical et conversationnel, sans que l'on sache précisément laquelle des deux conceptions l'emporte sur l'autre. L'auteur réfute en particulier les analyses de Judith Rice Henderson qui voit dans le traité une double réaction à la fois à l'endroit de l'*ars dictaminis* — incapable de saisir la spécificité du genre épistolaire — et du cicéronianisme qui prévalait en Italie au xv^e siècle — et qui confinait la lettre au seul genre familial —, en suggérant que le traité doit se comprendre en dehors de ces deux polémiques. Les deux positions cependant sont irrecevables, en ce sens qu'elles aplatissent la part d'innovation érasmiennne qui consiste à concevoir la lettre comme un *continuum* qui va du genre familial — sa quintessence — jusqu'à ses marges — lorsque la lettre s'assimile à un traité ou à un livre. L'auteur atténue l'innovation centrale qu'est l'introduction d'un quatrième genre, familial, à côté des trois genres aristotéliens : judiciaire, délibératif, épictictique. C'est d'ailleurs l'acquis théorique que la réception, dès le xvi^e siècle, retiendra.

La théorie épistolaire après Érasme

La diffusion des idées d'Érasme en matière épistolaire se fait instantanément à l'échelle de toute l'Europe. Il devient le manuel par excellence dans bon nombre de cursus universitaires, à Padoue, Salamanque et Cracovie. Après Érasme, deux traités auront un certain retentissement et tous les deux retiendront plutôt l'idée de la lettre réduite au genre familial que l'hétérogénéité de la lettre caméléon, c'est-à-dire capable de s'adapter à tous les sujets et à tous les styles. Il s'agit du *De conscribendis epistolis* (1536) de Jean Louis Vivès et de l'*Epistolica institutio* (1587) de Juste Lipse. Vivès est d'une certaine manière le continuateur d'Érasme, lorsqu'il reconnaît que la lettre peut s'adapter à tous les sujets et à tous les styles, mais que la véritable lettre demeure la lettre pragmatique, utilitaire. De cette nature véritable de la lettre découle l'identification d'un style proche de la conversation quotidienne et l'idée que le meilleur ornement de la lettre est son absence d'ornement. À propos du traité de Juste Lipse, l'auteur montre bien à quel point les thèses de Morris W. Croll sur le traité en tant que porte-étendard de l'anticicéronianisme sont contestables, compte tenu de la nature pédagogique de ce traité mais aussi des nombreux avatars du cicéronianisme. La théorie épistolaire de Juste Lipse peut se ramener à deux traits principaux : la recherche d'une *obscura brevitatis*, inspirée de Sénèque et de Tacite, et la recherche d'une voix personnelle, authentique, par-delà les normes et les règles.

Par ailleurs, même si la Renaissance coïncide avec l'émergence des langues vulgaires, il va de soi que la théorie épistolaire en vernaculaire est forcément à la remorque du latin. Le trop court chapitre consacré à cette question est le talon d'Achille de cette magistrale étude. Autant l'approche européenne se justifiait et s'imposait pour la théorie néo-latine — le latin cimentant la République des lettres —, autant cette approche globale sur la réflexion vernaculaire apparaît contestable, tant les généralisations sont ardues, voire impossibles, et tant les cloisonnements nationaux sont difficiles à dépasser. La seule question de la réflexion théorique en français sur la lettre mériterait un livre. C'est dire à quel point les quelques paragraphes que l'auteur consacre à Pierre Fabri et à la partie épistolaire de son *Grant et vray art de pleine rhétorique* (1521) se révèlent forcément insatisfaisants. Pedro Martín Baños nous livre ici une référence incontournable, à consulter « *de main nocturne et journalle* », dirait Du Bellay. Il s'agit là d'une somme qu'il faudrait de toute urgence mettre en toutes les mains et traduire en français, tout comme les trois principaux traités humanistes d'art épistolaire d'Érasme, de Vivès et de Juste Lipse, à ce jour inédits dans notre langue.

Claude La Charité

LA LETTRE FAMILIÈRE : DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE ÉPISTOLAIRE

LA LETTRE FAMILIÈRE AU XVI^e SIÈCLE. RHÉTORIQUE HUMANISTE
DE L'ÉPISTOLAIRE de Luc Vaillancourt

Honoré Champion, 459 p.

S I LA lettre familière tend à informer, séduire et émouvoir le destinataire, l'ouvrage de Luc Vaillancourt, intitulé *La lettre familière au XVI^e siècle. Rhétorique humaniste de l'épistolaire*, en fait tout autant. Cet ouvrage porte sur la théorie de la lettre à l'origine des correspondances modernes. À ce jour, il est probablement l'un des plus complets en matière d'histoire épistolographique et l'auteur a le mérite d'avoir su vulgariser, pour le bien du lecteur, cette théorie souvent complexe et latinisante. L'ouvrage s'inscrit dans une série de travaux publiés ces dernières années traitant de la rhétorique épistolaire, notamment les articles de Guy Gueudet (réunis de façon posthume, en 2004, dans l'ouvrage intitulé *L'art de la lettre humaniste*), les actes du colloque « L'épistolaire au XVI^e siècle » (*Cahiers V. L. Saulnier*, 2001) et *La rhétorique épistolaire de Rabelais* (2003) de Claude La Charité. Abordant la question de la familiarité sous un angle rhétorique, Vaillancourt divise son livre en deux parties dont la première porte sur l'histoire de l'épistolographie de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, alors que la seconde est consacrée à une analyse rhétorique des recueils de lettres familières françaises du XVI^e siècle. Il pose par ailleurs la question de l'éventuelle appartenance de la lettre familière à une rhétorique humaniste de l'épistolaire et exploite un concept assez récent et presque incontournable, soit l'autoreprésentation épistolaire. L'auteur mentionne d'ailleurs que « ces mouvements réflexifs sont les témoins privilégiés de l'histoire du genre ».

Histoire de l'épistolographie de l'Antiquité à la Renaissance

Cette première partie de l'ouvrage retrace l'histoire de l'épistolographie et du genre familial, en mettant en évidence la subordination de ce genre à la rhétorique. Un premier chapitre est consacré à l'origine et au développement de la rhétorique épistolaire. Celle-

ci trouve sa source dans l'Antiquité avec l'épistolographie grecque, les lettres philosophiques et le premier théoricien du genre, Démétrios de Phalère, pour qui la lettre est « l'image de [l'] âme ». L'épistolographie latine, avec son emploi du *modus epistolaris*, est ensuite abordée. Vaillancourt survole les théories d'auteurs tels que Cicéron, Sénèque, Quintilien, Pline le Jeune et C. Julius Victor — auteur de l'*Ars rhetorica*, le premier traité latin connu à consacrer une section entière au genre épistolaire. Le deuxième chapitre est consacré à l'épistolographie médiévale et relate le passage du *sermo* (style conversationnel) à la *contentio orationis* (style oratoire). De plus, la théorie épistolaire des formulaires de chancellerie est brièvement expliquée. Un passage traite également du *De epistolis* de Mont-Cassin, l'un des plus anciens « développements théoriques sur la lettre qui subsiste aujourd'hui ». Le lecteur pourra toutefois déplorer que Luc Vaillancourt ait inséré des passages latins de ce texte sans en fournir de traduction française. Enfin, l'auteur effectue un survol de l'histoire des *artes dictaminis*, qui subordonnent la rhétorique traditionnelle à la pratique épistolaire, et décrit l'évolution de l'*ars dictaminis*. On apprend également que l'essor des langues vernaculaires a, en partie, contribué au déclin de l'épistolographie latine du Moyen Âge.

Dans le troisième chapitre, Vaillancourt présente les premiers humanistes, dont Pétrarque, Boccace, Le Pogge et Politien. Il aborde aussi bien la question du cicéronianisme, qui connaît son apogée avec l'humanisme, que la diffusion de l'humanisme grâce à l'imprimerie et à la République des lettres : Vaillancourt nous apprend, entre autres, que le premier livre imprimé en France est un recueil de lettres (les *Epistolae ad exercitationem accommodatae*, 1470) écrites dans le style cicéronien, puis il aborde la question de la querelle du *Ciceronianus* (1528) et celle du renversement de la suprématie cicéronienne par l'essor du vernaculaire (« la forme épistolaire fut mise au service de l'affirmation et de

l'enrichissement du vulgaire face au latin »). Enfin, dans le quatrième chapitre consacré aux manuels d'épistolographie à la Renaissance, l'autre propose un résumé des principaux traités d'art épistolaire et attache une importance particulière aux passages relatifs à la lettre familière. Il est question des premiers théoriciens — d'Agostino Dati à Niccolò Ferretti; et de Carolus Viroli à Despautere — ainsi que des manuels humanistes d'Érasme, de Christoph Hegendorf, de Juan Luis Vives et de Juste Lipsie. Les premiers manuels français sont aussi relevés : le *Grant et vray art de pleine rhétorique* (1521) de Pierre Fabri, les *Style et maniere* (1553), et la préface de l'épître d'*Euchier a Valerian* (1552) de Barthélemy Aneau. Enfin, cette première partie de l'ouvrage s'achève par l'énumération des principaux manuels vernaculaires de Francesco Sansovino, de William Fulwood, d'Angel Day et d'Étienne du Tronchet.

Analyse rhétorique des recueils de lettres familières françaises du XVI^e siècle

La seconde partie de *La lettre familière au XVI^e siècle* propose une analyse des structures discursives de cinq recueils épistolaires français du XVI^e siècle — *Les epistres familiares et invectives de ma dame Hélicesse* (1539) d'Hélicesse de Crenne, *Les lettres missives et familières* (1569) d'Étienne du Tronchet, *Le premier livre* (1569) de Gaspar de Saillans, les *Missives* (1586) des Dames des Roches et les *Lettres* (1586) d'Étienne Pasquier — en regard des règles rhétoriques de l'invention, de la disposition et de l'élocution. L'analyse s'effectuant dans le cadre d'une rhétorique générale, les cinq chapitres consacrés à l'étude de ces recueils sont construits sur le même modèle. Vaillancourt relève d'abord les lieux de l'invention, les lieux argumentatifs de ces recueils étant divisés selon les trois types d'arguments inhérents au discours : l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*. L'auteur propose une réflexion sur les finalités des recueils étudiés — instruire,

plaire ou toucher — et présente les lieux propres de chaque recueil. Dans l'analyse du *Premier livre* de Gaspar de Saillans, par exemple, Vaillancourt montre que la correspondance des amants « passe en revue tous les

poncifs du genre, de telle sorte qu'il devient possible [...] de mettre en perspective les principes d'une rhétorique épistolaire relativement complète ». Ensuite, l'analyse se fonde sur les règles de la disposition selon trois critères issus de la taxinomie proposée par Fabri : la cause, l'intention et la conséquence. En effet, cette taxinomie rend compte de manière adéquate de l'ensemble des divisions retrouvées dans les lettres du xvi^e siècle. Enfin, la troisième partie de l'étude est consacrée aux règles rhétoriques de l'élocution « qui préside à la fois au choix et à l'arrangement des mots dans le discours ». Pour cette partie, Vaillancourt s'est fondé sur la rhétorique d'Hermogène divisée en deux points : les pensées et mode de présentation des pensées, ainsi que l'expression. Dans le premier point, il est question des catégories stylistiques dominantes dans les recueils à l'étude. Dans les *Epistres familières et invectives* d'Hélisienne de Crenne, Vaillancourt montre ainsi que l'éclat, la véhémence et la rudesse sont les catégories privilégiées, alors que dans les *Missives des Dames des Roches*, la saveur et le piquant prédominent. La partie consacrée à l'expression touche particulièrement au style et on y apprend, par exemple, que les *Lettres Missives* d'Étienne du Tronchet tendent stylistiquement vers l'informel. Vaillancourt s'interroge également sur l'adhésion de la pratique épistolaire des auteurs étudiés aux principes de l'épistolographie humaniste et, dans le cas contraire, il tente de voir de quelle façon elle s'en démarque. C'est dans cette dernière perspective que l'analyse devient la plus intéressante et la plus innovatrice. L'auteur sort de la simple application d'un modèle à un texte, pour se livrer à une interprétation plus personnelle. Enfin, il montre que l'histoire de la lettre familière au xvi^e siècle est marquée par le passage d'une forme épistolaire suivant les règles de la *contentio orationis* — les *Epistres familières et invectives* d'Hélisienne de Crenne étant un exemple de ce style oratoire — à un genre plus près du *sermo*. Luc Vaillancourt mentionne d'ailleurs qu'avec les *Lettres* d'Étienne Pasquier, « la lettre française redécouvre [...], en même temps qu'elle le dépasse, le *sermo des Anciens* ».

L'ouvrage présenté ici prouve donc qu'il y a bel et bien une rhétorique épistolaire humaniste, dans laquelle s'inscrit la lettre fami-

lière à la Renaissance. L'auteur fait preuve d'un esprit de synthèse très efficace, la théorie et l'histoire épistolographique étant exposées de façon claire et structurée. De plus, l'ana-

blement la première traduction par l'écriture et la réalisation la plus achevée ». Enfin, mentionnons que l'analyse proposée par Luc Vaillancourt ouvre la voie à d'autres travaux.



Susanna, *Happy unbirthday, Alice! Greetings from dadaland*, collage noir et blanc sur fond rouge, recto, 10 cm × 15 cm.

lyse de quelques recueils de lettres françaises montre la volonté, pour les épistoliers de l'époque, de revenir vers la pratique épistolaire des Anciens qui valorisaient le style conversationnel plutôt que le style oratoire. Dans cette perspective, la lettre familière « n'est pas qu'une actualisation parmi tant d'autres du *sermo*, elle en constitue vraisem-

En ce qui a trait aux *Epistres familières et invectives* d'Hélisienne de Crenne, par exemple, la relation entre l'épistolographie fictive et la rhétorique épistolaire réelle n'est pas abordée ici et mériterait certes d'être étudiée plus en détail.

Marilyne Audet

LA LETTRE COMME MODE D’AFFIRMATION DE L’INTELLECTUEL

LIONEL GROULX. CORRESPONDANCE 1894-1967, VOL. 3,
L’INTELLECTUEL ET L’HISTORIEN NOVICES, 1909-1915,
de Giselle Huot, Juliette Lalonde-Rémillard et Pierre Trépanier
Fides, 1045 p.

« **L**IONEL Groulx, monument de notre patrimoine littéraire. » C’est ainsi que les responsables de cette édition critique nous font entrer dans le troisième volume de la correspondance de Lionel Groulx. Après *Le prêtre éducateur, 1894-1906* (vol. 1) et *Un étudiant à l’école de l’Europe, 1906-1909* (vol. 2), ils nous offrent maintenant *L’intellectuel et l’historien novices, 1909-1915*.

Prêtre, humaniste, éducateur, nationaliste, traditionaliste, historien, homme de lettres, polémiste, intellectuel : ce sont là seulement quelques épithètes propres à qualifier ce personnage phare de l’histoire du Québec. La correspondance qu’il nous a laissée est monumentale et relativement unique dans le paysage idéologique et littéraire québécois et canadien. Pour en prendre la mesure, il suffit de quelques chiffres : entre 1895 et 1967, elle est constituée de 3 425 lettres retrouvées de Lionel Groulx ainsi que des 14 522 lettres retrouvées de ses 3 737 correspondants. Et cela sans compter les nombreuses lettres attestées.

Vers une tradition en édition critique

Dans le premier volume, les auteurs déplorent l’absence au pays d’une tradition pour les grands chantiers d’édition critique. Celui de la correspondance de Groulx montre la voie. Signalons d’ailleurs que le troisième volume a obtenu le prix Gabrielle-Roy 2003 de critique décerné par l’Association des littératures canadienne et québécoise/Association for Canadian and Québec Literatures. Les membres du jury ont tenu à souligner l’« extraordinaire érudition » et la « qualité remarquable de la préface » qui font que cet ouvrage « se démarque résolument des autres ». Comme les deux premiers de la série, le présent volume est doté d’un appareil critique élaboré, intimidant, maniaque même. La table des matières nous en donne un aperçu : chronologie presque quotidienne des activités de Groulx, calendrier permanent pour les XIX^e et XX^e siècles, annexes, notices biographiques, liste chronologique de la correspon-

dance, bibliographie. Sans oublier la reconstitution de la bibliothèque personnelle de Groulx, les références et la pléthore de notes explicatives et historiques. Même le lecteur le plus exigeant n’en demande pas tant. Il convient de remercier les éditeurs pour la somme des efforts investis dans la réalisation de ces ouvrages qui appartiennent à un genre souvent peu estimé par les maisons d’édition, les organismes subventionnaires et les universitaires en général.

« Des livres qui seront des actes »

Outre la correspondance de Groulx pour la période concernée, la pièce maîtresse de l’ouvrage demeure l’introduction de l’historien Pierre Trépanier. Substantielle, rigoureuse au même titre que le reste du livre, éclairante à plusieurs égards, elle témoigne d’un maximum de charité envers la pensée du chanoine. On ne peut s’empêcher d’y voir un chapitre de cette biographie intellectuelle de Groulx que l’on attend encore avec impatience. Fidèle à son habitude, Trépanier lie l’interprétation de la pensée groulxiste à une réaffirmation du traditionalisme comme catégorie d’analyse en histoire intellectuelle. Davantage, il réhabilite le penseur traditionaliste contre une forme de pensée qui tend à réduire l’intellectuel à sa figure laïque, anticléricale, progressiste et libérale. Le traditionalisme, tient-il à nous rappeler, n’est pas assimilable au fixisme ou au passéisme : « *Le progressiste soumet le passé à une critique corrosive, il le dis-sout pour faire place à l’avenir; le traditionaliste soumet le passé à une critique constructive pour y choisir les matériaux dont l’avenir sera fait.* » Pensée critique, le traditionalisme n’hésite pas à s’appuyer sur la science et la raison : « *Si la modernité est sortie de la tradition, le traditionalisme est sorti de la modernité. Dans le monde moderne, la tradition a besoin du savant et de l’intellectuel.* »

L’intellectuel moderniste est donc le fruit d’un paradoxe : il est le produit d’une modernité qu’il conteste par ailleurs. On peut se de-

mander jusqu’où il peut aller dans sa condamnation de la société moderne sans scier la branche sur laquelle il est assis, sans s’abolir lui-même en tant qu’intellectuel, sans annuler sa propre condition de possibilité. Cette menace la guette forcément. Même s’il élabore trop peu sur ce paradoxe constitutif de l’intellectuel traditionaliste, Trépanier nous invite à considérer l’œuvre de Groulx non sous l’angle obtus de la contradiction entre tradition et modernité, mais bien à travers cette tension essentielle qui la rend à la fois traditionnelle et critique.

La reconstitution de la bibliothèque de Groulx, contenue dans l’introduction, permet de retrouver ses principales influences de l’époque. Au contact des maîtres français, le jeune prêtre acquiert le sens de la tradition, de la responsabilité morale et sociale ainsi que de l’engagement. Chez Brunetière, par exemple, il puise une défense du classicisme et de l’ordre, le respect de la tradition, le poids des individualités marquantes et l’importance des idées générales. Chez Barrès, il s’approprie le culte du passé et le besoin d’orientation. Chez Taine, il rejette le modernisme pour ne retenir que la complémentarité entre l’art et la science, le plaidoyer pour la tradition et l’importance de la psychologie en histoire. Dans toutes les dimensions de son être, Groulx ressent cette volonté de s’inscrire dans la durée, de penser dans le sillon de ce qui a déjà été pensé, d’inscrire son action personnelle dans la continuité de l’œuvre des aïeux. Chez lui, les idées tirent leur force de leur enracinement, l’authenticité résidant dans le respect des essences, la fidélité à soi-même. Si, d’évidence, durant cette période, l’urgence d’agir est grande pour ce jeune professeur de Belles-Lettres et de Rhétorique du Collège de Valleyfield, la réflexion, elle, reste patiente puisqu’elle se veut poursuite, prolongation, approfondissement, accomplissement.

La période couverte par la présente édition correspond à des années de préparation au magistère intellectuel que Groulx remplira bientôt, après la Grande Guerre, à titre de professeur d’histoire universitaire et de leader nationaliste. Ses lectures de l’époque le confirment dans son

option traditionaliste et lui révèle la puissance de la parole et de l’écriture. Elles l’incitent surtout à agir, à servir les deux principes dont il s’était juré de ne jamais déroger : la religion et la patrie. À son ami Émile Chartier, il écrit en 1914 : « [...] il y a des actes qui s’imposent et il y a des gens qui peuvent faire des livres qui seront des actes. » Groulx se voyait parmi ces gens.

La conception qu’il se faisait du métier d’historien, à peine esquissée à cette époque, ne peut d’ailleurs être comprise qu’en fonction de cette volonté intransigeante d’engagement. De Groulx, on peut dire qu’il a été à la fois historien du national et historien national : d’un côté, il a élevé la nation au rang d’acteur principal de l’histoire; de l’autre, il a subordonné cette dernière au désir d’affranchissement des Canadiens-français. La biographie de Groulx nous permet de réaliser à quel point, chez lui, le prêtre-éducateur et l’intellectuel précèdent en quelque sorte l’historien.

L’écriture épistolaire comme « extériorisation »

On me pardonnera le sacrilège d’avoir préféré la lecture de l’introduction à celle des lettres. Il arrive que l’analyse fasse de l’ombre aux écrits originaux. Dans ce cas-ci, l’impression de malaise est imputable à un arrimage difficile entre la correspondance et les pages d’introduction : comme ces dernières reposent sur une revue large et systématique des écrits de Groulx, elles débordent amplement le contenu de la correspondance. Selon les attentes de chacun, on jugera s’il s’agit d’une qualité ou d’un défaut. Le critique littéraire regrettera peut-être un examen des lettres pour elles-mêmes. Afin de cerner le style épistolaire de Groulx, il devra s’en remettre à l’essai de Giselle Huot publié en introduction du premier volume. Il n’y trouvera pas, malheureusement, une étude spécifique de la production épistolaire de Groulx entre 1909 et 1915. L’historien, pour sa part, se félicitera de disposer, grâce à cette biographie servie en tranches, d’une interprétation extensive et compréhensive de la pensée de Groulx. Les uns et les autres tireront cependant autant de plaisir et de profit de la lecture des lettres écrites par Groulx durant cette période charnière de sa vie et de sa carrière intellectuelle.

Si elle possède en soi une valeur historique et littéraire, la correspondance de Groulx ne saurait être détachée du reste de l’œuvre. Elle coule dans le même sens, et cela malgré qu’en surface, elle laisse souvent voir des eaux différentes : parfois plus calmes, parfois plus agitées.

Admirateur de Montalembert, de Cornudet, de Lacordaire, de Perreye et d’Ozanam, Groulx croit dans les vertus de la prose épistolaire. Bien ficelée, une lettre peut se révéler aussi tranchante qu’une épée quand il s’agit de distribuer les coups de gueule (ce dont Groulx ne se prive pas); elle peut aussi être un réconfort, « un baume », particulièrement quand elle provient d’une mère.

Entre 1909 et 1915, les écrits de Groulx, notamment la publication d’*Une croisade d’adolescents* et la rédaction d’un manuscrit en histoire du Canada, lui valent un début de renommée. Celle-ci est loin de lui tomber dessus par hasard : il l’avait poursuivie, espérée. Groulx, nous l’avons vu, entendait s’engager dans l’action, se mêler aux débats de la Cité. L’intellectuel ne s’invente pas dans la solitude, mais dans l’altérité. Les lettres revêtent à cet égard une signification particulière puisqu’elles appellent et supposent le dialogue. Celles qui sont reproduites dans ce troisième volume nous révèlent moins Groulx l’intellectuel, ses idées, sa doctrine, que le travail réflexif par lequel lui-même et ses correspondants créent l’intellectuel Groulx. Progressivement, en effet, le Groulx intime se fait de plus en plus public, un processus que Trépanier a conceptualisé sous le terme d’« extériorisation ». En lisant les lettres, on peut voir Groulx entretenir et diversifier son réseau de correspondants, promouvoir ses œuvres, préciser et multiplier ses actions. On apprend même qu’il a joué un rôle actif dans sa nomination à la chaire d’histoire de l’Université de Montréal. À Émile Chartier encore, il écrit en 1915 : « On se dit : voilà si longtemps qu’on presse l’Université d’organiser chez elle l’enseignement de l’histoire du Canada. Pourquoi ne vous confierait-on pas cette besogne? Est-ce qu’il n’existe pas une chaire d’histoire à l’École des Hautes Études? C’est une idée que je te jette. Si tu crois possible de la faire mousser, vas-y. Tu comprends que la proposition m’irait admirablement. Elle me permettrait de continuer des études où je finirai peut-être par acquérir quelque compétence. » Au fil de la correspondance se lèvent ainsi la figure publique, l’historien et le maître à penser que la mémoire collective construira et enregistrera plus tard.

Pour Groulx, l’accession au rôle d’intellectuel commandait un changement dans son mode d’expression écrite. Au collège, alors qu’il a dû quitter sa famille, il confiait spontanément ses sentiments à son journal. Les lettres, elles, avaient surtout valeur de soutien moral, sorte de compensation pour les angoisses provoquées par cet exil forcé du milieu d’origine. Quelques années après, devenu professeur de collège et directeur de conscience, il délaissera l’écriture dia-

riste pour adopter résolument le genre épistolaire. S’adressant à son journal, Groulx écrit le 21 décembre 1903 : « *Le temps est venu d’occupations sérieuses, plus sérieuses. Ce mouvement des jeunes auquel je me donne sans réserve ne me laisse plus de temps à consacrer aux travaux qui ne sont pas que des travaux. Autrefois, j’avais ce besoin, besoin impérieux de vider ici mon âme. Aujourd’hui, je la vide dans mes lettres et dans l’âme des jeunes. C’est plus utile et plus prêtre.* » À la fin de sa vie, alors qu’il est confortablement installé dans son fauteuil d’intellectuel et d’historien, Groulx repasse sur sa correspondance pour rédiger ses souvenirs. La boucle est pour ainsi dire bouclée. Toujours, dans sa vie active, les lettres sont demeurées présentes, comme le souligne Giselle Huot : « *Accompagné de tous ses correspondants, l’épistolier jette le pont entre le diariste et le mémorialiste. Journal éclaté, auquel elle se substitue et qu’elle continue, sous-structure des mémoires, la correspondance en constitue un contrepois, un complément, une rectification même, une analyse de la vie, du cœur et des idées qui se trouvaient coincés là dans des raccourcis, bref, elle est miroir et reconquête chronologique de l’empan de sa vie.* »

Changer pour mieux se prolonger

Il y a quelques années, devant la démesure du projet d’édition de la correspondance de Groulx, qui devait comporter à la base quinze volumes, d’aucuns, comme moi, ont été pris d’un doute : combien de vies d’hommes — et de femmes bien sûr — seront nécessaires pour venir à bout d’une pareille entreprise? De fait, après seulement trois volumes, la tâche s’est révélée insoutenable — à tout le moins irréaliste dans sa conception initiale. Les auteurs nous annoncent ainsi, à partir du quatrième volume, un remaniement de leur protocole d’édition : diminution de la quantité des lettres éditées, modulation du nombre d’années de correspondance par volume, exclusion des lettres attestées, limitation des notes explicatives et historiques, réduction de la taille de la bibliographie et suppression de la reconstitution de la bibliothèque personnelle de Groulx.

Ces modifications, il n’est guère permis d’en douter, n’enlèvent rien au travail déjà accompli et ne risquent pas de compromettre la qualité du travail à venir. Simplement, elles nous permettront de profiter, de façon plus rapide et sans doute aussi plus assurée, de cette précieuse correspondance de Lionel Groulx.

Julien Goyette

LA LETTRE LATINE DES HUMANISTES ET LES CORRESPONDANCES MODERNES

L'ART DE LA LETTRE HUMANISTE de Guy Gueudet
Textes réunis par Francine Wild, Honoré Champion, 723 p.

LES THÉORIES littéraires des siècles passés sont en général méconnues, voire étrangères aux lecteurs contemporains. Nombreux sont ceux qui, par exemple, ignorent, même s'ils y ont recours régulièrement, les sources, l'origine des principes de rédaction d'une lettre. *L'art de la lettre humaniste*, de Guy Gueudet — ouvrage posthume dont les textes ont été réunis par Francine Wild —, répond à cette question en traitant l'univers entourant l'épistolographie humaniste à la Renaissance. Divisé en deux parties, « Guillaume Budé épistolier » et « Rhétorique épistolaire. Études des manuels », et comptant cinq chapitres, ce livre est une référence des plus complètes en ce qui a trait à l'humanisme et à l'épistolographie à travers le temps. Il semble que tous les sujets se rapportant de près ou de loin à la lettre humaniste ont été abordés et que rien n'a échappé à l'examen minutieux de l'auteur. Le point de départ de cette étude exhaustive sur l'art de la lettre est l'humaniste Guillaume Budé puisque ses lettres « obéissent aux normes savantes de la rhétorique épistolaire », lesquelles ont régi la composition épistolaire pendant de nombreux siècles.

Le genre épistolaire humaniste et la tentation autobiographique

Le premier chapitre de l'ouvrage sert d'entrée en matière à l'épistolographie renaissante puisqu'il présente un historique du commerce épistolaire et initie le lecteur à la tradition littéraire, à l'aide des nombreux épistoliers qui ont contribué à son développement. Bien que l'ancienneté du genre de la lettre ne fasse pas de doute, on découvre ici que l'époque classique, avec ses recueils de correspondance en prose latine, a eu une influence majeure quant au contenu et à l'intention de la lettre. De fait, la lettre ne s'arrête pas à Cicéron ou à Sénèque; elle se développe au cours des siècles suivants. En plus des lettres elles-mêmes, « les manuels de

style épistolaire — les artes dictaminis — se multiplient à la fin du *xr^e siècle* », et les lettres anciennes, celles de Cicéron ou de Pétrarque, par exemple, sont des modèles à imiter. Le lien entre l'humanisme et l'épistolographie est explicite : « Les publications de correspondances accompagnent ainsi de près le développement de l'humanisme, dans ses péripéties mêmes. » Nous découvrons que c'est « comme modèles de beau langage que s'imposent les recueils de lettres », mais que les humanistes s'en servent aussi, non seulement comme un moyen de communiquer, mais aussi à des fins pédagogiques, comme c'est le cas dans le *De conscribendis epistolis* d'Érasme : ce dernier utilise la lettre comme exercice pour les écoliers. On ne sera donc pas étonné d'apprendre que « [l'] imitation des formules antiques, le souci d'élégance, qui l'emporte sur le désir de communiquer des nouvelles, entraînent le caractère superficiel, voire le formalisme, souvent dénoncé, des correspondances humanistes ». Ainsi, le lecteur a tôt fait de noter que les intentions de la lettre à travers les siècles se sont modifiées de façon marquée. Après avoir constaté et dénoncé cette situation, certains humanistes personnalisent leurs correspondances et s'éloignent des règles strictes des Anciens. Comme l'écrit Gueudet : « Les recueils de lettres répondent à cette curiosité nouvelle pour l'homme vivant; ils jouent un rôle comparable à celui qu'auront plus tard les écrits autobiographiques »; les expériences de vie de l'épistolier, ses amitiés, mais aussi les querelles, donnent un caractère beaucoup plus individualisé de quelques correspondances humanistes.

Budé épistolier

« Composition et publication des recueils épistolaires de Guillaume Budé », tel est le second chapitre de ce livre, et si Gueudet réserve une si grande place à cet helléniste, c'est que les lettres de Budé ont été son premier champ de recherche. Résumant fort bien le contexte de publication, les premières lignes du chapitre sont

très utiles au lecteur : « La curiosité des lettrés, lecteurs ou écrivains, les facilités nées de l'imprimerie et le développement des relations entre cités et royaumes se conjuguent pour entraîner les humanistes, au début du *xvr^e siècle*, à livrer au public des recueils épistolaires. » Alors que, dans l'Antiquité, la lettre ressemblait davantage à un écrit littéraire (lettre qui n'est pas adressée à un destinataire réel) qu'à une lettre familière (qui est réellement destinée à quelqu'un), les humanistes, pour leur part, publient des lettres qui ont été envoyées à un destinataire. Nous apprenons toutefois que certains épistoliers qui ont eux-mêmes publié leurs lettres, tel Guillaume Budé, entre autres, « ont pu céder plus ou moins à la tentation de modifier et de parer leur correspondance pour l'édition ». Bien que les informations sur l'art des humanistes pour ce qui concerne le protocole épistolaire et les influences anciennes soient importantes ici, le lecteur est en droit de se demander quelle est la position de Budé à ce sujet. Un passage synthétise son travail : « La comparaison de la démarche de Budé avec [les autres pratiques humanistes] permet d'en discerner l'influence. Dans l'édition définitive [...], il adopte à son tour la division en livres, qui imite encore davantage les éditions des classiques, ou de ceux qui, comme Politien, le sont devenus. Ainsi Budé paraît-il renchérir sur ses modèles; cependant cette disposition et cet appareil ne se sont ajoutés que progressivement. Les premiers recueils montrent chez lui plus de modestie et, peut-être, quelque hésitation à livrer des lettres au public, mais les marques en sont discrètes. S'il partage les sentiments de ses contemporains, Budé use de plus de retenue. » La suite du chapitre apporte des précisions sur le genre de Budé quant aux lettres (recueil de lettres littéraires), leur publication et le contexte de leur parution, le choix des lettres à être publiées et les raisons qui le motivent, l'influence de l'helléniste sur les courtisans et, enfin, la volonté de Budé de présenter une correspondance qui fait preuve de diversité. Finalement, Gueudet résume la

construction du recueil de Budé : « L'examen de la démarche adoptée par Guillaume Budé dans la publication de ses lettres fait ressortir la double appartenance de cette correspondance [...]. L'originalité de son recueil tient précisément entre le dessein de faire de ses lettres une œuvre d'art et la diversité humaine qu'il cherche à y représenter. »

La lettre dans la langue officielle de l'humanisme, le latin

Le troisième chapitre, « L'art de la lettre latine selon les manuels de la Renaissance », « vise donc à dégager, par une étude des traités De conscribendis epistolis, les principes de l'écriture épistolaire au début du XVI^e siècle; il ne portera que sur la théorie de la lettre latine ». Il est donc question de la relative nouveauté des manuels d'art épistolaire latins destinés à l'enseignement et à la pratique littéraire, et qui « participent aussi à un effort de restauration de la rhétorique », mais aussi de la nature des influences épistolaires sur les correspondances humanistes. En fait, Gueudet met de l'avant une interrogation qui porte sur la dualité de cette même influence : quelle part accorde-t-on aux enseignements des Anciens et aux *artes dictaminis* du Moyen Âge? S'ajoute ainsi une tierce influence, dont la théo-

rie vise l'enseignement et la pratique du latin, le quattrocento italien. Au XVI^e siècle, apparaît un art épistolaire dont « une conception classique des méthodes ou de leurs préceptes se dégage progressivement de la confrontation entre les formules encore figées du XV^e siècle et les aspirations ou les raisonnements des humanistes ». L'auteur conclut en traitant longuement d'une figure marquante de l'histoire de l'art épistolaire humaniste et de ses traités, Érasme.

Protocole épistolaire et hiérarchie sociale

Le quatrième chapitre, « L'enseignement des manuels : le protocole épistolaire », débute, encore une fois, avec une phrase qui résume les notions importantes déjà expliquées. Ainsi, quand Gueudet écrit : « La forme revêtue par les traités épistolaires, qui se multiplient à la Renaissance, révèle les influences opposées qu'ont exercées sur eux, d'une part les artes dictaminis médiévaux, et d'autre part les modèles des Anciens », il aide le lecteur à saisir avec justesse la suite des informations. D'abord, ce dernier apprend « l'évolution du dispositif épistolaire dans les lettres du Moyen Âge et de la Renaissance » avec les modifications portant sur plusieurs parties de la lettre (salutation, adresse, souscription, etc.) et sur le protocole. En somme, ce chapitre fait l'inventaire de tous les aspects qui constituent le dispositif des lettres,

tout en comparant leur utilisation et leur application d'une époque à l'autre.

Enfin, le dernier chapitre, intitulé « Manuels épistolaires et hiérarchie sociale », a pour objet le rapport entre les procédés d'écriture épistolaires et les différentes classes de la société. En fait, la rédaction des lettres nécessite une observation particulière des règles pour l'adresse, en fonction du destinataire et du destinataire. En d'autres termes, l'épistolier doit tenir compte d'une « *grammaire des statuts sociaux* » et veiller à user de l'épithétologie comme le lui enseignent les règles de cet art. Ainsi les débats sont-ils nombreux quant au bon usage de ces épithètes comme reflet des différentes strates sociales.

Que dire de cet *Art de la lettre humaniste* sinon qu'il est une référence parfaite pour tous ceux qui souhaitent en connaître davantage ou tout simplement se familiariser avec ce champ d'étude? Un seul bémol toutefois : nombreuses sont les citations extraites d'écrits latins, intégrées au texte, et dont on n'a, malheureusement, aucune traduction. La diversité des sujets traités, la multitude de références aux auteurs qui ont évolué entre l'époque classique et la Renaissance et les exemples tirés de leurs écrits, ainsi que la précision avec laquelle toutes ces questions sont étudiées témoignent de la richesse de cet ouvrage.

Jessica O'Connor



Richard Ferron, *La banlieue vous sourit*, traitement photographique, recto, 15 cm × 10 cm.

ÉCRIRE À LA VOLÉE : JACQUES FERRON ÉPISTOLIER

« NOUS FERONS NOS COMPTES PLUS TARD ». CORRESPONDANCE
(1962-1983) de Jacques Ferron et André Major

Édition préparée par Lucie Hotte et présentée par André Major, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron n° 12 », 126 p.

TENIR BOUTIQUE D'ESPRIT. CORRESPONDANCE

ET AUTRES TEXTES (1941-1965) de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon

Édition préparée par Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron n° 11 », 146 p.

CHRIS Marker, dans *Sans soleil*, affirme que « l'histoire n'est amère qu'à ceux qui s'attendent à la trouver sucrée ». Il y a un écho de ce constat dans la conception de l'histoire mise en œuvre par l'écrivain Jacques Ferron, une histoire blanche — blanche comme la nuit des *Confitures de coings* — qu'on traverse sans chercher à la soumettre aux eschatologies en tous genres. Histoire sans historicisme, donc. Dans la pensée de Ferron, l'histoire ne laisse que peu d'arrière-goût; à rebours de l'époque, elle n'est ni esthétisée ni esthétique, ne se métaphorise pas par les sens et n'est prise dans la gangue d'aucun pathos. De Durham à Groulx, tous ont donc leur place dans le jeu d'échecs politique et social de Ferron où l'on entame avec un adversaire paradoxal d'étranges passes d'armes, à la fois escarmouches et conversations rusées dans la nuit.

Chez le romancier, l'histoire se conjugue au temps présent, temps de l'œuvre à accomplir (qu'elle soit littéraire ou politique), mais jamais temps de l'attente, de la satisfaction, de la certitude ou de l'amertume. La politique de Ferron est pour cette raison profondément réaliste — André Major dira de lui qu'il « rêve juste » — et presque pragmatique par moments, comme lorsqu'il conteste, en s'inspirant de la biologie, « science un peu courte, mais solide et fondée sur la réalité », l'aliénation présumée des Québécois, dont on parle beaucoup dans les années 1960.

Révolution sans fin

Préparé par Lucie Hotte et présenté par André Major, « *Nous ferons nos comptes plus tard* », dont sont tirées les citations qui précèdent, réunit les lettres que s'adressent Ferron et le romancier André Major entre 1962 et 1983. Leur relation se noue alors que Major est à l'orée de la vingtaine. Si les deux hommes se rencontrent en 1961 chez Raoul Roy, fondateur de la *Revue socialiste* et de l'Action socialiste pour l'indépendance du

Québec, leur premier échange épistolaire trouve son prétexte dans le désir exprimé par Major de faire une étude de l'œuvre théâtrale de son aîné. Cette correspondance pose explicitement la question de la communication entre deux générations, celle de Ferron, qui se situe par l'âge aux côtés des Vadeboncoeur, Gauvreau et Trudeau, et celle de Major, qui fonde en 1963, avec un groupe de camarades, la revue *Parti pris*, héritière de la *Revue socialiste* par ses positions de gauche et sa profession de foi en faveur de l'indépendance.

Le meilleur de ces lettres se trouve sans doute dans la réflexion sur le legs proposée par Ferron et que Major aura d'ailleurs très bien saisie et intégrée. Jusqu'à maintenant au Canada français, note l'auteur des *Contes du pays incertain*, « Nous nous sommes passés l'échec d'une génération à l'autre. À la vôtre de ne point l'accepter ». Mais ce refus et cette résistance n'impliquent aucune dimension téléologique. À Major qui s'inquiète pour la réalisation de la révolution à venir, Ferron répond ainsi : « Que la révolution se fasse ou pas m'est parfaitement égal. Dans un mouvement collectif comme celui-ci on se sent perdu. S'il fallait pour adopter une attitude se demander quelle sera celle de son voisin, de son cousin, celle surtout de tous les Canadiens français qu'on ne connaît pas, tout le monde se mettrait à attendre tout le monde. Non merci. Tout ce que je veux savoir, c'est que la situation actuelle ne me convient pas. Et j'agis en conséquence. [...] Je serais seul que cela ne me dérangerait pas. »

L'œuvre et le poisson-pilote

Cette histoire sans attente repose sur la conviction que « la liberté est dans le temps », c'est-à-dire non seulement que le temps donne du jeu, du recul, de la marge de manœuvre, mais aussi et surtout qu'il y a liberté et déliaison à l'intérieur même du temps. Ainsi l'histoire n'est pas liée par une origine qui pressent sa fin : tout comme l'individu, le

temps est chez Ferron « gardé libre », demeurant ainsi inassignable. À l'inverse, en politique comme en littérature, le « réactionnaire », l'homme des arrière-goûts, « se reconnaît » précisément à sa « soumission » au passé comme aux idéologies.

Se situant aux antipodes, l'esprit de sédition que défend le romancier affleure dans nombre de ses lettres à Major, notamment lorsqu'il suggère d'avancer sur le plan politique ostensiblement masqué puisque « ça attire l'attention » et qu'ainsi « vous passez inaperçu ». Collaborateur, le jour, de la revue de droite *L'Action nationale*, et codirecteur, la nuit, de *L'Indépendance*, revue du RIN, notoirement de gauche, Major a manifestement retenu la stratégie de Ferron consistant, par la multiplication de « corps constitués », à « créer un climat qui fera perdre la tête aux personnes en place », à la façon du Parti Rhinocéros.

Il y a aussi dans cette correspondance des observations très fines sur la littérature elle-même. Aux yeux de Ferron, par exemple, « chaque livre est une impasse » que l'écrivain, pour parvenir à construire au fil du temps une œuvre véritable, doit surmonter non seulement grâce à son « génie propre », mais aussi en fonction de « l'attention » que le livre aura « éveillée » chez ses lecteurs. Une telle attention lui « indique où est la solution de continuité », c'est-à-dire le point de rupture qui permettra d'aller ailleurs, vers la suite de l'œuvre. Ferron confie que, dans ce processus, Major a été un véritable « poisson-pilote » pour lui, l'influençant de manière tout à fait concrète par ses articles et ses lectures diverses. C'est dans ce contexte que l'auteur de *La Nuit* lance à son cadet, en terminant l'une de ses lettres : « nous ferons nos comptes plus tard. »

Moins stylisées que celles de Ferron et plus anecdotiques, les lettres de Major se révèlent elles aussi fort intéressantes, apportant d'utiles renseignements sur la petite histoire de *Parti pris* ou éclairant certains essais du romancier publiés ailleurs au cours des ans — outre la présentation,

trois textes de Major sur Ferron sont d'ailleurs reproduits en annexe du livre. On y voit aussi naître des considérations sur « l'immense espace de l'écriture » opposé au travail militant, une préoccupation qu'on retrouve développée dans *Le sourire d'Anton*, publié récemment.

On peut regretter une certaine négligence dans la rédaction des notes accompagnant cette correspondance. Définir la revue *Parti pris* en la rattachant à « une sorte de populisme nationaliste » apparaît ainsi un peu court. Une note est carrément inexacte, François-Albert Angers n'ayant pas été un simple collaborateur de *L'Action nationale*, mais son directeur pendant près d'une décennie. On aurait pu également transcrire de façon moins approximative les références des ouvrages cités dans la correspondance. Enfin et surtout, il aurait été sans doute plus cohérent de réunir dans cet ouvrage la correspondance de Ferron avec l'ensemble de l'équipe de *Parti pris*. Major n'y aurait rien perdu de son importance, mais le lecteur aurait été éclairé sur nombre d'allusions faites au fil des lettres aux Paul Chamberland, Pierre Maheu et André Brochu, avec qui Ferron a également correspondu et dont certains des échanges auraient mérité la publication.

Maître en ironie

Rassemblant les lettres échangées entre 1941 et 1965 par Ferron et Pierre Baillargeon, écrivain mineur aujourd'hui oublié, *Tenir boutique d'esprit* me semble un livre encore plus significatif que le précédent. Baillargeon, condisciple de Ferron au collège Brébeuf, mais de quelques années son aîné, a publié quelques romans qui ont eu un certain succès à l'époque. Il a en outre longtemps tenu une chronique de langue, en plus de faire de la traduction à l'occasion. Il est enfin le cofondateur dans les années 1940 d'*Amérique française*, importante revue littéraire connue pour avoir publié les premiers textes de quelques-uns des écrivains qui constitueront au tournant des années 1960 la génération de *Liberté/l'Hexagone*, Jacques Brault notamment, et Gaston Miron.

On a parfois dit de Baillargeon qu'il avait tenu lieu de maître à Ferron. C'est bien mal connaître l'auteur du *Salut de l'Irlande*, habile à esquiver les rapports de filiation univoques. S'il semble y avoir entre les deux écrivains un sentiment réel de fraternité (et encore faudrait-il nuancer), l'ironie constante de Ferron désamorçait toute possibilité d'admiration. Il en use en fait comme de ce « petit appareil » qu'il évoque dans une lettre à Major et auquel les cadets recourent parfois pour entreprendre leurs aînés. Comme le téléphone, ce petit appareil ironique impose une « longue distance », permet de prendre le large et d'y rester. Il machine de la médiation, et tout dans l'attitude de Ferron concourt à la maintenir. C'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt de la pensée politique de Ferron,

qui a toujours évité de jouer aux prophètes, aux écrivains théophores, et qui n'a jamais suivi de stricte ligne de parti ou de conduite, sachant toujours réviser son jugement en temps et lieu.

Sa position de retrait par rapport à Baillargeon se manifeste très souvent par des traits d'esprit assez caustiques, et les exemples à ce sujet ne manquent pas. Dès la première lettre apparaissent les formulations équivoques : « vous aimant, j'aime d'anciennes gens qui furent délicieux et je suis ravi. » L'art du compliment malicieux sied parfaitement à Ferron, qui y recourt fréquemment. Baillargeon est ici un « maître d'écriture » et là un « pontife » qui fait de la littérature comme on dit la messe. Les moqueries ne manquent pas non plus — « vous écrivez comme un cardiaque », lui indique-t-il — et se présentent comme autant de notations piquantes qui, au-delà de leur humour, révèlent aussi des enjeux esthétiques.

La littérature à hauteur d'homme

En réalité, Baillargeon n'a rien du maître et ce n'est pas un hasard si l'auteur de *L'amélanancier* lui confie tout de go qu'il entend le « cultivate[r] », ce qui peut d'ailleurs être interprété dans un double sens assez savoureux qui dit tout entier la complexité de cette relation. Cultiver Baillargeon peut s'entendre d'abord comme un raccourci exprimant la nécessité pour Ferron d'entretenir le lien épistolaire, mais l'ellipse a en outre pour effet de réifier et d'instrumentaliser son correspondant. Ferron le cultive en fait comme il « cultive son curé », alors qu'il est médecin en Gaspésie, bien conscient du fait qu'« il est le seul homme à dix lieues à la ronde à pouvoir [le] fournir d'œufs ». Du reste, cultiver Baillargeon, c'est aussi renverser, justement, le rapport de maître à disciple : l'aîné sortirait enrichi de tels échanges grâce aux soins patients de Ferron, qui ne se lasse pas tout au long des années de le juger sur son style et sur son œuvre littéraire.

Si la relation épistolaire est un « stratagème », comme le pense Ferron, on ne peut s'empêcher de penser que Baillargeon en est un peu la dupe. « Sans conversation, ayant peu de loisir, écrivant à la volée », Ferron, lors de son séjour en Gaspésie, accorde à la correspondance un rôle capital. Écrire à la volée, c'est écrire à l'occasion, mais surtout avec l'occasion et les circonstances, au hasard d'une lettre reçue ou d'un moment volé au labeur quotidien. La correspondance introduit une ponctuation dans la monotonie d'un temps autrement immobile. Ressort littéraire, elle rattache Ferron à l'écriture, lui qui se laisse si souvent entraîner par une amorce de lettre qui le pousse à aller plus loin, ou par une lecture qui le ramène à l'œuvre à faire : « je suis un lecteur impoli ; au bout de trois pages, j'ai le goût d'écrire. »

Les lettres qui nous en apprennent le plus sur le Ferron écrivain sont celles qu'il compose en 1947-1948, de Gaspésie. Il y distingue deux rapports à l'écriture. Le premier, c'est celui que

défend Baillargeon : « On peut dans l'écriture aller à la drive [sic] ; vous appelez ça "écrire d'abord". Ça donne du hareng, de la confusion, rien d'important ni d'agréable à lire. » Mais jouant le jeu, Ferron en fait l'examen : « écrire d'abord » exige au moins deux conditions. D'une part, « avoir quarante ans », c'est-à-dire « se répéter », car « on improvise bien quand on n'improvise rien de neuf » et, d'autre part, « bien parler », comme l'exigeaient leurs professeurs du collège classique, notamment Robert Bernier, pédagogue aimé, bon orateur de surcroît, qui considérait que la qualité de l'écriture dépendait du soin apporté à la langue de tous les jours.

Ce point de vue, Ferron y résiste cependant parce qu'il est celui, en fait, d'un « orateur qui donne la littérature aux orateurs ». Son propre rapport à l'écriture s'appuie sur la position inverse : « à mon avis, on écrit bien en autant qu'on parle mal », par dépit, ce qui est conforme aux affirmations bien connues du *Fond de mon arrière-cuisine* selon lesquelles il se serait tourné vers l'écriture faute d'avoir le talent du conteur. « Bref, mon cher Pierre, notre grand défaut est de n'être pas banal, bête, stupide » et « d'éprouver avec un interlocuteur un sentiment de supériorité, partout de le dédaigner "d'abord", alors qu'en étant son inférieur, nous remarquerions ce qu'il dit, le remarquerions et pourrions en tirer parti. » Il faut être à l'étage au-dessous pour être écrivain. Alors que Baillargeon, dans la plus pure tradition canadienne-française, se plaint que la langue n'aille pas de soi au Québec, Ferron, lui, en revendique la négativité, non pas à titre transitoire — comme l'assomption d'une certaine pauvreté, prônée dans les années 1960 —, mais comme le fondement d'une pratique de la littérature qui se tiendrait à hauteur d'homme. On trouve ici en germe ce qui sera au Québec le grand problème littéraire de la fin des années 1950 : raccorder une littérature jugée désincarnée au réel le plus immédiat.

Le frère du dernier des hommes

De ce point de vue, Baillargeon incarne un Saint-Denis Garneau avec lequel Ferron pourrait enfin régler ses comptes, le tenant au bout de sa plume. Comme le Garneau que le romancier dépeint souvent dans son œuvre, Baillargeon reste à l'écart, « en marge de la vie ». Dans une « fable » qui lui est consacrée, Ferron dit d'ailleurs de son correspondant qu'il a « des pauvres gens une idée pitoyable », au point où ils n'apparaissent jamais dans ses romans. Ferron aimait d'ailleurs définir Baillargeon, avant tout romancier, comme un poète, ce qui conforte l'idée d'un parallèle avec Garneau. Imaginant pour se gausser la mort accidentelle de son ami, Ferron la fait ainsi survenir au moment où Baillargeon cherche une rime sans jamais y parvenir. Celui-ci devient de la sorte la figure exemplaire d'un certain rapport entre littérature et société : « J'ai eu tort, mon cher Pierre, de vous parler révolution : j'oubliais votre cœur. Ce cœur vous la

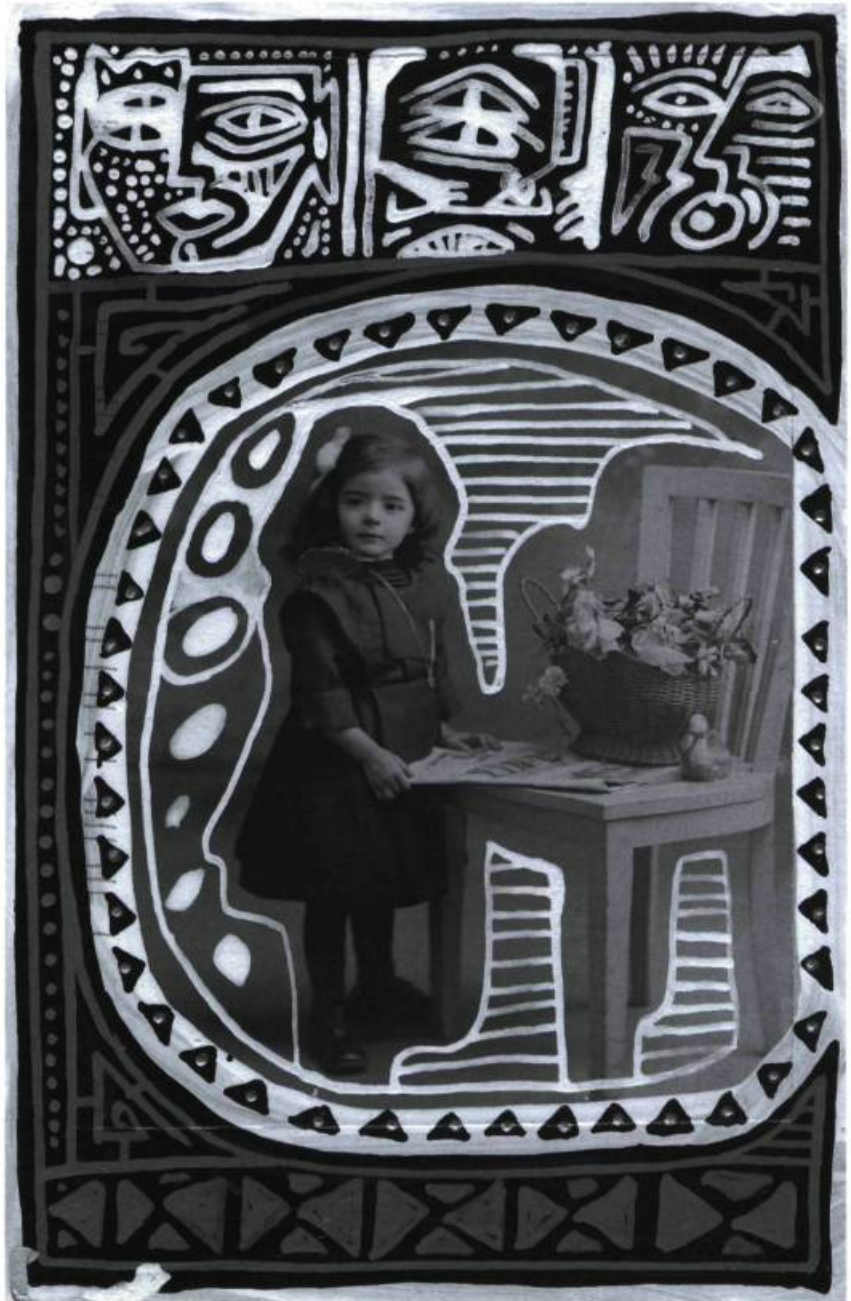
défend. Quand vous me dites votre besoin de liberté, je vous entends : vous avez besoin d'inaction. Non seulement vous ne pouvez pas bouger, il ne faut pas que le monde bouge. » Ferron pour sa part entend ne pas rester, « les mains jointes par l'extase », dans le cercle fermé d'une tradition littéraire qui défend une vision de la liberté qui appartient au passé.

Aux yeux de Ferron, la Seconde Guerre mondiale a créé une conjoncture dont il importe de tirer parti : « entre le monde qui se défait et celui qui se reconstitue, il y a une période de liberté inouïe, une transition merveilleuse. À nous d'en profiter. » Il adopte alors une attitude qui ne le quittera plus et qui consiste à identifier clairement le lieu où l'écrivain a maille à partir avec la société. Pour Ferron, près du communisme à cette époque, la cause est entendue : « nous n'en voulons qu'à ces oisifs qui nourrissent leur stupidité des sueurs du misérable [du pauvre]. » Baillargeon n'est pas rangé d'emblée dans une telle catégorie — Ferron tient beaucoup trop à lui —, mais il se fait par contre vertement admonester : « Tu n'es pas un dieu, tu es le frère du dernier des hommes; tu ne peux l'abandonner sans lâcheté, sans te classer avec les profiteurs, les inutiles, les monstres et tous ceux qui disent : "la liberté est chérie" » sans en tirer les conséquences politiques. Cette lettre forte nous montre un Ferron quittant pour une rare fois la pose du sceptique afin d'haranguer son destinataire, au nom des déshérités.

L'écriture contre le discours

Sans qu'il soit question à son sujet de strict déterminisme, la littérature, pour Ferron, doit tenir compte, jusque dans le style, de la complexité du temps présent. Il s'explique à cet égard dans un passage d'une poésie étonnante : « J'aime votre dernière lettre, écrit-il à Baillargeon, elle est le contraire d'un discours; elle est délicieuse. Le discours est en quelque sorte continental. Vous le coulez : il n'en reste que les cimes. Votre page devient un archipel, où chaque île, courte phrase, brille au soleil, séparée des autres par le silence impressionnant de l'ombre et des eaux. » Le discours, dans cette lettre de 1948, c'est avant tout celui de l'orateur et de tout ce qui, de la littérature, est soumis à la sphère de l'oratio, qui domine, comme nous l'avons vu, dans le système d'éducation de l'époque. Ferron apprécie, en somme, le Baillargeon qui ouvre une brèche dans le continent textuel et qui, par le fait même, compromet toute conception sacralisante de la littérature. Dans la lettre de Baillargeon, le discours n'est pas morcelé, seulement immergé en majeure partie : seules les cimes demeurent visibles. Il ne s'agit pas d'une poésie du fragment, mais d'un stratagème littéraire que Ferron croit discerner chez son interlocuteur, et qui rompt la continuité et l'élan du discours pour ramener le texte à l'échelle de la phrase, qui brille au soleil comme une île.

Signalons en terminant la pertinence de la décision de Marcel Olskamp d'intégrer à cette correspondance un certain nombre de textes évo-



Michel Julliard, *Toutes les fêtes obligatoires...*, peintures et montages photographiques, recto, 10 cm × 16 cm.

qués dans les lettres. Ce parti pris est judicieux et apparaît tout à fait essentiel à la bonne compréhension des enjeux littéraires du dialogue entre les deux écrivains. Il permet au lecteur de plonger dans l'époque et de juger par lui-même du bien-fondé de leurs positions respectives. À l'ensemble de ce corpus, la présentation de Jean-Pierre Boucher ajoute une indispensable et très complète mise en contexte littéraire.

Il faut également souligner, en terminant, la qualité remarquable de la présentation matérielle des Cahiers Jacques-Ferron, dirigés avec finesse

depuis le début de cette vaste aventure éditoriale par Ginette Michaud. Des couleurs de la maquette aux œuvres choisies en couverture (Edmund Alleyn et Jacques de Tonnancour), tout est pensé et pris en compte avec le plus grand soin dans ces deux ouvrages. Il faut saluer enfin le dynamisme de l'éditeur, Jacques Lanctôt, produisant des livres d'une facture que nombre de grandes maisons d'édition peuvent lui envier et qu'on aimerait retrouver plus souvent en librairie.

Karim Larose

LE TEMPS D'UNE AMITIÉ

CORRESPONDANCE 1925-1935 de Theodor W. Adorno et Alban Berg
 Présenté et traduit par Marianne Dautrey, Gallimard, 367 p.

LA CURIOSITÉ d'en savoir un peu plus sur un écrivain, un penseur ou un artiste, de le voir tout à coup à nu, dans les habits de l'ordinaire, en train de soigner ses soucis quotidiens, ou encore de connaître les détails d'une époque à travers un regard autre que celui de l'histoire incitent, en partie sans doute, à la lecture d'une correspondance. Pour le chercheur, elle se présente comme un ouvrage de références dont le contenu offre une série d'indices qui peuvent ouvrir potentiellement de nouvelles voies. Le généticien, l'expert des réseaux, le biographe y trouvent leur matière dans les noms qui y circulent, les rendez-vous qui se confirment, les rencontres inattendues. Mais si le lecteur n'a ni l'intention de repérer la référence ou la trace qui ferait avancer la recherche, ni l'envie de s'en tenir simplement à la psychologie des correspondants, qu'est-ce qui peut bien motiver la lecture d'une correspondance? L'attrait formel pour l'épistolaire ne reposerait-il pas sur un retournement caractéristique de notre époque : la réalité se lit comme une fiction? Les correspondants sont des personnages-narrateurs qui racontent des détails de leur vie dans lesquels interviennent des lieux, des personnages, des événements, qui profilent une intrigue avec sa part de prédictions, de péripéties, de joies et de déceptions. Pour que les éléments d'une correspondance soient perçus ainsi comme des composantes diégétiques, il faut que le lecteur présume leur assemblage. Or, le « sous-texte » spécifique de l'épistolaire s'en charge en donnant virtuellement aux détails d'une vie une extension fictive. Telle est l'inversion de la correspondance nécessaire à sa lisibilité : le lecteur perçoit toujours plus de choses qu'il y en a vraiment.

La part fictive qui étend les échanges entre Alban Berg et Theodor Wiesengrund Adorno doit être considérable. Les thèmes sont riches : musique et philosophie, mais surtout musique, car si les deux sont compositeurs, seul le second est philosophe. La différence est appréciable : la plume d'Adorno est nettement plus généreuse que celle de Berg. Ce récit de vie, déjà prometteur, se déroule à une époque remarquable : de 1925 à la mort de Berg en 1935, entre l'école de Vienne et l'école de Francfort, les lieux et le temps sont exceptionnels. De Berg, on s'attend à des échos sur l'atonalité et le dodécaphonisme inspiré de son maître Schönberg, sur *Wozzeck* dont les représentations européennes ont lieu les mêmes années ou sur *Lulu*, opéra inachevé qui l'habite pendant



Eric Cardinal, sans titre, collage photographique, recto, 10 cm × 15 cm.

les dernières années de sa vie. D'Adorno, on ressentira peut-être les aspirations et les contrariétés d'un jeune compositeur tiraillé par les affaires de l'esprit à l'époque où il fraie la voie à une pensée anti-épistémologique en insérant l'inconscient dans la connaissance et en le situant au carrefour de l'individu et de la société. Les thèmes et les motifs sont nombreux pour nourrir une complicité qu'Adorno qualifie, parfois, de lutte historique commune pour l'objectivité de la technique dodécaphonique. Mais l'intrigue se situe ailleurs, dans un léger déséquilibre entre les correspondants qui s'annonce dès la première lettre du jeune Adorno dans laquelle il demande à Berg de l'accueillir à Vienne : ce dernier sera le maître jusqu'à la fin!

Lutte commune, démarche divergente

Si de nombreuses observations, critiques et appréciations sur le monde musical animent leurs

échanges (noms, lieux, événements, dates, etc.), on y retrouve peu d'analyses consistantes sur la musique. Cette absence n'est pas imputable à un manque d'intérêt pour la réflexion mais relève plutôt d'une cause précise : au lieu de s'étendre longuement sur une idée dans ses lettres, Adorno propose à son interlocuteur de lire les articles qu'il a publiés sur lui dans diverses revues musicales, dont *l'Anbruch*. Ce dernier y prend manifestement un certain plaisir, puisque les textes du jeune philosophe semblent fort élogieux. Il lui rend la pareille en soulignant la justesse et la profondeur de ses observations : «... votre article sur mes lieder est fabuleux! Je ne pensais pas qu'il était possible que quelqu'un soit capable de mettre le doigt comme cela sur — je dois le dire — les secrets de mon art de l'instrumentation, comme vous l'avez fait. » Comme les deux hommes ne se sont pas véritablement côtoyés, il faut chercher la source de l'amitié qui se manifeste dans leur correspondance du côté des articles d'Adorno et de la musique de Berg. Ce qui serait logique après tout, puisque si l'un défend

résolument les nouvelles expériences musicales avec sa plume, l'autre les réalise dans ses compositions : à leur manière, ils poursuivent une lutte commune pour la technique dodécaphonique, et les compliments qu'ils s'adressent confirment qu'ils partagent la même sensibilité.

Berg a de sérieux doutes, néanmoins, sur l'intérêt des articles d'Adorno. Il use d'une astuce rhétorique à peine voilée pour les lui exposer, s'y prenant probablement ainsi pour éviter de compromettre leur amitié sans diminuer pour autant la sévérité de sa critique. Voici ce qu'il ajoute au passage flatteur qui précède : « *Je ne connais personne qui, sans posséder les lieder ou même en n'en possédant que la version pour piano, serait à même de suivre votre analyse tout du long (moi-même, qui ne suis pas dans ce cas, j'ai souvent perdu le fil en lisant). Et le résultat serait qu'un tel lecteur — et 99 % des lecteurs seront dans ce cas — sautera des passages et risque de ne même pas percevoir l'importance de l'idée générale.* ». Depuis le début de leurs échanges, Berg souligne le style difficile d'Adorno qui est nourri par une culture philosophique que peu de musiciens possèdent selon lui. Or, il semble important, pour le compositeur, que les idées sur la nouvelle musique soient compréhensibles à tous, si on veut lui donner la chance d'exister. Son approche est donc plus sensible qu'intelligible, différence qu'il exprime à Adorno en exigeant de voir ses compositions plutôt que ses articles, « *car alors seulement, dit-il, je pourrai comprendre clairement les théories que vous développez.* ».

Si leur lutte est commune, leur démarche, elle, diverge. Adorno le sait bien, mais le désir de devenir un jour un compositeur talentueux est si intense qu'il cherche constamment l'approbation de son maître, imaginant même, dans ses moments les plus passionnés, s'inscrire intérieurement dans la « *dialectique de la conscience de l'artiste* ». Ce déni de leur différence l'incite plus souvent qu'autrement à soupçonner la moindre réserve de Berg à son égard. Cette attitude exaspère parfois ce dernier qui ne se gêne pas, du reste, pour le lui dire : « *je n'ai absolument rien contre vous et ne peux m'expliquer d'où vous tirez cela.* » La raison est pourtant simple : Adorno intègre la musique dans une démarche intellectuelle qui n'appartient qu'à lui. Il s'efforce donc d'écrire ses articles comme Berg compose un quatuor, ou encore, il l'entraîne de manière abusive du côté de l'intelligible en traçant un parallèle entre les critiques de son mémoire d'habilitation sur Kierkegaard et les attaques contre les œuvres du compositeur : « *Peut-être cela vous fera-t-il sourire d'apprendre que l'on a recouru à son encontre à peu de choses près aux mêmes arguments que ceux auxquels notre travail sur la musique nous a accoutumés : surcroît d'intellectualité, inintelligibilité, folie et déconstruction; voilà qui nous consolerait presque au sujet de l'habilitation.* » S'il sait pertinemment que Berg n'établira jamais ses choix et ses préférences sur les seules idées, contrairement à lui qui compose selon la « *technique dodécapho-*

nique la plus rigoureuse », il le presse de le faire en réduisant la composition de *Lulu* à une question de principe : « *Il me semble ressortir de l'analyse de Reich que la scène qui se passe à Paris, par exemple, n'est pas intégralement composée comme un morceau dodécaphonique. Ce qui signifie donc que, en ce point central, vous vous seriez détourné du principe dodécaphonique; or cela nécessiterait une explication sur ce que cela signifie sur le principe.* » Cette explication ne viendra pas. Sans doute Berg avait-il compris, dès le départ, que leur amitié reposait sur une lutte commune pour le dodécaphonisme, mais qu'il n'aurait jamais à faire un jour le choix que tôt ou tard devra faire le jeune philosophe « *entre Kant et Beethoven* ».

D'un rapport équivoque au soutien

Si la foi intellectuelle d'Adorno, qui ne concerne pas uniquement la musique, le rend à l'occasion intransigeant et méprisant — sa critique de la musique anglaise et celle de Musil sont brèves mais cinglantes —, il sent bien qu'un principe intellectuel peut parfois entraîner des difficultés qui sont à la mesure de sa contradiction : « *De nouveau très fortement préoccupé par la composition, dans le temps très limité que m'accorde mon nouveau livre, je me retrouve à chaque fois devant cette antinomie : une composition qui ne reprendrait pas la technique dodécaphonique manque de rigueur constructive et de contrainte, mais la technique dodécaphonique limite incroyablement l'imagination constructive et invoque toujours le danger du blocage.* » Comme on pourrait le dire avec Kant, il y a là, entre la note et le mot, la partition et le livre, un conflit de facultés qui alimente ses nombreuses plaintes. Et lorsqu'il engage ce conflit à l'extérieur de lui-même en attaquant Schönberg qui a formulé des doutes similaires à ceux de Berg à propos de ses textes, on a l'impression que ce conflit déborde largement leurs volontés personnelles et qu'il découle, en définitive, des variations de la vie intellectuelle et artistique européenne de l'entre-deux-guerres : l'attirance et le décalage entre Berg et Adorno semblent représenter l'indice d'un rapport équivoque entre le sensible et l'intelligible qui s'établit autant à Vienne qu'à Francfort.

Pourtant, parallèlement à leurs croyances sur les plans artistique et intellectuel qui les rapprochent autant qu'elles les séparent, Adorno et Berg font face à des difficultés réelles qui appartiennent également à leur époque. Quelques années à peine après son habilitation au début des années trente, le jeune philosophe doit mettre ses énergies dans la recherche d'un nouveau poste, ne pouvant plus enseigner dans une université allemande, conformément au « *paragraphe sur les Aryens* ». La situation est déprimante, mais sa détermination n'est pas atteinte : avec un sang-froid étonnant, Adorno fait la part des choses. Berg le soutient dans ses recherches en se servant de son prestige pour le recommander et soutenir ses

candidatures. Cette initiative n'est pas toujours heureuse et révèle l'ampleur de la difficulté. En effet, répondant négativement à la demande de Berg en prétextant que la spécialité d'Adorno n'existe pas dans les universités anglaises, le professeur anglais Edward Dent dévoile l'étendue des préjugés qui circulent en Europe avant la Seconde Guerre mondiale : « *Le pire chez les Juifs, c'est que ce sont presque tous des égoïstes et des arrivistes. J'ai remarqué depuis longtemps, et particulièrement chez les Juifs allemands, qu'ils ne pensent qu'à leur carrière personnelle et non au bien général de la musique* » (la lettre du professeur Dent est publiée en annexe). Qualifiant cette réponse d'innommable, Adorno n'abandonne pas ses efforts et s'installe finalement à Oxford, après avoir craint de se retrouver à Constantinople, ville qui lui paraît *a priori* si déplaisante qu'il affirme, dans un tour empreint de sublime, « *trouver plus de beauté dans le désordre de Vienne, dans la décadence de Venise et dans la baie bleue de Naples* ». De son côté, Berg éprouve de sérieux problèmes économiques liés, en partie, à l'interdiction qui frappe les représentations de ses œuvres dans certaines grandes capitales — *Wozzeck* ne sera pas mis en scène à Vienne de son vivant. Adorno s'efforce de lui dénicher du travail pour la musique d'un film, tentant de combler ainsi le désir de Berg qui s'intéresse, lui a-t-il dit, « *terriblement à la musique de film* » pourvu qu'il y ait « *quelqu'un d'assez fou pour vouloir en faire une avec moi et comme je l'entends* ». Le projet n'aboutira pas. Contraint de vendre ses manuscrits pour survivre — celui de *Wozzeck* se retrouve à la bibliothèque de Washington —, Adorno accepte de l'aider à trouver un acheteur anglais pour la *Suite lyrique*. De nouveau, ses efforts restent sans résultat.

Que ce soit à travers une sensibilité artistique et intellectuelle commune malgré leur conflit ou une situation précaire découlant de conjonctures politiques exécrables, l'amitié bien réelle entre les deux hommes ne peut être détachée de son époque. Quelques semaines avant sa mort, Berg met fin, sans le savoir, à leurs échanges en témoignant, dans les derniers mots, sa profonde reconnaissance à un ami : « *Encore une fois merci pour votre envoi, mais aussi pour toutes ces choses personnelles que vous me dites et qui touchent de très près votre cher Berg.* » Si en effet les propos d'Adorno le concerne personnellement, Berg ne se doute pas à quel point à travers leur amitié s'exprime un temps, et que c'est sans doute pour cette raison que nous voulons prolonger leur histoire dans le témoignage. La publication de leur correspondance actualise cette raison en reconnaissant implicitement dans leurs lettres la réciprocité entre des récits de vie et celui d'une époque. Telle est, somme toute, la fiction qui la justifie.

Sylvano Santini

L'IMPOSSIBLE CONVENANCE DES LETTRES

ÉCHANGES ET CORRESPONDANCES de Georges Bataille et Michel Leiris
Gallimard, «Les inédits de Doucet», 280 p.

C'EST ma part d'« indiscretion », une maladresse sans doute, mais je ne puis m'empêcher de penser qu'il y a, dans l'échange épistolaire qu'entretenaient leur vie durant Georges Bataille et Michel Leiris, ce qu'il faut peut-être appeler une certaine « inconvenance », là même où, entre deux amis — et à plus forte raison parce qu'il s'agit d'une correspondance en quelque sorte placée à l'enseigne de l'amitié —, c'est à l'accord, à l'adéquation, à la convenance qu'il faudrait probablement en appeler. L'amitié ne loge-t-elle pas « plus secrètement au cœur même de la convenance », comme le remarquait Éric Méchoulan, le 3 décembre 2004, à l'occasion d'une soirée de lectures à la mémoire de Jacques Derrida? « *Au cœur même de la convenance* », comme son secret, sa réserve, sa pudeur, son noyau discret.

Inconvenantes, ces lettres ne le sont pas parce qu'elles feraient preuve d'indécence, voire de ce qui pourrait, de manière attendue, entendue chez l'auteur de *Madame Edwarda* ou chez celui de *L'âge d'homme*, relever de l'érotisme ou de quelque part maudite qui confinerait cette correspondance à l'ob-scène (même si elle s'y trouve déjà, dès les débuts, même si elle ne s'écrit que depuis ce hors-lieu); leur « inconvenance », mais on dira plus justement ici leur « disconvenance », tient plutôt à ce que ces lettres ne « conviennent » ni à leur destination ni à leur destinataire, comme si, dans cet échange qui s'étend de 1924 à 1961, Bataille et Leiris ne s'étaient écrit que pour prendre la mesure aporétique de ce « venir avec ».

Économie du quotidien

« *Le désir de commettre une indiscretion majeure et d'en jouir à proportion est sans doute ce qui nous porte vers les correspondances* », écrit Bernard Noël dans la postface de cet ouvrage. « *Une intimité va s'exposer, croyons-nous, en même temps que le mécanisme secret d'une relation* », et tout porte le lecteur « à croire que la relation Bataille-Leiris va éclairer la nature même du lien créé par l'amitié ». Espoir que les éditeurs de ces *Échanges et correspondances* auront alimenté, comme le suggère Bernard Noël, en publiant non seulement les lettres (retrouvées) que s'échangèrent Bataille et Leiris (quelque soixante-dix-neuf lettres et cartes postales), mais bien « l'ensemble du dossier »,

c'est-à-dire tous les textes qu'ils écrivirent « *l'un et l'autre sur leurs rapports* », ainsi que « *tous les passages du journal de Leiris où apparaît le nom de Bataille* » : dossier « complet », donc, où le lecteur pourra prendre la mesure d'un certain accord, d'une attention réciproque, bref, d'un rapport de communication qui ne s'ouvrira peut-être, comme il se doit, que par l'impossibilité de leur « communauté », comme de toute communauté.

Car pour tout dire, et dans les faits, le mouvement surréaliste — dans les marges duquel Bataille se tiendra obstinément à l'écart —, les projets (avortés) de revues et de société secrètes — *Acéphale*, *Contre-Attaque*, etc. —, le Collège de sociologie, la publication par Bataille et Leiris de *l'Histoire d'une petite fille* de Laure (Colette Peignot), voire la création de leurs œuvres respectives au fil des ans, ne constituent somme toute que la toile de fond de cette correspondance, son horizon lointain au devant duquel se joue la scène plus insistante du quotidien ou, pour reprendre ici l'expression de Bernard Noël, ce qui prend parfois « *l'allure de scènes de ménage métaphysiques* ». Si la convenance, comme le rappelle Éric Méchoulan, est « *affaire d'oikeios : une économie du quotidien, du domestique, de ce qui nous convient* », c'est en ce lieu, sans doute, celui d'un certain « quotidien », d'une « domesticité » de la communauté, oserais-je dire, que s'articulera le plus radicalement la disconvenance entre Bataille et Leiris : « *il m'est devenu depuis longtemps impossible d'avoir avec toi une conversation qui dépasse cette insignifiance quotidienne à laquelle tu tiens si résolument* », écrit Bataille à son ami, dans une double lettre datée du 20 et du 21 janvier 1935.

On pourrait croire ce reproche sans conséquence; il exprime au contraire le profond différend qui oppose deux pensées, deux manières de concevoir la communication, divergence qui donnera toute sa mesure à la distance, la juste distance dont répond leur amitié et dont dépend toute correspondance (ce « co-répondre » qui est aussi, et peut-être avant tout, un « répondre avec » la distance). Pour Bataille du moins, et ses lettres à Leiris y insistent à quelques reprises, cette « impossible conversation » (où je ne puis qu'entendre déjà l'écho lointain de *L'entretien infini*, œuvre de cet autre ami que deviendra bientôt Maurice Blanchot) sera bel et bien l'expression, jusque dans leur correspondance, d'un

certain défaut de rapport. « *Tu m'as écrit [...] que tu es toujours dégoûté que les gens ne soient pas autres que ce qu'ils sont : je ne crois pas être moins dégoûté que toi* », confie Bataille à Leiris dès 1932. « *Mais peut-être ce qu'il y a de plus rebutant est que les rapports qu'on a avec les gens, on les a toujours conformément à des conventions telles que ce qui pourrait être autre est exclu* », insiste-t-il encore, dénonçant déjà, au nom d'un rapport à l'altérité — mais tout aussi bien à ce qui excède les conventions —, ce qui relève d'une certaine convenance. « *Je ne suppose pas que les rapports épistolaires puissent facilement faire exception* », écrira-t-il finalement, laissant du coup entendre à son correspondant, de manière à peine masquée, inconvenante presque, à quel point la « convenance » de leurs échanges le rebute, lui qui, sans doute, aurait souhaité que leurs lettres fassent exception, que leur rapport épistolaire s'excepte des conventions pour donner jeu, peut-être, à l'excès.

L'inconvenance même

Or tout du long, sauf à quelques rares occasions — qui font justement figures d'exception —, Leiris ne se départit jamais d'une certaine mesure dans l'expression de son amitié pour Bataille, n'abandonnant sa réserve que pour en dénoncer tout aussitôt l'impudeur, la maladresse : « *Excuse cette lettre si sotté, que j'ai honte de relire et surtout de t'envoyer après l'avoir relue. Ce que tu me dis m'a beaucoup ému, à un moment où je me croyais insensible. J'en aurais pleuré, pour un peu. Si de tels mots n'étaient pas si stupides et la comparaison si mal choisie je te dirais que je t'aime comme un frère* », écrit-il à Bataille le 15 août 1934. Loin des « excès » de son ami (on dirait même, comme le fait remarquer Bernard Noël, que « *Leiris trouve les siens dans l'exercice de la banalité, de l'ordinaire quotidien et dans le refus d'élever le débat* »), l'auteur d'*Aurora* se permet rarement l'expression aussi manifeste d'une telle affection, préférant, comme il le laisse d'ailleurs entendre dans cette même lettre, « *un certain regard entendu* » quand il s'agit de « *donner du poids* » à leurs propos. « *Nous ne vivons peut-être que pour quelques-uns de ces regards-là, écrit-il, qui donnent peut-être une sorte de vérité aux paroles les plus absurdes.* » À l'évidence pourtant, aux yeux de Bataille du moins (mais comment Leiris ne l'aurait-il pas vu?), la suite de cette lettre n'aurait nécessité

aucun « regard entendu » pour donner poids aux paroles qui suivront, tant il est vrai qu'elles dépassent l'insignifiance quotidienne dont se désespère Bataille et trouvent leur vérité dans l'impossible convenance qu'il n'attendait (et n'attendra) peut-être plus de son ami : « *Nous nous reverrons à la rentrée et nous serons, de nouveau, deux au moins à nous sentir crever, ce qui est à mon avis la seule forme convenable de solidarité!* »

Leiris avait-il pris la pleine mesure de ces mots qui, en 1934, presque lancés à la boutade, anticipaient à leur façon une pensée de la communauté — mais aussi de la communication — qui, deux ans plus tard, allaient donner lieu au premier véritable conflit qui devait l'opposer à Bataille? « Se sentir crever » : comment ne pas entendre, dans ce sentiment d'épuisement qui confine à la mort, « *seule forme convenable de solidarité* », les échos d'une pensée désastreuse dont le projet *Acéphale* devait être l'expression? Comme le rappelle en effet Jean-Luc Nancy, ce qu'*Acéphale* donnera à penser, c'est que « *la mort elle-même est la véritable communauté des êtres mortels : leur communion impossible* » (*La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois). Leiris, pourtant, opposera un « *refus violent* » au projet de société secrète que caressait alors Bataille, en 1936, entreprise qu'il jugera « *légèrement puérile* », pas très loin de l'« *enfantillage* »,

si ce n'est tout simplement « *dérisoire* ». Aucune convenance ici, aucun « venir avec » : le désaccord est entier, complet, irrémédiable. « *Alors qu'il suffit à Leiris d'un "regard entendu",* note Bernard Noël, *Bataille va tenter la création d'un rituel collectif* », société non seulement à l'abri des regards, mais qui, loin de tout entendement, fera plutôt sa part à l'aveuglement et au non-savoir. Ce profond différend entre Bataille et Leiris, comme d'autres qui suivront, n'aura pas été de nature à détruire cette « *amitié qui compte avant tout* », mais il donne peut-être à lire tout autrement les rapports que l'un et l'autre entretiendront avec l'écriture (et le langage) dans leur correspondance.

Pour Bataille, il y a là, bien sûr, avec le projet *Acéphale* (qui est l'inconvenance même), le désir d'« *articuler l'inexprimable afin de diriger le flux obscur qui s'épanouit dans le sentiment de communiquer* », volonté que n'épuisera pas l'inévitable échec — mais on parlerait plus justement ici d'un désastre — d'*Acéphale*. Cette manière de concevoir, si ce n'est de traiter la communication est évidemment sans commune mesure avec le « regard entendu » dont semble se satisfaire Leiris, mais il n'en demeure pas moins que ce regard amical, « *qui touche par sa discrétion, est la "façon enjouée"* », pour lui nietzschéenne, de signifier en direction de

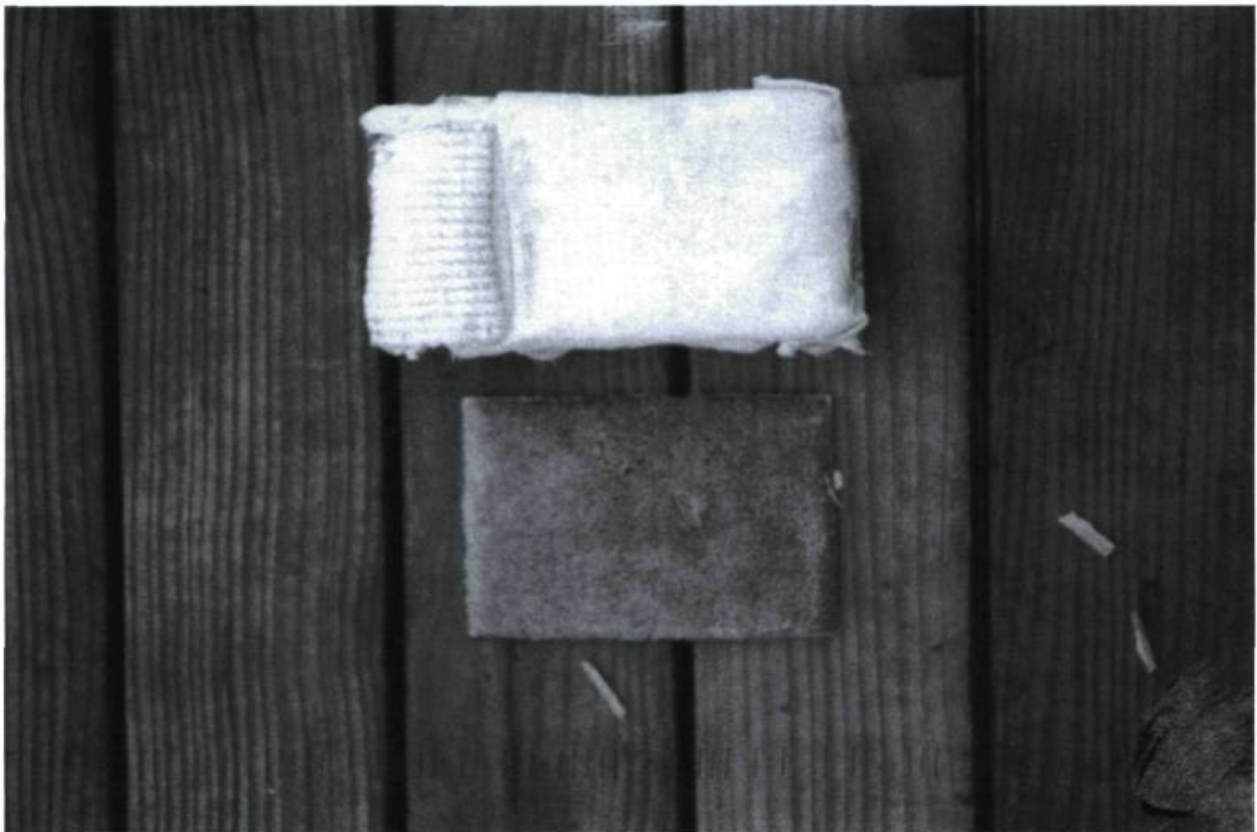
l'inexprimable, « *tout en le tenant à distance* ». Pour l'un comme pour l'autre, cette correspondance, à vrai dire, laisse entrevoir un même désir, une même volonté mue par un « *sentiment d'impuissance à [s]'exprimer* » : « *Ta lettre même m'empêche de trouver des mots,* écrit Bataille au mois de novembre 1939. *Ce ne sont pas des mots qui peuvent te faire comprendre l'affection qui me lie à toi.* »

« *Ce que je voudrais trouver actuellement,* lui répondra de même Leiris en janvier 1940, *c'est un mode d'expression plus profond que les paroles.* »

Rien d'inconvenant en somme. C'est la « lettre même » qui est ici en cause — l'impossible convenance des lettres —, mais tout aussi bien l'écart du langage dont Bataille et Leiris auront fait l'épreuve, prenant du coup toute la mesure du défaut de rapport qui marque, pour en préserver la possibilité même, l'amitié.

Patrick Poirier

1. Ce texte a depuis été publié sous le titre « La convenance : détails de l'amitié », dans « *Il y aura ce jour...* ». À la mémoire de Jacques Derrida, textes recueillis par Georges Leroux, Claude Lévesque et Ginette Michaud, Montréal, À l'Impossible, 2005.



Manon Lizé, *Le lit*, recto, 15 cm × 10 cm.

LA RÈGLE DU JE

— Tu me dis quoi?

Ce numéro regroupe deux séries d'échanges épistolaires qui n'en sont pas tout à fait. Mais existe-t-il de véritables échanges?

D'une part, vous trouverez dans nos pages une (courte) sélection faite parmi les 577 cartes postales qui furent présentées à l'occasion de la Manif d'art 2 de Québec en 2003 (ayant pour thème *Bonheur et simulacres*). Lors de cet événement, la Manif d'art, en collaboration avec le Collectif Réparation de Poésie, avait monté une exposition d'art postal à la Bibliothèque Gabrielle-Roy sous la direction de Jean-Claude Gagnon. À la demande des organisateurs, plus de trois cents artistes de près de quarante pays envoyèrent des cartes postales artistiques à la Manif d'art, dans lesquelles on note souvent la reprise — et le détournement — de ces petites phrases conventionnelles écrites en voyage, de ces courts slogans dignes des publicités ou de ces images touristiques stéréotypées qui caractérisent ce genre d'envoi. Dans ce mode d'échange, l'individu sombre-t-il dans des représentations qui relèvent du prêt-à-porter, dans des échanges *ready-made*? En effet, le destinataire se trouve alors bien souvent à reprendre, quitte à le modifier ou à tenter de le transgresser, un modèle représentationnel. On l'aura compris, la convention impose ses règles, et pas seulement dans la carte postale. C'est le triste constat que dévoile ce genre épistolaire. On est toujours aux prises, on est toujours en train d'en découdre avec le tissu des conventions sociales.

D'autre part, ce numéro présente l'histoire d'une correspondance fictive. En 2003, Ève Dorais et Édouard Pretty postèrent à soixante-douze personnes (qu'ils ne connaissaient pas personnellement et qui, pour certaines, avaient été choisies au hasard dans le bottin) une série de cartes postales (parfois avec des images créées par eux) et de lettres au ton très intime. Beaucoup qui, comme moi, ont reçu ces cartes postales et ces lettres de Dorais et Pretty ont cru, un moment, qu'elles pouvaient vraiment leur être adressées par des connaissances (anciens élèves ou amis d'amis rencontrés dans une soirée?) en voyage à l'étranger... Là encore, comment échapper au ton prédéterminé des modèles d'échanges en société? Est-ce seulement un effet de déjà-vu qui me donne l'impression de reconnaître un texte d'Hubert Aquin dans cette carte postale de Dorais et Pretty? Ou est-ce, pour reprendre Oscar Wilde, que la vie imite toujours l'art auquel elle ne peut échapper?

Dans l'un et l'autre de ces projets, les lettres et les cartes parlent chaque fois des relations

complexes entre destinataire et destinataire, de messages toujours un peu mal adressés, ou bien, pour suivre un code, adressés un peu à tous (tous ceux qui adhèrent au même code) et donc à personne en particulier... Comme s'il n'y avait entre les individus que des malentendus, et très rarement de véritables dialogues personnels. Mallarmé avait déjà montré, avec les adresses de ses correspondants transposées en vers, que le premier destinataire d'une lettre est le postier, ainsi que le système postal, véritable organe normatif de ce qui peut ou ne peut pas s'envoyer. Les interventions dont il est ici question nous disent bien qu'il existe des échanges (dans le cas présent, écrits) entre les êtres, mais

sont des discours instables dans leur signification. Et même la dialectique de l'épistolaire ne sauve pas l'écrit de cette situation. « *La lecture est écriture.* » Réécriture.

Dans son livre *La carte postale*, Derrida revient encore sur cette idée d'ambiguïté de l'échange écrit, incarnée par cette carte postale trouvée à Oxford en 1977 où, dans un renversement spectaculaire, c'est Platon qui dicte à Socrate quoi écrire. À ce propos, Charles Ramond (professeur à l'Université de Bordeaux — III) écrit que là réside « *cette idée que l'histoire de la philosophie consiste à dicter aux philosophes du passé le message qu'ils nous adressent. C'est bien sûr le thème si amusant de La carte postale : Platon dicte, Socrate écrit. Ce sont toujours les héritiers qui écrivent le testament, ce sont toujours les philosophes du présent qui écrivent la philosophie du passé : comme un message jeté à la mer dans une bouteille, ou comme une simple carte postale, une philosophie n'aura jamais eu de destinataire (et donc de sens) singulier (d'ailleurs, il n'y a pas de sens singulier)* ». Ramond ajoute que *La carte postale* signale donc l'impossibilité pour chacun d'entre nous d'avoir totalement une histoire propre. Dans une conférence intitulée « Spinoza-Derrida » donnée à l'Université de Poitiers en 2003, il mentionnait avec justesse que « (1) *la lecture de La carte postale ne permet aucun doute à ce sujet. Tout ce qui relèverait d'un libre arbitre, d'une "détermination", de "résolutions", de "décisions" que l'on pourrait prendre, est l'objet, non pas de réfutations, mais d'agressions assez vives, en accord avec le thème général de l'ouvrage, qui entrecroise une méditation sur la psychanalyse (par définition méfiante, pour le moins, devant toute revendication d'une "liberté de la volonté") et les thèmes de la "chance", de la "fortune", de "l'arrivée", c'est-à-dire de la "destination", et donc du "destin". Les sorts, les destins, sont déjà écrits, ou dictés, et, comme des cartes postales, tout le monde peut les lire. Il n'y a pas de destinataires individuels. Par conséquent, l'idée qu'il puisse y avoir un "je", capable de retour sur soi, et maître de soi en quelque façon que ce soit, est tout simplement à l'exact opposé des conceptions de Derrida, qui ne voit le "je" que clivé, en différence d'avec soi, toujours errant, toujours pris dans un flux de rencontres, de textes, de voix, dans lesquels tantôt il s'immerge et tantôt il surnage, avec lesquels tantôt il convient et tantôt il disconvient... »¹*

— Ils me disent.

Nicolas Mavrikakis

1. La conférence est disponible sur le site : [http://www.sha.univ-poitiers.fr/philosophie/].



Hilario Alvarez, *Por fin Duchamp es un artista del siglo pasado*, visuel, imprimé et estampe, recto, 10 cm × 15 cm.

que ceux-ci mettent toujours en scène un discours préétabli, et finalement une sorte de surdité à l'autre et à nous-même. Ces échanges presque ratés, court-circuités, nous placent devant une question presque angoissante : s'il n'existe pas de vrais dialogues, y aurait-il au moins des rencontres d'intérêts (quel mot horrible!) ou, à tout le moins, des rencontres de désirs? Dans ces écrits, nous pourrions entendre l'écho d'une idée chère au philosophe Jacques Derrida, présente, entre autres, dans son analyse du *Phèdre* de Platon et publiée dans *La dissémination*. Pour Derrida, l'écrit autant que la parole

MISE AUX POINGS

À : eveoutremer@hotmail.com

Objet : Mise aux poings

Date : Fri, 08 Aug 2003 16:16:52 + 0000

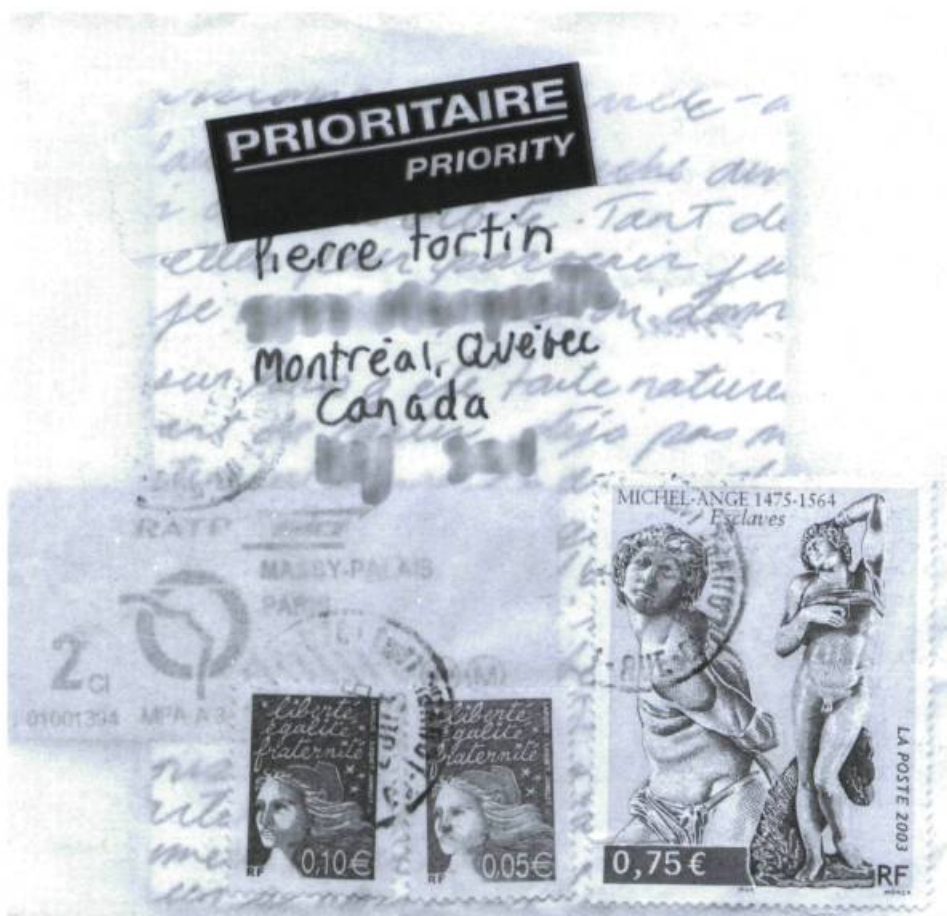
Bonjour Ève,

Je suis Pierre Fortin, mais je pense que je ne suis pas celui qu'Édouard et toi croyez que je suis. Je m'explique.

Il y a quelque temps, je reçois chez moi une jolie enveloppe sur laquelle nom, adresse et code postal sont rigoureusement exacts. J'ouvre et j'y trouve une lettre où deux amis me racontent, sur un ton intime et complice, leur arrivée à Paris. Ils m'annoncent en outre qu'ils vont garder le contact pour me tenir informé du déroulement de leur périple. J'ai grand plaisir à lire la lettre : elle me fait vivre l'excitation d'un début de voyage longtemps attendu, elle s'attarde aux détails qui tissent le dépaysement, elle est signée Ève et Édouard. Or, je ne connais ni Ève ni Édouard et le mystère du hasard qui m'a mis cette lettre entre les mains ajoute à mon plaisir. Je m'amuse de la chose puis range la lettre en me disant que si, effectivement, Ève et Édouard réécrivent, ils vont me fournir une adresse où les contacter et que je pourrai alors les informer de leur erreur.

Arrive une deuxième lettre, de Bretagne, avec, toujours, une jolie enveloppe. La magie d'une rencontre avec un personnage de roman, la description d'un lieu où planent les ombres de la folie, les observations qui m'aident à mieux cerner qui sont Ève et Édouard, et peut-être l'électricité d'un début de tension que je sens poindre entre deux lignes : je lis encore avec grand plaisir. Mais un sentiment d'imposture et d'illégitimité s'installe : ces lettres ne me sont pas destinées ; mon plaisir, je le vole au vrai Pierre Fortin avec lequel Ève et Édouard sont amis, qui attend de leurs nouvelles et dont ils auront sans doute mal noté l'adresse. Je cherche, dans l'annuaire de Montréal, un autre Pierre Fortin sur la rue Marquette ou aux alentours, sur le Plateau. Je ne vois pas...

Puis, je me suis bâti deux autres scénarios. J'ai pensé que, par jeu, Ève et Édouard pouvaient avoir choisi totalement au hasard, en trouvant ses coordonnées n'importe où, un interlocuteur anonyme à qui raconter leur voyage. L'idée me séduisait. J'ai aussi pensé que c'était un ou une amie qui, connaissant mon goût pour les énigmes, les mystères, les divins hasards et l'écriture, me faisait l'immense cadeau d'un canular à la logistique implacable. Je me disais : c'est un jeu, une mécanique fine



Cette page et les suivantes : Ève Dorais et Édouard Pretty, Voyage stationnaire, 2003-2005.

dont les ficelles vont m'être révélées un jour. Pratiques, ces deux scénarios m'autorisaient à ouvrir et lire vos lettres.

La vraisemblance de ces possibilités a été encore renforcée quand j'ai reçu, trois jours avant ta dernière lettre, une très belle carte postale d'Édouard en provenance du Chili. Il m'y expliquait sa présence là comme une parenthèse dans votre voyage européen, une histoire de billet pas cher obtenu d'une copine travaillant à Air France. Puis arrive ta lettre avec, enfin, un point de contact par cette adresse courriel.

Je dois t'avouer que j'ai quand même été tenté de rester coi : je n'avais pas tellement envie de faire le deuil de cette étrange correspondance à sens unique. J'aimais l'air qui entrait par cette fenêtre que vous m'avez ouverte.

Je me suis senti extrêmement privilégié que la vie me fasse le cadeau de ce hasard et ça me donne envie de vous dire merci à toi et à Édouard.

J'ai conservé tous vos envois. Je me disais que si ce n'était pas le fait d'une machination amicale, vous viendriez, au retour, les récupérer pour votre ami. Je pourrai les réacheminer au « vrai » Pierre Fortin si vous me fournissez des précisions qui me permettraient de le localiser. Je vous souhaite à tous deux, sincèrement, une excellente fin de voyage. Et si, par hasard, l'envie vous prenait d'écrire et que vous ne sachiez pas à qui, dites-vous que vous avez un fervent lecteur rue Marquette...

Pierre Fortin

Bonjour ou bonsoir ou bonne nuit Pierre

Tout dépend du moment que tu as choisi pour déchirer cette jolie enveloppe. Je te suis enthousiaste devant ces petits motifs (noirs). Cela fait si longtemps que nous préparions (mentalement) le voyage qui nous attend. Nous y voilà, d'l'étranger. Nous y voilà, de l'autre côté de l'océan Atlantique. Nous y sommes dans ce pays qui nous appartient un peu...

Déjà les bruits de Paris nous montent à la tête et nous captivent. Tu sais, cette ville nous donne de la profondeur. Edouard en parle comme d'un amour étranger enfin retrouvé après des siècles de séparation. Tu devrais le voir, il est si drôle. Il marche dans les rues de Paris la barbe ouverte, comme pour embrasser passionnément la ville-amante.

Gros bisous

Eric et Edouard

Paris, France
le 29 mai 2003

Salut Pierre

21 juin 2003

Bretagne! Bretagne! Ses crêpes, son cidre et ses chapeaux ronds qui ne sont pas ronds. Nous voilà au comptoir d'un petit café de Quimper lorsqu'une voix tonitruante nous surprend: "Je déteste les Canadiens car derrière leur accent sympathique on ne sait jamais ce qu'ils cachent!"

Un grand bonhomme bonnu s'approche de nous, grande barbe grisonnante et vrai gueule de pécheur, il s'appelle Dominique. Drôle d'abordage que l'attaque mais ça nous change des commentaires habituels sur notre ponté.

①

Dominique a beau détester les Canadiens, nous nous lions tout de même d'amitié avec lui. Je crois qu'il louche un peu du côté de Eve, mais vu la différence d'âge, plus à la manière d'un papa gâteau que d'un possible amant. Malgré ses airs mais l'homme n'a jamais ^{mis} pied sur le pont d'un bateau. En fait il n'est pas plus Breton que nous. Finalement d'origine, il a quitté la cohue de la Capitale pour se réfugier ici et peindre les images qui débordent de sa tête.

②



Salut Pierre

Détour imprévu! Arrivée à Santiago de Chile le 30 juin. J'ai laissé Ève et la Bretagne derrière moi. Besoin d'un peu d'air tu comprendras... J'accompagne Julie pour un petit mois, c'est une fille vraiment géniale qui travaille chez Air France. Billet pas cher

Nes premières impressions du Chili sont: C'EST LE BORDEL c'est l'hiver et il fait froid (pas autant qu'au Québec mais quand même!!!) Déjà plus de place à la prochaine Edouardxx



FAUNA EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

*VICTOR JARPA

Pierre Fortin

MTL, QC

"CANADA"



À LA RECHERCHE D'UN REFUGE INTÉRIEUR

PAXIL® BLUES. ANTIDÉPRESSEURS : LA SOCIÉTÉ SOUS INFLUENCE
de Christian Saint-Germain
Boréal, 163 p.

Toute l'importation des critères de la santé organique vers la santé mentale recèle une violence qui fait du prescripteur un agent insouciant des services correctionnels.
— Christian Saint-Germain

LA CAMISOLE de force symbolise notre rapport à la folie : l'intention est louable — comme si l'on tentait d'empêcher quelqu'un de tomber en morceaux ou de s'évader de lui-même —, mais le moyen, barbare. Les chaînes, les saignées, les lobotomies, les électrochocs... L'asile a toujours été politique, le lieu des expatriés de la norme, prisonniers de guerre torturés afin qu'ils révèlent les secrets de leur altérité. La cruauté est une forme de curiosité. L'histoire de la folie est une histoire d'horreur. Doit-on vraiment se réjouir du passage moderne aux armes chimiques que sont les psychotropes ?

Une (nouvelle) légitimation transcendantale de l'ordre des choses

Dans *Paxil® Blues*, le philosophe Christian Saint-Germain remarque avec justesse que le sadisme des soins de santé mentale — cette « médecine de guerre », écrit-il — a pris les allures d'un masochisme : « [...] les sujets sont tenus de s'administrer eux-mêmes le correctif prescrit [...] La communion est alors parfaite entre un ordre normatif infailible et un sujet ne désirant que sa réhabilitation ou sa réintégration au sein de ce dispositif. » L'auteur perçoit dans la prescription massive d'antidépresseurs « un mode disciplinaire inédit soustrait à la discussion et conséquemment à quelque forme de résistance ». Un tel essai polémique apparaît donc comme une nécessité, d'une part en vertu de sa résistance essentielle aux marchands d'élixirs (flanqués de leurs experts et de leurs canons publicitaires), d'autre part en raison de son intérêt pour « ce qui a lieu par-dessus le marché » et qui « place la psychiatrie dans le champ idéologique ». Il importe de dénoncer les liens incestueux « entre les domaines médical, moral, mais aussi économique : porter secours à l'anxieux ou au dépressif a pour objectif de le remettre au travail, non de mettre en lumière des

contradictions ni de relier des symptômes ». Le médecin qui prescrit les pilules est aussi, très souvent, celui qui a le pouvoir de juger de la durée d'un arrêt de travail (et donc de l'indemnisation par les compagnies d'assurances). Dans un tel contexte, comment continuer à évoquer le consentement libre et éclairé de la prise de médicaments ? Plus grave encore, le fol engouement pour le comprimé « stabilise de manière définitive l'organisation actuelle du monde » et confirme « sa rhétorique implicite de fatalité économique, biologique et génétique ». Pourquoi réagir si mal à une si bonne société ?, demande l'ordre établi qui, en « pathologisant » tout ce qui lui résiste, refuse de se remettre en question. La médication sert de légitimation à un système de santé mentale en mal de temps — le temps qu'il faut pour écouter un être humain de façon unique et singulière, la disponibilité nécessaire pour aider, si l'on ne veut pas seulement classer, puis anesthésier. De son côté, « la ritualisation de l'enfant » colmate les brèches du système d'éducation : qui a le temps pour la singularité de l'élève turbulent, pour le secret de son agitation ?

À la suite de Foucault, Christian Saint-Germain s'inquiète de voir ainsi la normalité ancrée dans un corps organique plutôt que dans un corps social, ce qui laisse entendre que les normes ne relèvent pas d'une politique et d'une histoire, mais bien qu'elles sont naturelles : « Comme si l'on pouvait arracher le "trouble" ou la "maladie mentale" à tout contexte et la replier strictement sur les conditions matérielles du fonctionnement du cerveau. » Un étrange frissonnement traverse le corps de qui sait y reconnaître la logique même de la ségrégation (suivant la race, l'âge, le sexe, par exemple) : ancrer un ordre social dans le sol d'un ordre transcendantal (biologique, dans ce cas-ci) qui vient justifier les injustices, les inégalités et assurer leur pérennité.

Par ailleurs, dans un bel élan nietzschéen, l'auteur reconnaît sous le voile du discours scientifique actuel la présence spectrale de la religion refoulée — n'avait-elle pas promis de survivre à (sa propre) mort ? Christian Saint-Germain illustre le déplacement de libido dans l'imaginaire collectif : « L'enjeu social de l'utilisation des psychotropes réside dans un transfert sur des substances, en raison du fait que les montages

institutionnels ne représentent plus une figure de l'Autre. » La « fonction normative du discours médical » semble hériter de la mission morale de la religion. Par l'entremise de l'incessant contrôle du corps qu'elle met en scène, la science accomplit, comme en après-coup, le rêve chrétien par excellence. « On voit ici ce qui en somme a remporté la victoire sur le Dieu chrétien : la moralité chrétienne elle-même [...] », avait déjà pressenti Nietzsche (*Le gai savoir*). Au sein de cette « immense pastorale biochimique », le pilulier devient « une providence portative », « un petit moulin à prière, comme les grains exacts d'un chapelet ». L'identité diagnostique a pris la valeur d'un baptême. La communion n'est pas chose du passé, elle s'est transformée : « La prise matinale du comprimé consacre l'appartenance anonyme à la communauté des fidèles [...] »

Que signifie aider ?

Paxil® Blues offre plusieurs niveaux de lecture. Alliant le singulier et le général, à la manière d'une signature dans la pierre, ce texte au style métissé suit le tracé de la plume polyphonique d'un patient, d'un fils, mais aussi d'un professeur, d'un père et d'un intellectuel. L'autoportrait de ce professeur désabusé, en proie à « l'absurdité de l'existence » et sous l'influence d'antidépresseurs, peint, du même geste, un portrait de la culture occidentale, en quête de repères, en pleine crise de la transmission. Le deuil du père de l'auteur fait écho à la perte de Dieu le père. Les scènes psychique et collective se font signe. À même sa propre voix, il entend le chant des sirènes pharmaceutiques, ces appâts fantasmagiques qui procurent au capitalisme son emprise psychologique : « Étrange histoire d'amour faite d'émerveillements devant le fait de ne pas attendre, de ne rien devoir à quiconque, de recevoir un confort immédiat. » Sous cet angle, la frontière entre les objets de consommation, les drogues légales et les drogues illégales paraît s'embrouiller, devenir trouble et confuse.

Le récit de la dépendance de l'auteur porte la marque de la recherche collective d'une figure parentale, sécurisante et protectrice dans l'espace social. Celui qui ne peut s'empêcher de consommer cherche-t-il à être avalé par quelque chose de plus grand que lui ? Cette

Marseille le 27 juillet 2003

Coucou Pierre

Je suis ici depuis 2 semaines déjà et je trouve étrange de ne pas rencontrer Edouard tel que prévu chez notre ami Mostapha.

Si tu as toi des nouvelles de lui, tu serais adorable de me mettre un peu au courant. Je te donne ma nouvelle adresse de courriel.

eveoutremer@hotmail.com

Gros bisous,

Eve

phrase survient à la fin du livre et en révèle la charpente invisible : « Toute ma vie chaotique depuis Longueuil n'est qu'un effort malheureux pour trouver un refuge. » Cet essai célèbre implicitement le passage de la pilule à la plume ; l'essayiste a trouvé, dans l'écriture, une hospitalité plus heureuse, moins dévorante. Le « refuge biochimique », tel que le nomme Christian Saint-Germain, trahit la difficulté d'installer en soi un abri et garde le réfugié dépendant d'une solution extérieure, ce qui prolonge indéfiniment la quête illusoire de l'objet permanent, jamais absent, parfait. Les différentes formes de dépendance témoignent d'un narcissisme qui ne parvient pas à se nourrir suffisamment de l'intérieur, comme si une présence intérieure ne pouvait prendre le relais du monde extérieur lorsque l'être aimé s'absente, lorsqu'il y a manque, déception ou insatisfaction. Par-delà l'offre d'un accueil psychique inconditionnel, aider signifie permettre la transformation de la dépendance en indépendance, favoriser l'intériorisation d'un refuge, ou, selon une autre métaphore, donner la possibilité de mettre en chantier cet essentiel travail de deuil qui construit le Moi à partir des traces de l'autre. Il ne s'agit pas d'un repli sur soi, mais bien de cette sécurité qui donne la chance de voyager dans l'insécurité, de la fiction identitaire qui permet la rencontre de l'altérité — c'est pouvoir s'abandonner, sans rester captif.

Qu'est-ce que l'autorité ?

Par-delà l'interdiction ou la promotion des psychotropes, l'éthique de la psychanalyse ouvre une autre scène, où se dévoile l'exigence d'analyser le transfert (de chacun et de la société en général) au « pharmacopouvoir », à « Big Pharma ». Après avoir souligné l'importance de la singularité, du récit de soi et évoqué l'idéal « d'individus capables de se tenir de l'intérieur », Christian Saint-Germain surprend en s'attaquant (de façon trop légère) à la pratique psychanalytique, faisant fi de ses principes révolutionnaires, pourtant si proches de l'élan de ce livre, notamment le principe de l'analyse du transfert qui vise, entre autres choses, à redonner à l'analysant la passion dont il a investi le psychanalyste. Tenir compte de cette révolution inédite dans le rapport au pouvoir — qui va bien au-delà des formes, certes critiquables, que prend actuellement la pratique de l'analyse — aurait nécessairement poussé cet essai, déjà pertinent, encore plus loin, vers une réflexion fondamentale sur la responsabilité et sur l'autorité. Faire mieux que la camisole chimique ne se limite pas à respecter les différences, être ouvert d'esprit et accepter les gens comme ils sont. Il faut repenser et remplacer l'indispensable présence d'une autorité sociale, si l'on ne veut pas abandonner ceux dont la détresse

cherche désespérément une limite extérieure, une hospitalité ultime, les bras d'une mère ou d'un père, les murs de l'hôpital ou de la prison, une sorte de Moi auxiliaire, quelque chose ou quelqu'un qui contient, pour un temps, le débordement psychique. Comme tout bon livre, *Paxil® Blues* dépasse les visées de son auteur, qui s'en tient aux antidépresseurs (et aux anxiolytiques), abandonnant ainsi le traitement de la psychose, comme pour se faire pardonner, « aux diverses générations de molécules qui en stabilisent les délires ». Or, le taux de médicalisation ne reflète pas la nature des problèmes, il révèle plutôt la part de notre ignorance du psychisme humain. Les trompettes du progrès tentent d'enterrer cette vérité : sur plusieurs plans, l'humanité n'est pas encore née.

Le défi est immense, à la fois impossible et incontournable : comment offrir au réfugié (à l'enfant, à l'élève, au patient, au spectateur, au lecteur...) un nid dont il pourra s'envoler ? Comment tendre vers une culture qui favorise la construction d'une intériorité au lieu d'exploiter la dépendance des citoyens ? Ainsi que nous aide à le comprendre Christian Saint-Germain, c'est tout un projet de société que recouvrent les psychotropes. L'avenir n'est pas bouché, on le gave comme une oie.

Nicolas Lévesque

ÉLOGE DU DÉPLACEMENT : DE FILIATIONS EN AFFILIATIONS

PENSONS AILLEURS de Nicole Lapierre
Stock, 301 p.

LE MONDE se créolise, constatait Édouard Glissant dans son *Introduction à une poétique du divers*. Les exils, volontaires ou forcés, la mouvance des populations déterritorialisées à la recherche de nouveaux ancrages, ainsi que l'intensification des communications forment un chaos d'appartenances que reflète ce début de XXI^e siècle. Au sein de la créolisation mondialisée, l'identité va de Charybde en Scylla, partagée entre les deux écueils de l'errance : le repli nostalgique et la mutation tous azimuts. Pendant ce temps, la pensée voyage. Elle s'alimente à même les différentes traverses de la littérature, tirant profit du déplacement entre les langues, les espaces et les cultures. Ainsi, le travail de Lothar Baier procédait de la conviction « que l'incessante recomposition des cultures du présent est au plus haut point riche de possibles qui sont autant de chances pour demain » (*À la croisée des langues*, paru en allemand en 1995). L'horizon du futur se trouve pour ainsi dire renouvelé, dans l'esprit de Baier, à partir des ruptures qui reconduisent la pensée vers les stimulations d'un ailleurs. En ce sens, la dynamique de recomposition des cultures qu'il appelle est fondée sur la « pensée décalée, dérangeante et inventive » qui sous-tend la démarche des intellectuels auxquels s'attarde Nicole Lapierre, pour en reconstituer les parcours, dans le style libre de l'essai.

Par le déploiement d'une dimension subjective ostensiblement assumée, la sociologue tisse un réseau d'influences et de proximité entre les écrivains qui se trouvent tous subsumés sous la catégorie de l'« homme déplacé », au sens propre comme au sens figuré. Qu'il ait vécu l'exil, comme Stefan Zweig, Hannah Arendt, Walter Benjamin, parmi tant d'autres, ou qu'il ait été mû par une « nécessité épistémologique », à l'instar de Georg Simmel, l'homme déplacé est forcé, d'une façon ou d'une autre, de « s'en aller penser ailleurs ». C'est à ce mouvement que Lapierre se propose de rendre hommage. Elle le situe au cœur de son propos qui rassemble des trajectoires d'intellectuels offrant toutes différentes variations sur le thème du déplacement,

et qui s'élabore autour des figures de l'étranger, du marginal, du paria, de l'intellectuel sans attaches et exilique, du transfuge et du « traversier » — terme emprunté à la réalité québécoise de l'embarcation qui relie une rive à une autre et qui désigne, notamment, « ces sociologues capables de circuler entre des mondes sociaux très différents, de faire le va-et-vient sans être clivés et sans choisir leur bord ».

Le lecteur aspirera inutilement à retrouver le condensé et le commentaire critique des systèmes de pensée qui sont rattachés à ces différentes figures aux recoupements inévitables, car, pour chacun des auteurs cités, de Simmel à Pierre Bourdieu et aux principaux représentants des études « subalternes », en passant par Simone Weil et certains membres de l'École de Chicago, « il s'agit moins de résumer une œuvre que de dire une manière ». Lapierre s'attelle en fait à la mise en valeur des facteurs propices à la transformation du regard sur la société qui fait leur originalité. Ce faisant, elle insiste sur l'histoire personnelle sous-jacente à celle des idées qui, marquées par l'expérience de traversée des frontières sociale, géographique et culturelle, ont été mobilisées par le dépaysement. Son approche, à la croisée de la sociologie, de la littérature et de la philosophie, tend à aménager des points d'arrêt sur ce moment de l'arrachement au milieu d'origine et à soi-même qui introduit une discontinuité et, par là même, une liberté instaurée en mode de connaissance, laquelle entraîne à son tour (si l'on suit ici la logique de causalité qui s'impose) un saut qualitatif de la pensée critique.

De Simmel aux « universitaires nomades »

Le ton personnel de Lapierre autorise une lecture biographique de sa propre démarche. Dans *Le silence de la mémoire* (1989), elle rendait compte d'une recherche sur la diaspora des Juifs de Plock (Pologne), ville de naissance de son propre père, autrefois Lipsztein, mais devenu Lapierre dans la France républicaine à

laquelle il était désireux de s'intégrer, comme de nombreux Juifs après la Shoah. La substitution du patronyme, commune à plusieurs groupes d'immigrés, a été ensuite examinée plus à fond dans *Changer de nom* (1995) où elle s'avère révélatrice d'une rupture avec la filiation au profit d'une affiliation qui relève, dans le meilleur des cas, d'un libre choix. Aussi l'attention portée aux intellectuels d'origine juive dans *Penser ailleurs* n'est-elle pas étrangère à l'histoire familiale, porteuse de la rupture à partir de laquelle la chercheuse recrée une filiation tout en zigzags, à partir d'affiliations diverses. L'objectif est explicitement avoué : « mettre en scène mon propos en réunissant ces intellectuels juifs plus que jamais "sans attaches" ». L'étude sociologique fait par conséquent place au récit, qui relate et relie les destinées singulières d'intellectuels européens et américains dispersés sur l'horizon culturel ouvert par la modernité, pour donner forme à une communauté qui passe nécessairement par la diaspora juive, mais que l'on peut rassembler autour du type plus universel de l'« être-frontière qui n'a pas de frontière ». Il s'agit en fait d'une description définie de l'homme que l'on retrouve chez Simmel. Ce dernier apparaît d'ailleurs dans le livre de Lapierre à titre inaugural d'une véritable tradition, en ce sens où celle-ci a comme visée, pour reprendre la définition qu'en donnait Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, d'« isoler les nouveautés sur fond de permanence » et de « donner un statut temporel à un ensemble de phénomènes » qui sont ici analogues dans la mesure où ils composent avec le déplacement privilégié, voire célébré par l'auteur.

« Juif assimilé dans un pays où l'antisémitisme est affirmé notamment à l'Université, philosophe et sociologue renommé observant une société dont il fait partie, mais qui ne l'accepte pas tout à fait », Simmel aurait subi une « marginalisation relative qui n'a pu que favoriser sa distance réflexive ». Ce point de vue décentré de l'intellectuel est applicable à une galerie d'acteurs dans des contextes fort différents. Y figurent, entre

autres jalons importants de l'histoire de la sociologie, Siegfried Kracauer et Karl Mannheim (dont Arendt a suivi les séminaires à Francfort en 1930), mais aussi l'École de Chicago avec Robert Park qui, tout comme les deux premiers, a assisté aux séminaires de Simmel à Berlin. Sur la base de cette filiation prennent ensuite place des affiliations diversifiées, juives et non juives, qui s'imposent en fonction du critère de mobilité. Ainsi sont mises en rapport différentes modalités de traversée d'un monde à l'autre qui prédisposent la conscience à transiger avec une altérité déterminante de ladite « distance réflexive ». Qu'il suffise ici de mentionner l'exigence morale et l'engagement social de Simone Weil qui, par son passage en milieu ouvrier, a changé de camp; la mobilité sociale ascendante dont témoigne le parcours de Bourdieu (exemple du transfuge qui, d'origine populaire, est demeuré habité par des contradictions insurmontables); ainsi que les approches pragmatiques axées sur le « terrain » de Nels Anderson et de William Foote (« *travailleurs* » américains qui sont passés, respectivement, du côté de la culture du *hobo* et de celui d'un quartier d'immigrants italiens dans le premier quart du xx^e siècle). Enfin, une part importante du livre est consacrée aux principaux enjeux des études postcoloniales qui ont fait des *routes* (comme James Clifford désignait les itinéraires opposés aux *roots* — racines), un paradigme de recherche pour ainsi intégrer le mouvement à leurs objets d'étude. La fécondité de la notion de diaspora dans ses diverses occurrences africaine, juive et autres, est largement commentée par Lapierre, malgré le problème de sa définition opératoire. L'auteure insiste sur la dimension comparative que celle-ci laisse entrevoir dans le contexte mondialisé qui est par ailleurs pris en charge par les études « subalternes » dont les principaux représentants, des « *universitaires nomades* » aux origines indiennes (Gayatri Chakravorty Spivak, Gyan Prakash, Shahid Amin et Arjun Appadurai), composent eux-mêmes avec des filiations diverses qui engagent à penser autrement la question de l'identité à forte tendance rhizomatique et à théoriser l'hybridité contemporaine qui échappe aux logiques nationales (Homi K. Bhabha préférerait pour sa part parler de la « *DissemiNation* »). Bref, la tradition du déplacement ainsi esquissée se clôt par une synthèse des voies actuelles de la recherche aux prises avec l'imprévisibilité des dynamiques du « trans », pour s'achever sur un survol des principaux travaux sur le métissage (Glissant, Grunzinski, Amselle, Laplantine et Nouss).

La « promesse du pont »

L'enjeu du travail de Lapierre, à travers ce parcours diachronique doublé d'une réflexion « itinérante », « *aux frontières des disciplines et aux confins des territoires* », se trouve du côté des résonances qu'il orchestre entre des perspectives et des univers de pensée éloignés. Sous des appa-

rences erratiques, son propos est à cet égard paradoxalement rassembleur. Et il se moule du même coup à la fonction de relais qui est la condition posée à la vitalité de la pensée actuelle conviée à se déplacer hors lieu, là où, justement, les rapprochements inédits défient les acquis de la compréhension, pour servir de médiation au sein de la complexité déconcertante du monde. Ainsi, « *si notre univers postmoderne paraît éclaté, en une juxtaposition de fragments d'images et de réalité, c'est peut-être, en partie, parce que notre regard, enclin à décomposer, ne sait pas reconnaître ce qui, en même temps, s'invente* ».

Le problème de la méthode est abordé par le biais d'une métaphore empruntée à Simmel qui, dans un texte intitulé « Pont et porte », commentait en 1909 la structure du pont qui unit les différences tout en rendant visible l'écart qui les sépare, car, souligne-t-il, « *c'est à l'homme seul qu'il est donné [...] de lier et délier, selon ce mode spécial que l'un suppose toujours l'autre* » (*Tragédie de la culture*). Le pont est par conséquent une construction permettant de traduire le propre de l'homme qui réside dans l'action de mettre en relation la diversité qui l'entoure. C'est ainsi qu'il sert d'image à Lapierre pour rendre compte non seulement de la « *réalisation du désir de l'autre rive* », modifiant un regard d'origine lui-même habité par l'altérité que présuppose la pulsion désirante, mais également des glissements et des croisements entre les disciplines, les cultures et les êtres qu'il conviendrait à la pensée d'identifier pour recréer du sens au travers des disparités, par-delà l'éclatement de la conscience postmoderne.

Dans cette optique, Lapierre s'attarde à des écrivains qui ont œuvré à la mise en relation des discours et des domaines du savoir, tel Edgar Morin, autre filiation dévoilée et jeteur de ponts qui trouve une place certaine dans la bibliothèque des déplacés de l'auteure. Investi d'une valeur cognitive, le pont s'impose aussi comme une promesse, dans la mesure où il caractérise la posture privilégiée du marginal telle que Richard Wright la décrit dans un passage emprunté à son roman *The Outsider* (1953), et où il est fait référence à l'intégration des Noirs dans la culture occidentale : « *Ils vont avoir un don de seconde vue car, étant des nègres, ils vont se trouver à la fois en dedans et en dehors de notre culture, en même temps. [...] Ils deviendront des hommes "psychologiques", comme les Juifs... Ils ne seront pas seulement américains ou nègres. Ils seront des centres de la connaissance, pour ainsi dire...* » Les diasporas juive et africaine se croisent ici dans un même contexte d'intégration américain, rapprochement qui, au-delà de l'idéalisme dont est empreint l'énoncé, offre une invitation à comparer les cultures, les histoires et les expériences du déplacement. Aussi la connaissance, en tant qu'elle est tributaire de la faculté d'inventer des ponts pour passer d'un lieu à l'autre (tant sur les plans social que discursif), est-elle transférée par Lapierre dans la voie encore à défricher de la mise en commun des modalités de ces passages.

Imaginer la rencontre

Cette connaissance exige cependant une certaine dose d'imagination stimulée par les rencontres fortuites. L'exemple que donne Lapierre du premier *Universal Race Congress* organisé à Londres en 1911 est à cet égard significatif. Parmi les invités, se trouvaient les penseurs suivants : Georg Simmel d'origine juive mais « *né dans une famille convertie au protestantisme* »; W.E.B. Du Bois, « *leader de la cause des Noirs, issu d'une famille métisse de Nouvelle-Angleterre* »; et, enfin, Gandhi, « *avocat indien, rejeton de la bourgeoisie de Porbandar, dans le Gujarat, formé en Grande-Bretagne* » et venu d'Afrique du Sud pour l'occasion. Imaginer leur rencontre constitue à la fois un défi pour les recherches postcoloniales et un relais nécessaire à la compréhension historique de la destinée du minoritaire. Avis au romancier ! Mais aussi au sociologue qui est ainsi appelé à lire, dans leur mise en relation, « *les penseurs du social* » (comme les désigne l'auteure, tous genres confondus : littérature, histoire, anthropologie, ethnologie, philosophie et sociologie), à aménager des ponts qui permettent de passer de l'un à l'autre en déjouant les balises institutionnelles. L'intérêt de *Pensons ailleurs*, qui présente en outre le mérite d'illustrer une posture critique tout en inscrivant la réflexion actuelle sur les cultures hybrides dans un contexte plus large, interdisciplinaire et comparatif, ne réside par conséquent pas tant dans la novation du propos que dans l'orientation suggérée du regard sur l'histoire de la pensée.

On pourrait certes arguer qu'il est paradoxal de faire ainsi l'éloge du déplacement. La valorisation de ce dernier ne risque-t-elle pas de le rendre inopérant ? Instauré en mot d'ordre par la directrice de recherche au CNRS, ne s'en trouve-t-il pas ainsi soustrait du domaine de la marginalité, condition essentielle à l'acquisition d'une « *seconde vue* » ? Une chose est certaine, dans ce parcours personnel de recomposition d'un territoire intellectuel, de filiations en affiliations, le déplacement n'est pas qu'un vœu pieux. Il se joue du côté d'un imaginaire qui se veut migrant et qui nous amène à nous interroger sur les figures actuelles du déplacement, sur les stratégies d'accommodement des voix qui se trouvent, pour diverses raisons, « *un peu dedans, un peu dehors* ». De fait, où sont les isolés, les trouble-fête, les terreaux de l'ailleurs à partir desquels s'effectuent leurs innovations critiques, à contre-voie ? Dans cet ordre de questionnements, demeure ouverte la problématique fondamentale des rapports complexes, conscients ou non, de captation ou d'affranchissement, qu'entretient tout intellectuel et chercheur avec les pouvoirs politique et économique qui sont déterminants des frontières de l'exclusion et des intérêts de la connaissance, voire d'une connaissance parfois intéressée.

Emmanuelle Tremblay

RIRE JAUNE

PLANET SIMPSON de Chris Turner
Random House Canada, 466 p.

THE SIMPSONS AND SOCIETY de Steven Keslowitz
Hats Off Books, 233 p.

DANS les années quatre-vingt-dix, j'ai souffert d'une maladie dont je ne connaissais ni le nom ni l'ampleur : la bartmanie. Deux récents essais, désaffiliés de la marque déposée *The Simpsons*, m'ont rassuré sur mon équilibre mental d'alors. Les deux essayistes se rencontrent sur ce point : citer la série plusieurs fois par jour ne constitue pas un manque de culture. Au contraire, l'univers simpsonien peint, mieux que toute autre série, animée ou non, la culture nord-américaine avec acuité.

Respectivement écrits par un étudiant américain et un journaliste canadien, les deux essais traitent des *Simpson* comme d'un chef-d'œuvre. Shakespeare, Charlie Chaplin et Philip Roth sont d'ailleurs invoqués par Turner. La comparaison est discutable, mais elle a le mérite de remettre en question la prééminence des formes classiques de narration sur les nouveaux modes d'expression, notamment le dessin animé.

Divertissement coupable ou satire vitriolique, *Les Simpson* jouent dans la cour des grands phénomènes culturels du siècle dernier. À titre d'exemple, Chris Turner énumère les descendants directs de la série : *Beavis and Butt-head*, *King of the Hill*, *South Park*, *The PJs*, *Family Guy*... Le 27 décembre 2004, paraissait dans le *New York Times* un article au titre évocateur : « *A Twisted Sitcom Makes the Simpsons Look Like Saints* ». Traduite au moment où Turner publiait *Planet Simpson*, il ne fait nul doute que la série *Les Bougon* aurait pu mériter le même éloge.

Le capital de Fox

« *Le médium, c'est le message.* » Si on s'en tient à la célèbre citation de McLuhan, le message véhiculé par la famille rebelle de Fox ne s'opposerait pas au capitalisme corporatif, à la politiciannerie, aux poursuites à outrance, à la prolifération des armes et, particulièrement, aux médias de masse. Sur toutes ces questions, Fox Network (une filiale du géant News Corp.) fait preuve d'une conduite peu reluisante.

Cette divergence entre le discours gauchiste de la série et la manière dont sa propriété intel-

lectuelle est exploitée ne manque pas d'attirer l'attention. Les auteurs de la série décrivent, entre autres, la stratégie commerciale de *Starbucks*, le mépris des normes environnementales dont font preuve les hommes d'affaires (Montgomery Burns), la froideur du discours corporatif (Lindsay Neagle), la publicité agressive des industriels du jouet (Gary Coleman) et la vénalité des

au rendez-vous, on peut penser que les concepteurs du dessin animé ont des intérêts communs avec la corporation Fox Network. Dans quelle proportion le succès a-t-il édulcoré la critique sociale, seul le contenu des émissions peut en témoigner. Le bilan semble toutefois plutôt positif.

Les figurines des personnages incarnant



grandes chaînes prêtes à tout pour faire augmenter leur cote d'écoute (Roger Meyer)... y compris à diffuser une série comme *Les Simpson*.

Devant cette critique virulente des médias de masse, une question se pose : la série est-elle un cheval de Troie s'étant introduit dans l'enceinte de Fox ou un fou du roi jouant le jeu de la contestation pour les cotes d'écoute ? C'est la question que pose Chris Turner en y répondant à moitié. Matt Groening et les principaux auteurs viendraient de milieux contestataires. Ils seraient en lutte constante avec l'équipe de censure de Fox, mais le plus souvent, auraient le dernier mot. La fortune étant

cette critique sociale, soit par leur discours (Lisa) ou leur contre-discours (Homer), inondent les centres commerciaux. Ils deviennent les instruments de cela même qu'ils dénoncent. Les auteurs ne manquent pas de souligner ce paradoxe en se moquant ouvertement de Fox. Ces clins d'œil d'autodérision se multiplieront au fil de la série pour devenir un *running gag*. On semble dire ici : « *Voyez dans quoi la société macère. Vous y êtes aussi bien enfoncés que nous le sommes, pourquoi ne pas en rire ?* » Prendre conscience des travers de la société dans laquelle on vit constitue la condition *sine qua non* au changement. Si la série ne propose pas

de solutions à proprement parler, elle est tout, sauf complaisante. Rire du caractère dysfonctionnel de la société dont fait partie la famille Simpson, c'est s'y reconnaître, c'est admettre qu'il y a un problème. En prenant l'auditeur pour complice de la décadence simpsonnienne, on ne critique pas son mode de vie. On l'invite plutôt à réfléchir. Et le premier pas de la remise en question, les créateurs des *Simpson* l'ont compris, c'est le rire. À la fin d'un épisode, Bart dit : « À cause de la télévision, je ne peux même pas me rappeler ce qui est arrivé il y a huit minutes. »* Sur ce, la famille Simpson éclate de rire. « Non, c'est vrai. Je n'y arrive pas. C'est un sérieux problème! », s'exclame Bart. Encore une fois, Bart et sa famille se tordent de rire... jusqu'à ce que Bart demande ingénument : « De quoi rions-nous? »*

Au pays d'Hollywood

Entre Stephen Hawking et Mick Jagger, il n'y a, dans *Les Simpson*, aucune différence. Cet amalgame entre artistes au sens fort du terme et pop

Les vedettes sont non seulement omniprésentes dans l'univers simpsonien, mais aussi accessibles; elles interagissent avec les protagonistes. Ainsi, Bart a contribué à la réconciliation de Krusty le Clown avec son père, l'a innocenté lors d'un procès pour vol à main armée et lui a servi d'assistant.

Quant aux personnages publics existant à l'extérieur de la série, ils héritent de rôles de figuration. En effet, quand Ringo Starr, Elton John, Tony Blair ou Bill Clinton apparaissent dans la série, c'est pour le temps d'un clin d'œil, d'une blague qui joue un rôle mineur ou inexistant dans la structure narrative de l'épisode. Par cette attitude, les auteurs érigent les Simpson à tort ou à raison au faite de la popularité. Ils signifient sans ambages que les personnages des *Simpson* sont de plus grandes stars que les rois de la pop d'hier et d'aujourd'hui. Encore une fois, il y a autodérision. Si on ridiculise le culte de la popularité dans la série, ses personnages font eux-mêmes l'objet d'un culte. Au moment d'écrire ces lignes, Google répertoriait 10 400 000 sites associés au mot clé *The Simpsons*, 2 390 000

défile à l'écran en quelques secondes. La seule manière de lire ces informations, c'est d'enregistrer la séquence, puis d'utiliser la fonction « arrêt sur image » de son magnétoscope. Chris Turner transcrit la liste dont certains éléments interpolés s'adressent directement aux fans : « Si vous êtes en train de lire ceci, vous n'avez pas de vie »; « Les gens qui sont en train d'écrire ceci n'ont pas de vie »; « Nos auditeurs ne sont pas des tubes digestifs asexués. »*

Bart à l'école

Plus jeune, j'ai porté un t-shirt des *Simpson*. Bart, regardant une horloge, disait quelque chose qui ressemblait à : « Il ne reste que dix mois avant les vacances d'été. » Si le propos de ce t-shirt versait dans la facilité, il en est tout autrement de ce qui ressort de la série, c'est-à-dire une remise en question de l'éducation, du primaire à l'université. Bart peut bien éprouver des difficultés à l'école primaire de Springfield, les auteurs sont, quant à eux, diplômés des grandes universités américaines. Antithèse de ses créateurs, le personnage fétiche des premières heures se distingue par sa médiocrité à l'école. Un épisode relaté par Keslowitz fournit une partie de la réponse : *Bart le génie*. Ce dernier triche dans un test de quotient intellectuel. Ayant obtenu un résultat parfait, il doit rencontrer un psychologue pour répondre à quelques questions. Ressent-il de la frustration, s'ennuie-t-il? À ces questions, la réponse de Bart est positive. Il n'a pas besoin de mentir sur ces points, car comme le serait un élève surdoué, le cancre est à la fois frustré et ennuyé par l'éducation institutionnelle.

Du côté universitaire, la critique porte sur la fracture qui sépare les campus de la réalité. Évoluant dans un microcosme depuis trop longtemps, les étudiants présentés par la série font figure de mésadaptés sociaux. Ils ne jurent que par leurs jeux informatiques et on peut facilement s'imaginer qu'ils visionnent des dessins animés... À ce titre, l'auteur de *Simpson and Society* rapporte qu'un cours du même nom est donné à Tufts University. Il souligne que des cours similaires sont offerts dans plusieurs autres universités américaines. Pour demain, le baccalauréat en simpsonologie ou en études simpsoniennes? Au pays d'Hollywood, une telle aberration est envisageable. Cependant, il faut garder en tête que *Les Simpson* furent d'abord et avant tout créés pour divertir. Les deux essais qu'on vient de leur consacrer semblent partager cet objectif. Matt Groening aurait d'ailleurs déclaré en entrevue que le but de la série était de divertir et de subvertir. Que ce soit par le rire grossier des gags dits physiques ou par le rire jaune qui conscientise, *Les Simpson* aura su attirer l'attention de toutes les couches de la société, et ce, dans la plupart des pays industrialisés.

Julien Brault

* Traduit par l'auteur de l'article (NDLR).

26 août 2003

Halâ Rieve

Voument le Chili c'était bon mais il faut a prison rattaché ma tête au sol qui porte mes pieds. GRENOBLE
Ayant manqué mon rendez-vous Marseillais avec Ève j'ai décidé, quasi, on de taquiner la destination un tout petit peu, de servir sa trace vers les Alpes. L'appât devait être de qualité puisque je suis en ce moment en compagnie de mon amie retrouvée qui déguste un éclair au chocolat.

È bientôt

Edouard

stars, entre intellectuels et idoles plébéiennes, n'est qu'un reflet du milieu dont est issue la série : les États-Unis et, plus particulièrement, la Californie. Au pays d'Hollywood, les médias accordent plus d'attention au procès de Michael Jackson qu'au déficit démocratique patent qui sévit aux États-Unis. Keslowitz s'interroge d'ailleurs sur le sort de la démocratie dans son pays. Il rapporte que lors du scrutin présidentiel de 2000, les Américains de 18 à 24 ans avaient voté en moins grand nombre qu'en 2004, lors d'un scrutin visant à élire leur *American Idol*. En d'autres mots, les jeunes Américains se mobilisent davantage pour leur star favorite que pour leurs idéaux.

à Lisa Simpson, 1890000 à Homer Simpson, 1355000 à Bart Simpson, et pour le seul voisin Ned Flanders, 173000. Autre manifestation du phénomène, les articles que Chris Turner a publiés sur le sujet dans le *Time*, le *Globe and Mail* et le *National Post Business*. L'autodérision réside dans le fait que les auteurs des *Simpson* alimentent eux-mêmes leurs fans de ces détails sur lesquels se construit un culte. On n'a qu'à penser à la phrase différente que Bart copie au début de chaque épisode pour s'en convaincre. Ou encore à la liste d'errata qu'une émission fictive de télévision publiera au cours d'un épisode. Une liste de trente-quatre déclarations

L'AUTRE EN LOQUES

LES DÉPOUILLES DE L'ALTÉRITÉ de Daniel Castillo Durante
XYZ éditeur, « Documents », 216 p.

L'AUTRE que nous percevons, que nous croyons connaître, que nous connaissons peut-être, se trouve en lambeaux. Nous en touchons les squames, nous en flairons les fragments. Parmi ces morceaux et ces miettes, ceux qui relèvent du stéréotype ou du cliché sont les plus clinquants, et les plus communs. Y aurait-il une manière de concevoir l'altérité autrement que comme un amas de dépouilles, en marge du « martèlement de clichés [qui] à longueur de journée sature l'espace de communication » ? C'est la question que pose Daniel Castillo Durante.

Si « *Je est un autre* », cet autre est en loques. Non pas comme le sujet bohémien de Rimbaud, avec ses « *poches crevées* », mais comme une momie : image figée, vieillotte. Le principe même de représentation engendre de la dépouille, des peaux mortes qu'il s'agirait, par un « regard décapant », de dépouiller, d'analyser, afin « de problématiser notre lien toujours suspect avec l'altérité ». L'autre trouble, attire, rebute, inquiète. Le paradoxe que souligne Durante est que, à une époque où de nombreux gouvernements (Québec, Canada, Australie, etc.) font du multiculturalisme une nouvelle identité nationale, un principe rassembleur et bien-pensant dans lequel il ferait bon vivre ensemble (c'est l'idée derrière le « plus meilleur » pays du monde), les incompréhensions et les conflits interculturels se multiplient avec une violence à la fois plus visible, parce que toujours vivement décrite, mais aussi plus souterraine, larvée.

« *La guerre, il faut le souligner, constitue tout d'abord un échec de toute politique d'altérité.* » Que l'altérité se rencontre à chaque coin de rue ne veut pas dire qu'elle puisse être mieux comprise, ou perçue d'une manière plus juste. L'altérité, souvent coiffée « d'une kyrielle d'étiquettes », devient « une épluchure stéréotypée ». Entre soi et l'autre, se trame un commerce d'illusions, « de tripataillages comptables », se loge une irréductible déformation, « une sorte de cuirasse clichée ». La représentation de l'autre le contamine, le maquille, le recouvre d'une patine de stéréotypes ; la représentation ne dépouille pas l'autre, elle en fait une dépouille.

Altérité et altération

À un rapport à l'altérité qui en serait un « d'exclusion ontologique radical : celui qui n'est pas

moi », et qui a cours de Platon à Sartre en passant par Hegel, Durante oppose des approches, des points de vue plus contemporains, où la frontière entre soi et l'autre ne participe plus d'une binarité parfois manichéenne mais est plutôt remise en question ou décortiquée. Durante mentionne à cet effet les travaux de Derrida, Leiris, Baudrillard, Max Scheler, Pascal Bruckner, Michel Wieviorka et Martine Segalen.

du moins dans son étymologie, *altère*, elle « s'efface aussitôt qu'on la pénètre. Elle est, par définition, insaisissable. » Son indépassable différence — ou différance, dirait Derrida — coince le sujet entre l'impossibilité de saisir l'autre et celle de se laisser altérer par lui, entre le stéréotype et l'imperméabilité à autrui. Acculé à la tentation « d'inféoder l'autre au même » ou à celle de le rendre totalement



Il rappelle aussi qu'« *alteritas, en latin, désigne le "changement", ce qui modifie un état et provoque une altération; le propre de l'altérité serait donc de rendre autre, d'altérer en somme.* »

Or, cette dimension d'altération, véhiculée par l'altérité, se voit éclipser par la prescience du stéréotype, du masque. « *En Occident, écrit Durante, être soi, c'est être masqué.* » Pierre Bertrand serait certainement d'accord avec cet énoncé, lui qui soutient, dans *Éloge de la fragilité*, que « *ce sont les masques qui nous identifient, alors que le visage nu est un pur inconnu.* » Une des tensions qui se dessinent sous l'analyse de Durante est que, si l'altérité,

étranger à lui, le sujet peut difficilement se laisser traverser par l'altérité.

Dans cette optique, le *Je est un autre* — que Marc Augé, entre autres penseurs, considère comme l'un des fondements de la subjectivité moderne — serait-il une simple métaphore, un leurre comme celui qui voudrait que l'accroissement des moyens de communication rapproche les sujets les uns des autres ? Au contraire, peut-on croire que l'altérité puisse être, aussi, ce qui nous fonde et nous traverse, qu'elle « permet[te] de penser l'interaction avec l'autre, mais aussi avec l'étranger que nous portons en nous » ? Peut-on soutenir que cet

étranger, au-dedans, ne soit pas qu'une figure romantique, mais une véritable présence, une voix constitutive du sujet, de sa subjectivité, de son énonciation ?

Si l'altérité se constitue de dépouilles, il n'en va pas autrement pour l'identité. À cet égard, les hétéronymes de Pessoa, dont Durante note l'« apport à une déconstruction des stratégies de représentation du même », sont exemplaires. Ils correspondent aussi à la conception de l'anonymat de l'écriture déployée par Durante : « La signature en littérature n'est rien si elle ne s'appuie pas sur l'anonyme. L'auteur se révèle n'être qu'un passeur au service de l'anonyme. Écrire revient donc à faire parler l'anonyme de la langue. » Qu'une œuvre, comme celle de Pessoa, soit posthume renforce sa dimension de dépouille. C'est aussi le

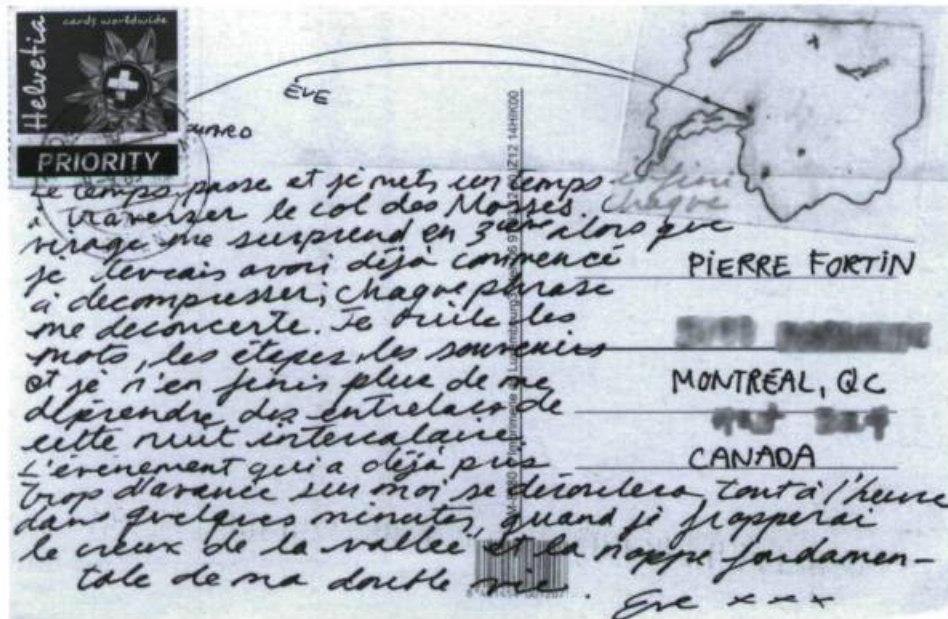
confèrent des traits précis à l'infigurable, comme si ces visages avaient transpercé la toile, donnant corps à la mort, l'avaient tissé comme un bombyx fabrique son cocon, pour s'y projeter à jamais. Et l'usure du tissu ainsi que ses imperfections forment un palimpseste qui serait la dépouille de l'altérité.

Orchestrant des loques, la pratique du collage — surtout celle qui utilise des rebuts, des déchets, pour les transformer, les altérer — est une autre forme que peut prendre la dépouille. Daniel Castillo Durante met en parallèle les œuvres plus ou moins naïves d'Antonio Berni et celles, plus ou moins dadaïstes, de Kurt Schwitters. La série de l'un autour du personnage de Juanito Laguna et le mouvement Merz de l'autre participent tous deux d'une alchimie où « le

portraits de foules nues, intitulée *Naked States*, et dont Montréal fait partie, est proprement déstabilisatrice. Elle nous rappelle, comme le note Durante, « que l'altérité est mouvement vers autrui. Un déplacement qui est en même temps un dépaysement. Une déprise de soi par l'interpellation de la nudité de l'autre ». Montrant la peau au lieu du masque, dévoilant la figure multiple et dépouillée de l'altérité, ces œuvres troublent et fascinent. Chez Spencer Tunick, la foule produit un effet d'anonymat que vient contrer la nudité, chaque corps nu voyant sa singularité mise en relief. De loin, le spectateur arrive difficilement à différencier les corps, comme si leur nombre n'en formait qu'un, tentaculaire et labyrinthique. C'est en se rapprochant des photographies qu'il peut percevoir les différences entre les sexes, les formes, les couleurs et les postures. Toutefois, le foisonnement présent dans les œuvres de Spencer Tunick semble empêcher l'individualité de se manifester. Même ceux qui ont posé pour lui peinent à s'y reconnaître, à y retracer leur masque. Comme s'ils s'étaient perdus (de vue) dans la foule, dans la représentation, comme si leur propre altérité et leur propre nudité les rendaient méconnaissables.

En littérature, la problématique de l'altérité et le motif de la dépouille permettent à Durante de jeter un autre regard sur des textes déjà amplement commentés, notamment *Madame Bovary*, *Dom Juan* de Molière, *Les Confessions* de Rousseau et *L'étranger* de Camus. Comme en art visuel, la présence et l'inscription du corps dans le texte littéraire sont les moyens privilégiés pour cerner les représentations de soi et de l'autre. Le corps abandonné de l'enfant (chez Rousseau), le corps du nègre (chez Dany Laferrière), le corps de l'exilé (chez Sergio Kokis), le corps du fils devant le père et devant la Loi (chez Kafka) et enfin, le corps de la femme (dans *Truismes* de Marie Darrieussecq) illustrent ici le rapport intime et fondamental entre « mélancolie, altérité et dépouille ». Pour se dire et s'incarner, ces sujets luttent contre leur propre mise en dépouille. Certains cherchent à se défaire de l'emprise des stéréotypes (celui du noir viril, celui de la femme-objet), d'autres tentent de se dérober au regard contraignant de la société ou à l'autorité (époux, père, Loi). Avec une mélancolie qui s'emploie à renouer avec l'état — impossible et fantasmatique — d'avant la dépouille et d'avant le masque, tous souhaitent habiter leur identité et leur altérité d'une manière qui ne soit pas mortifère. En même temps, par cette nudité en trompe-l'œil, ces textes ne cessent d'affirmer que toute représentation, toute énonciation est minée, hantée par la dépouille.

Jonathan Lamy



cas pour les portraits du Fayoum, ces visages peints qui font office de masques mortuaires et dont le regard nous fixe depuis la mort.

La nudité des masques

Devant les portraits du Fayoum, retrouvés à l'ouest du Nil et dont la pratique s'étendit du 1^{er} au 1^{er} siècle après J.-C., le spectateur fait véritablement face aux dépouilles de l'altérité. À la fois masques, peintures, momies et suaires, ces portraits, réalisés par des artistes dont on ne connaît pas l'identité, incarnent le temps suspendu et anonyme de la mort et de l'altérité. Ils

concept d'altérité se fait transmetteur d'un texte qu'il faut décrypter avec la passion d'un enfant dans le labyrinthe de ses propres jeux ». Ces œuvres, tout comme les portraits du Fayoum, appellent une archéologie du regard dans laquelle l'altérité constitue le fil d'Ariane qui tout à la fois guide et déboussole le spectateur. L'autre, à travers ses masques qui parfois se superposent, est à décrypter, à débusquer dans un jeu de cache-cache et de chassés-croisés.

Le photographe Spencer Tunick pousse encore plus loin cette entreprise de « dépétrification du regard ». À l'inverse des clichés dont nous infeste la publicité, sa série d'immenses

DU MÉPRIS À L'ESTIME : 50 ANS DE DIALOGUE JUDÉO-CHRÉTIEN

JUIFS ET CHRÉTIENS. L'À-VENIR DU DIALOGUE
sous la direction de Jean Duhaime et Alain Gignac
Théologiques, Vol. 11, nos 1-2, 2003.

C'EST AU lendemain de la dernière guerre que le dialogue a été entrepris, tant du côté protestant (dès 1947) que catholique (un peu plus tard).

Ce numéro double de la revue *Théologique*, « L'à-venir du dialogue », dirigé par Jean Duhaime et Alain Gignac, ne se contente pas de faire le point sur les progrès accomplis de ce dialogue mais cherche à prévoir l'avenir des relations entre les deux religions, particulièrement sur le plan théologique.

Aperçu historique

Acteur de ce dialogue, Jean Dujardin rappelle d'abord les prises de position des Églises avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale et reconnaît que « dans l'appréciation de cette période [...], une partie notable de nos frères protestants virent plus clair que nous ».

Dans le panorama qu'il dresse des cinquante ans de dialogue, il signale les deux dates clés suivantes : 1959, l'année où le pape Jean XXIII supprime dans la prière pour les Juifs du Vendredi saint les mots *perfidis* et *perfidiam* et, à l'autre bout du spectre, la demande de pardon déposée au Mur de Jérusalem par Jean-Paul II le 23 mars 2000.

Il salue aussi, avec d'autres, le travail de précurseur réalisé par l'historien juif et laïc Jules Isaac (coauteur de manuels d'histoire qui ont contribué à former des générations d'élèves français). Ami de Péguy, ayant perdu sa femme et sa fille en déportation, Isaac publie en 1948 *Jésus et Israël* où il s'interroge sur les racines religieuses de l'antisémitisme et dénonce, au moyen d'une formule qui fera date, « l'enseignement du mépris ».

Dans une lecture réaliste et parfois pessimiste, Julien Bauer insiste sur la fragilité de ce dialogue. Il signale d'abord l'asymétrie de ses fondements théologiques : les chrétiens sont obligés de se référer au judaïsme, alors que les Juifs peuvent très bien ignorer le christianisme. Il observe que les participants chrétiens sont

souvent des prêtres, alors que les participants juifs sont en général des laïcs sans formation théologique. Pour cet auteur, la question israélo-palestinienne risque de compromettre les relations nouées entre les deux religions. Julien Bauer rappelle les semaines précédant la guerre des Six jours (en 1967) alors que « le discours génocidaire des États arabes ne fut pas condamné par les participants chrétiens du dialogue ». La reconnaissance de l'État d'Israël par le Saint-Siège ne date que du 30 décembre 1993. Les efforts du Comité épiscopal français pour les relations avec le judaïsme sont néanmoins reconnus et salués. Celui-ci a clairement exprimé l'espoir que soient levées « toutes les incertitudes qui demeuraient dans la conscience de beaucoup de chrétiens sur la légitimité du retour du peuple juif sur la terre d'Israël ».

Comment penser l'autre à partir de sa propre tradition ?

Que faire, se demandent Duhaime et Gignac, des textes fondateurs du christianisme qui constituent l'ADN identitaire des communautés de foi quand ils portent les traces de gènes anti-juifs ? Gérald Caron, tout en rappelant que la démonisation de l'Autre n'est pas de facture spécifiquement chrétienne, souligne le développement rapide d'une des traditions les plus désastreuses du christianisme : la démonisation de Judas et des Juifs. Les passages suspects des Évangiles sont-ils directement anti-juifs ou peuvent-ils s'expliquer par le contexte historique (querelle des frères ennemis), ou encore relever d'une rhétorique particulière associée au genre de la polémique ? Il n'y a pas de consensus, répond l'auteur qui relève, en revanche, que tout le monde s'entend sur le fait que « très tôt dans la chrétienté, on a lu et interprété de façon anti-juive, voire antisémite, les passages jugés aujourd'hui problématiques à l'endroit du peuple juif ». Gérald Caron reconnaît par ailleurs la difficulté de lire certains textes du

Second Testament comme si la Shoah n'avait pas eu lieu : « Est-il possible, en 2004, de lire les polémiques johanniques à l'endroit des Juifs comme si nous n'étions pas au courant des ravages causés par deux mille ans de démonisation du peuple juif, véhiculée en partie par le quatrième Évangile ? »

Joan Poulin montre de quelle manière la lecture du Talmud peut enrichir la théologie de l'amour du prochain. Ce concept ne serait pas aussi nouveau que pouvaient le penser les chrétiens. L'auteur explore les énigmes, le traitement et le développement de ce commandement dans la littérature juive traditionnelle des six premiers siècles de l'ère courante. Elle rappelle le contexte historique de l'époque où les Juifs devaient faire face à la destruction du Temple et à la cohabitation avec des non-Juifs. L'amour du prochain, juif et non juif, fait l'objet d'une réflexion et d'une codification dans les deux Talmuds de Jérusalem et de Babylone.

Dans un article intitulé « Juifs et nations : le choc des civilisations », le rabbin montréalais Howard Joseph propose une réflexion sur l'histoire juive considérée comme une succession de confrontations avec les cultures environnantes. Il cite d'emblée le concept de choc des civilisations proposé par Samuel Huntington qui considère que les principales sources de conflit dans le monde à venir ne seront plus idéologiques ou économiques, mais d'abord et avant tout culturelles. Il passe en revue différents épisodes bibliques et historiques en commençant par Abraham qui se sépare de la civilisation babylonienne, puis en évoquant l'exode d'Égypte au temps de Moïse, la confrontation avec la culture grecque au temps des Maccabées et enfin la rivalité entre les trois religions monothéistes. Il rappelle l'épisode de la tour de Babel et la réflexion d'un rabbin allemand du XIX^e siècle, Samson Raphael Hirsch, pour qui la division du monde en nations, langues et cultures différentes est la meilleure protection contre une tyrannie globale et globalisante. L'auteur souligne enfin la particularité du destin juif qui a su

préservé son intégrité et ne pas s'assimiler. Les Juifs se sont heurtés à de nombreuses civilisations et ont passé comme à travers elles.

Deux documents récents, l'un chrétien et l'autre juif

La publication récente de deux documents officiels est un signe de maturité du dialogue. Le premier, produit par la Commission biblique pontificale en novembre 2001, est intitulé : « Le peuple juif et ses Saintes Écritures dans la Bible chrétienne ». Le second a été signé par un groupe de rabbins et théologiens américains, et porte le nom de « *Dabru Emet* » (Disons la vérité).

Nommé par Jean-Paul II membre de la Commission biblique, Marc Girard est l'auteur d'une partie du texte chrétien et notamment de plusieurs études thématiques (la prière, Jérusalem, le Temple, la Terre promise). Il explique que le document n'a pas cherché à gommer les différences fondamentales entre Juifs et chrétiens dans la lecture et l'interprétation de la Bible hébraïque. Il s'agissait à la fois d'affirmer que pour les chrétiens le Christ est bien la clef interprétative du Premier testament mais en même temps de reconnaître la valeur non seulement de ce Premier Testament mais aussi de la lecture qu'en font les Juifs. « *Les chrétiens peuvent et doivent admettre que la lecture juive de la Bible est une lecture possible, qui se trouve en continuité avec les Saintes Écritures juives de l'époque du second Temple, une lecture analogue à la lecture chrétienne, laquelle s'est développée parallèlement* ». Citons cette autre page du document : « *Dans le passé, entre le peuple juif et l'Église du Christ Jésus, la rupture a pu parfois sembler complète, à certaines époques et dans certains lieux. À la lumière des Écritures, on voit que cela n'aurait jamais dû arriver. Car une rupture complète entre l'Église et la Synagogue est en contradiction avec l'Écriture Sainte.* »

Rabbin, journaliste et écrivain, Jacquot Grunewald salue le document chrétien qui témoigne d'un nouveau respect pour l'interprétation juive de l'Ancien Testament. Qui de nos pères, écrit-il en introduction de son article, aurait imaginé que l'un des successeurs au siège du Grand Inquisiteur en viendrait à déclarer : « *Les chrétiens peuvent apprendre beaucoup de l'exégèse juive pratiquée depuis deux mille ans* » ?

Il tient malgré tout à exprimer quelques réserves, regrettant par exemple que le document soutienne l'idée selon laquelle les Écritures juives accrédiateraient une « *nouvelle alliance* » entre Dieu et Israël. Il ne croit pas judicieux que les chrétiens reprennent à leur compte et hors contexte les critiques que les prophètes ont formulées contre Israël, car ces invectives ont servi historiquement l'anti-judaïsme et l'antisémitisme. Il déplore le rapport établi entre la Shoah et les nouvelles orientations de l'Église. Enfin, il souhaite un soutien chrétien plus clair de la lé-

gitimité de l'État d'Israël tout en reconnaissant le droit à la critique de certaines politiques de son gouvernement.

Léon Klenicki explique que *Dabru Emet* est une déclaration endossée par cent soixante-dix chercheurs et rabbins juifs représentant les quatre branches du judaïsme (orthodoxe, conservatrice, réformée et reconstructionniste). Il cite ensuite les principales propositions du document : 1 - Juifs et chrétiens adorent le même Dieu. 2 - Juifs et chrétiens s'en remettent à l'autorité du même livre, la Bible (que les Juifs appellent « *Tanakh* » et les chrétiens « Ancien Testament »). 3 - Les chrétiens peuvent respecter le droit des Juifs à la terre d'Israël. 4 - Juifs et chrétiens acceptent les principes moraux de la Torah. 5 - Le nazisme n'était pas un phénomène chrétien. 6 - La différence humainement inconciliable entre Juifs et chrétiens ne sera pas abolie jusqu'à ce que Dieu ait racheté le monde entier, comme promis dans l'Écriture sainte. 7 - Une nouvelle relation entre Juifs et chrétiens n'affaiblira pas la pratique juive. 8 - Juifs et chrétiens doivent œuvrer ensemble pour la justice et pour la paix.

Certaines de ces propositions restent contestées, ce qui amène Michael Signer à proposer que les affirmations de *Dabru Emet* soient aussi lues sous forme interrogative afin d'alimenter les discussions futures.

La question du Proche-Orient

Gregory Baum croit reconnaître une évolution en trois étapes dans l'attitude des Églises face à Israël : le ferme soutien jusqu'à la première Intifadah ; la solidarité partagée avec Israël et les Palestiniens pendant la première Intifadah ; le malaise croissant face aux conditions de vie des Palestiniens depuis la seconde Intifadah.

L'historien Eli Barnavi, ancien ambassadeur d'Israël à Paris, analyse les relations entre politique et religion au Moyen-Orient. Il rappelle que les textes sacrés, quelle que soit la religion, n'expliquent rien pour la bonne raison qu'ils disent tout et qu'on y trouve toujours ce qu'on y cherche. Il est convaincu que la réussite de l'Occident repose en grande partie sur la séparation de l'Église et de l'État et qu'à l'inverse, la confusion persistante du politique et du religieux (avec domination du premier par le second) est un facteur de retard et de régression pour les pays musulmans. Mais la laïcité radicale est sans doute impossible autant dans les pays arabes qu'en Israël. L'auteur reconnaît les risques liés à l'intégrisme mais note que la modernité continue d'exercer une force d'attraction sur les populations de cette région du monde.

De retour d'un séjour à Jérusalem, Odile Flichy observe que le dialogue judéo-chrétien en Israël et dans les territoires palestiniens est fortement marqué par le contexte politique.

Celui-ci pèse sur le dialogue théologique et conduit à poser la question de la juste relation à établir entre le peuple de l'Israël biblique et le peuple de l'État d'Israël.

Voies d'avenir

Armand Abecassis se demande à quelles conditions le dialogue peut s'approfondir. La première est que les deux interlocuteurs se débarrassent de leurs préjugés à l'endroit de l'autre et se mettent à l'étudier sérieusement (connaissance réciproque). La seconde est de se convaincre de part et d'autre que Dieu a besoin des deux alliances (juive et chrétienne) pour réaliser son projet, deux alliances qu'il faut considérer comme irréductibles l'une à l'autre et pourtant complémentaires.

Dominique Cerbelau cite un théologien réformé, Fadiéy Lovsky, pour qui c'est l'amour de Dieu qui « fait » l'élection, celle d'Israël comme celle des nations dans l'Église. Tout comme les guerres de religion intrachrétiennes, l'antijudaïsme ne peut relever que d'une violence humaine. Il est trop facile de théologiser, dans l'après-coup, le rejet de l'autre. Pour cet auteur, la conversion à une « *théologie de l'estime* » à l'égard d'Israël pourrait entraîner paradoxalement une amélioration des relations entre chrétiens.

Menahem Macina propose de revenir aux anciennes *disputationes* — une des principales méthodes d'enseignement et de recherche dans les universités médiévales — pour aborder les questions théologiques qui continuent de diviser Juifs et chrétiens. Bien entendu, ces *disputationes* devraient être menées dans un esprit de communion et d'estime mutuelle.

Geneviève Comeau, pour sa part, entrevoit l'avenir du dialogue comme une aventure spirituelle où les interlocuteurs cherchent avant tout à comprendre ce qui les différencie. Loin du syncrétisme, il s'agit de gérer le *dissensus* avec amitié et confiance.

Directeurs de ce numéro d'échanges et de réflexions, Jean Duhaime et Alain Gignac ont posé d'emblée les balises de ce dialogue interreligieux en reconnaissant l'existence de points qui rassemblent — le Dieu unique, le souci de justice, l'attente du monde à venir — mais aussi de points qui séparent encore — l'Élection, la terre, le Messie. Ils saluent les premiers artisans des rencontres et espèrent que la mémoire et les acquis de ces échanges se transmettront à de nouveaux partenaires afin d'en assurer la continuité et le renouvellement. Espérons pour notre part que ce dialogue à deux pourra bientôt s'enrichir d'un troisième partenaire, l'islam, afin que les trois grandes religions monothéistes puissent explorer ensemble et pacifiquement leurs points de convergence et leurs spécificités.

Marc-Alain Wolf

LES VOIES DE LA TRANSMISSION

PRÉHISTOIRES DE FAMILLE d'Alain de Mijolla
Presses Universitaires de France, « Le fil rouge », 238 p.

PLUS DE trente ans ont passé depuis qu'Alain de Mijolla, par une démarche tout à fait originale et des plus fécondes, partit sur les traces du célèbre poète déserteur, à la recherche de l'ombre du capitaine Rimbaud¹ et de ces autres « visiteurs du moi », hôtes fantasmiques qui, avait-il avancé dans l'ouvrage du même titre, « peuvent nous envahir un bref instant ou, plus dramatiquement, s'y incruster à jamais ». Le recueil *Préhistoires de famille* rassemble plusieurs articles de Mijolla, de même que quelques chapitres publiés dans des ouvrages collectifs ainsi que des présentations à titre de conférencier invité, parus « depuis une vingtaine d'années sur le thème de l'identification et de la transmission intergénérationnelle ». À ces articles remodelés, l'auteur a ajouté des textes inédits. Ainsi fait-il le point, dans la suite du livre *Les visiteurs du moi*, sur sa participation aux recherches sur la préhistoire psychique et les transmissions généalogiques, « participation qui, écrit-il, a certes trouvé dans les obscurités de ma propre histoire et de ma préhistoire familiale ses origines les plus profondes, mais qui s'est enrichie au fil des années de mes expériences cliniques et de tout ce que mes analysants sont venus m'apprendre en me faisant participer à la reconstruction qu'ils avaient entreprise d'eux-mêmes et de leur existence. »

Prises de position et mises au point

Préhistoires de famille traverse la défiance de celui qui a dirigé le *Dictionnaire international de la psychanalyse* à l'égard des différentes formes du « prêt-à-penser psychologique » et des facilités de langage qui lui apparaissent à juste titre comme « une perversion du mode de pensée psychanalytique ». Donnons seulement l'exemple du terme « Inconscient » dont la définition, si elle nous semble aller de soi, se voit si souvent détournée de son véritable sens : « Un jour, lors d'une docte réunion, excédé par la répétition des discours assurant que l'Inconscient faisait ceci, ou disait cela... j'avais scandalisé une partie de mon auditoire en lançant : "Votre 'Inconscient' n'existe pas..." Je voulais bien entendu dire par là que cette chosification si pesamment invoquée était en fait une convention théorique abstraite et non un objet tangible et délimité. » Il en va de même du terme de « Moi » qui se trouve trop

souvent confondu avec la personnalité dans son ensemble. De Mijolla nous rappelle ainsi — notamment en les soulignant d'une lettre majuscule initiale — que les termes qui désignent les instances créées par Freud recouvrent encore énormément d'inconnues et qu'ils ne sont « que des commodités de langage pour traduire de façon ramassée un ensemble de processus que nous devrions mieux isoler, décrire et comprendre ».

La publication de ce recueil de textes est aussi l'occasion pour de Mijolla de préciser certaines prises de position « en des domaines qui, lorsqu'['il les a] abordés il y a plus de trente ans, n'étaient pas aussi fréquentés qu'ils ne le sont devenus aujourd'hui ». Depuis sa théorisation des « fantasmes d'identification » et des « visiteurs du moi » et celle, à cette même époque, de la « crypte » et du « fantôme » élaborée de leur côté par Nicolas Abraham et Maria Torok, nombre d'auteurs, on le sait, ont poursuivi ces recherches et se sont intéressés à ces questions. On connaît également le vif succès que remporta la notion de fantôme. Or, c'est contre la pratique par certains d'une « fantômatologie sauvage » et d'un recours abusif au « secret révélateur de toute la pathologie d'un sujet », que s'insurge de Mijolla. Le psychanalyste fait d'ailleurs un détour par l'histoire de son trajet personnel afin d'expliquer les réserves que suscite chez lui depuis le début la théorie même du « fantôme » : « Si j'étais convaincu de la justesse clinique de leurs observations sur le deuil et sa pathologie, quelque chose en moi se refusait à adhérer à la théorie du "fantôme" que mes amis élaboraient alors, et qui me semblait trop magique et trop systématique pour prendre place dans le corpus psychanalytique tel que je le concevais. » Pour de Mijolla, à cette théorie se trouve attachée trop facilement l'idée d'une transmission censée s'effectuer « d'Inconscient à Inconscient », sans intermédiaire, à l'insu du sujet et sans participation aucune de sa part. C'est ce qui, à ses yeux, a contribué à la fortune de la notion de « transgénérationnel » qu'il récuse avec force dans ce livre pour lui substituer celle d'« intergénérationnel ». Si la notion de « transgénérationnel », apparue en 1973, « n'est pas psychanalytique d'origine mais issue de la thérapie familiale systémique », elle est bel et bien utilisée de façon courante par nombre de psychanalystes. Evelyn Granjon, par exemple, et ce, à

partir des hypothèses de René Kaës, différencie ainsi la transmission psychique *transgénérationnelle* — qui concernerait la transmission du « négatif », « c'est-à-dire les secrets, non-dits, "fantômes" et autres objets irréprésentables. Ceux-ci sont transmis tels quels, sans transformation, le préfixe trans rendant compte de ce passage à travers les générations et à travers les processus de symbolisation. — de la transmission psychique *intergénérationnelle* — qui elle, concernerait « les objets, les fantasmes, les histoires, romans, mythes familiaux, qui apportent au sujet des éléments psychiquement intégrables et favorisent les processus d'identification [...] ». Cette transmission s'accompagne d'un processus de transformation, le préfixe inter exprimant l'écart qu'implique un tel processus » (Granjon, « Traces sans mémoire et liens généalogiques dans la constitution du groupe familial », *Dialogue*, n° 98).

De Mijolla parle de transmission *intergénérationnelle* pour faire référence aux processus d'échanges identificatoires entre générations différentes, « dans le sens du passé comme dans celui de l'avenir » et il propose de désigner par l'adjectif « intragénérationnel » les liens qui unissent les membres d'une même classe d'âge. Et, selon lui, « pour que l'on puisse vraiment parler de "transmission" », « il faut pouvoir transmettre quelque chose qui se traduise en représentations, visuelles ou verbales, dont les affects primitifs auront été les précurseurs et continueront d'être les "marqueurs" ». Ainsi, pour lui, et c'est ce qui est revendiqué dans ce livre, la transmission est par définition consciente, ou alors elle ne peut être que de l'ordre du « Préconscient », « d'où, dans la plupart des cas, blocage de l'enquête chez le sujet récepteur et refoulement massif qui justifie l'affirmation catégorique et "véridique" au sens conscient : "Personne n'en a jamais parlé" ». De Mijolla affirme ses doutes à l'endroit d'une transmission psychique directe d'un sujet à un autre et revendique la présence essentielle à ses yeux d'un tiers transmetteur. Cette conception m'apparaît faire l'impasse sur des questions qui, quoique encore obscures, n'en restent pas moins essentielles, comme celle, par exemple, de la transmission dans le corps — dans un corps-psyché en devenir — de traces et d'empreintes transmises *in utero* de la mère au fœtus, lesquelles, si elles sont susceptibles d'influer sur le

fonctionnement psychique ultérieur, ne peuvent que rester irréprésentables. Si le psychanalyste souligne que ses remarques ne tendent pas à affirmer l'inexistence de transmissions psychiques purement duelles, mais plutôt à « dénier leur valeur de causalité explicative première, immédiate », et si la prudence qu'il manifeste est légitime, il me semble adopter un point de vue bien sévère à l'égard de théories qui restent toujours ouvertes. Notons en passant que dans les éditions ultérieures du *Dictionnaire international de la psychanalyse*, l'article « transgénérationnel », écrit par H. Faimberg, figurera désormais, comme l'indique de Mijolla, sous le titre de « intergénérationnel ». Au-delà des divergences de points de vue autour des notions et de ce qu'elles sous-tendent, de Mijolla vient nous rappeler, avec *Préhistoires de famille*, combien, au cœur de la transmission, existent encore des « phénomènes et de[s] processus incompréhensibles par les théories actuellement à notre disposition ». Dans ce contexte, il importe en effet de ne pas trop rapidement faire « appel aux mystères, à quelque magie surnaturelle... »

« Le souvenir, un mensonge qui dit toujours la vérité »

De ses recherches sur l'inné et l'acquis jusqu'à celles sur l'identification, restées insatisfaisantes pour le père de la psychanalyse, c'est principalement aux seuls écrits de Freud qu'Alain de Mijolla fait référence dans les textes qui composent ce recueil. En décrivant la formation du Surmoi comme une identification aux parents, Freud a en effet ouvert la voie à ses successeurs qui, « pour proposer une alternative à la notion trop décriée et surtout trop biologique de "transmission héréditaire des caractères acquis" » se référeront essentiellement à la notion psychanalytique de l'identification pour rendre compte des processus intergénérationnels. De Mijolla, qui, ailleurs, a travaillé à décrire une « histoire de la notion d'identification dans l'œuvre de Freud » — travail encore inédit, trop long pour être inclus dans ce recueil de textes —, insiste dans ces pages sur la très grande complexité d'une notion qui, malgré toutes les études qui lui ont été consacrées, « reste difficile, voire impossible à cerner d'un point de vue psychanalytique » et, ainsi, demeure toujours ouverte à de nouvelles interprétations. C'est que pour être pensée, la notion d'identification, on le sait, nécessite que l'on fasse appel à une logique « rigoureusement contradictoire » qui, à la fois, implique le même et le différent, le soi et « l'autre », l'unité et la pluralité, de même que le conscient de l'im-

tation et l'inconscient des fantasmes. Les trois voix grammaticales, « identifier – être identifié – s'identifier », témoignent suffisamment, de Mijolla le rappelle bien, de l'indétermination qui entoure la question de l'identification. Il en est de même de « l'identité » — toujours mouvante et incertaine — qui, censée définir et cerner un sujet, ne peut qu'être composée de « fragments ». Ces considérations théoriques, qui paraissent aller de soi, ne sont pas si évidentes et c'est avec pertinence que le psychanalyste insiste sur ce qu'il nomme le « facteur x de l'identité », encore inconnu, qui relie les différents déterminants (biologiques, sociaux et psychiques) constituant l'identité d'un sujet, sorte « d'en-soi », de « noyau dur de la personne » irréductible à toute injonction et désignation identificatrices, de même qu'à toute définition. Et c'est bien sûr le fil conducteur de ce recueil de textes : le « Je » se voit également constitué de la multiplicité des autres qui l'environnent, lesquels sont liés à son histoire et, aussi, à sa préhistoire.

Selon de Mijolla, la « préhistoire psychique » d'une personne commence au moment où l'annonce est faite aux parents (à la mère et/ou au père) de la grossesse qui lui donnera naissance. La « préhistoire d'un sujet », c'est « d'abord tout ce qui relève pour lui du mystère de ses origines : histoire réelle et fantasmatique de sa conception, de tout cet "avant" qui accompagne les premiers temps de son existence cellulaire et psychique et va trouver une expression fantasmatique dans ses théories sexuelles infantiles. Mais elle est aussi constituée de l'histoire des générations passées dans leurs rapports avec ce qui est devenu son identité, histoire aussi de sa culture, des explications métaphysiques [...] ou scientifiques qui ont pu lui être fournies sur cet univers d'avant son existence et qui, par conséquent, infléchissent son regard sur lui-même et ses rapports avec les autres ». De fort belles pages, dans ce livre, sont consacrées à l'importance de la trame fantasmatique dans la construction et la reconstruction d'une préhistoire familiale et d'une chaîne généalogique qui constituent forcément le premier paragraphe de toute quête « d'autohistorisation ». De Mijolla affirme, par exemple, avec force et raison, qu'à travers ce désir de savoir sur les origines, la vérité de l'exploration compte davantage que la réalité événementielle. Tel est le statut même du souvenir qui apparaît en effet comme un mensonge qui dit toujours la vérité... L'auteur insiste à cet égard sur le caractère originel et essentiel du roman familial — qui, à ses yeux, n'a pas été suffisamment reconnu en théorie psychanalytique, son aspect anecdotique prenant le dessus sur son

rôle primordial dans la genèse de la création et dans l'histoire de la pensée — dans la création d'une nouvelle généalogie fantasmatique. C'est en ce sens que si une éventuelle Dolly humaine « ne parvien[dra] pas plus que chacun d'entre nous à reconstituer l'exacte vérité historique de ses propres origines, elle s'en créera une autre qui servira de base fantasmatique aux enfants et aux petits-enfants qu'elle aura peut-être un jour, car rien n'empêche d'imaginer l'impossible actuel. » Le psychanalyste voit dans le roman familial, dans ces rêveries diurnes de la petite enfance, l'origine des fantasmes d'identification qui, refoulés par la suite, sont susceptibles de resurgir plus tard sous la forme d'étranges « visiteurs du moi ». C'est dans la mesure où cette métaphore lui est apparue « plus ouverte aux rêveries » que de Mijolla l'a préférée à celle du « fantôme », un peu effrayante « avec ce qu'elle comporte de référence à un processus psychopathologique ».

Parti il y a longtemps sur les traces du capitaine Rimbaud, Alain de Mijolla y revient une fois encore dans ce livre, avec la publication d'une conférence intitulée « Rimbaud(s) multiple(s) ». Devenu aux yeux du psychanalyste un interlocuteur privilégié et un « révélateur », Rimbaud, dans la mesure où il a osé aller jusqu'aux extrêmes de lui-même, fait rêver son rêve et « vous contraint à cracher le vôtre » : « C'est en tout cas "mon" Rimbaud, celui avec lequel j'ai cheminé un long temps de ma vie et dont je vous ai livré quelques bribes. Celui auquel, en ce moment, je dis peut-être adieu. » Aux fantasmes d'identification à cet auteur, qui « a la tête dans les étoiles d'une création inouïe qui continue de nous aveugler », se greffe dans le prologue de *Préhistoires de famille* des rêveries liées au grand-père maternel dont le souvenir — qui a « flotté entre d'imaginaires lecteurs et moi », note de Mijolla —, au cours de la préparation de ce recueil, lui est revenu, ce grand-père qui, séduit par la mététempyscose, l'initiait, lors de longues promenades, « à des théories fantastiques qui nous transportaient, écrit-il, lui le vieil homme et moi le petit garçon, vers des infinis où la vie ne s'arrêtait pas, en des lieux où nous ne nous quitterions jamais ». Tel est bien sûr aussi le rôle des grands-parents que de se faire les passeurs d'une histoire et d'une préhistoire familiale de même que, parfois, d'un désir de savoir et de connaître.

Sylvie Boyer

1. L'article « La désertion du capitaine Rimbaud », d'abord paru en 1975 dans la *Revue française de psychanalyse*, a été remanié et complété pour être inséré par la suite dans le livre *Les visiteurs du moi*.

UNE FREUDIENNE MÉCRÉANTE

LE BESOIN DE CROIRE. MÉTAPSYCHOLOGIE DU FAIT RELIGIEUX

de Sophie de Mijolla-Mellor

Dunod, « Psychismes », 312 p.

DÈS LE titre de son livre, Sophie de Mijolla-Mellor se démarque de Freud ; à l'enseigne du besoin, la croyance est nécessité vitale, ramenée à une origine pulsionnelle et non pas à une imposition extérieure, un besoin répondant à celui de causalité, que Freud qualifiait de « *prétendu inné* ». Depuis son travail précédent sur *Le besoin de savoir* auquel fait suite cet ouvrage, Sophie de Mijolla-Mellor s'affirme encore sur cette question éminemment freudienne du religieux comme héritière de Piera Aulagnier qui part d'une dépossession et d'une négation de ce besoin chez les psychotiques pour lesquels l'effondrement de la fonction du sens met en place une causalité auto-engendrée ; l'implicite n'est-il pas alors qu'une croyance religieuse bien tempérée sauve la raison du délire de toute-puissance, ce qui inscrirait la démarche de l'auteur de ce *Besoin de croire* dans la tradition pascalienne ?

Ne pas croire à Freud pour penser

Soutenue par ce « *plaisir de pensée* » qu'elle a développé dans un livre sur l'œuvre de Piera Aulagnier, plaisir qui donne l'impression ici d'une véritable jubilation contagieuse dans sa désobéissance au « *freudienement correct* », l'auteur s'efforce de mettre en pièces la machine de guerre anti-religieuse de Freud.

Certaines de ses critiques du travail de Freud sur la religion portent sur son ignorance du texte biblique, notamment quand il transforme la désobéissance du péché originel en meurtre ; rappelant que la chute dans la Genèse vient d'avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance, l'auteur note que Freud manque la mort comme conséquence de l'acte de connaissance. Celui-ci est encore accusé d'ignorer le texte quand il attaque le principe chrétien qu'il cite comme étant celui du « *credo quia absurdum* » alors que Tertulien a écrit « *... ineptum* », ce que Sophie de Mijolla-Mellor commente ainsi : « *l'ineptum bute sur un avant de lui-même, inaccessible, et en cela, il insiste et taraude la connaissance.* »

Sophie de Mijolla parle d'un « *fantasme* » chez Freud « *d'attaque de la pensée par la religion* », de « *l'illusion intellectualiste de prévenir*

la croyance religieuse par l'éducation » et même de « *messianisme de l'intellect* », dénonçant, avec Nietzsche et le pasteur Pfister, correspondant de Freud, « *ces croyants qui demandent à la science de leur tenir lieu du catéchisme qu'ils ont abandonné* ». Elle rappelle que l'expérience scientifique produit de plus en plus de limites au comprendre et fait place à la croyance religieuse. Défendant la mystique comme croyance en une connaissance supérieure, elle dénonce la réduction par Freud de toute l'expérience religieuse à la névrose obsessionnelle.

Hors de ce fantasme, l'auteur ne voit pas de fondement à la nécessité de détruire l'illusion religieuse pour un Freud qui ne rappelle même pas les guerres de religion et toutes les formes de violence du fanatisme. Elle dénonce du même pas la *furor sanandi* chez celui qui a été le premier à s'en méfier, mais qui n'hésite pas à vouloir guérir un croyant qui n'en formule aucune demande.

Très pertinemment encore, elle accuse Freud de n'avoir pas compris la question religieuse faute d'une élaboration suffisante de la notion de sublimation, manque qui apparaît pour elle quand, par exemple, Freud dit de l'attachement à la religion : « *Ce besoin-là doit être sublimé* », comme si la foi et la pratique religieuses n'étaient pas déjà les fruits d'un processus de sublimation. Ce qu'il propose, c'est de répondre à l'absence de l'objet par l'investissement de l'interrogation, ce qui est, nous fait remarquer l'auteur, le propre de la démarche mystique — que Freud semble ignorer totalement. L'essayiste souligne que « *la sublimation, bien loin d'être une énergie endiguée et affaiblie, peut embraser celui qui s'y abandonne* », la possessivité ou la fureur iconoclaste face à l'œuvre d'art le montrant amplement.

Sophie de Mijolla-Mellor voit « *l'ivresse sacrée* », avec ses expériences de dépersonnalisation, comme la nature pulsionnelle même du besoin de croire, ce qui lui paraît bien loin de la naissance de la religion basée sur la culpabilité engendrant le dieu à partir du père mort. Elle évoque la « *joie de croire* » plutôt que la crainte, sans mentionner que la joie — « *Freud* » en allemand — est la vertu théologique par excellence dans le judaïsme. Son hypothèse repose sur le fait que le besoin de croire est celui « *d'établir une contre-force opposable à la mélancolie née de*

la perte des illusions à la fois sur l'omnipotence infantile et sur les capacités parentales de réaliser un tel idéal », se référant ainsi à Piera Aulagnier pour qui vivre trop précocement ou traumatiquement la blessure du doute entraîne un effondrement des certitudes et une incapacité de croire.

Il y a pour elle une confusion dans *Totem et tabou* entre la figure du chef de horde et celle du père, et elle se demande comment il pourrait y avoir de l'amour à l'égard d'un père aussi peu paternel et comment un croyant pourrait accepter la réduction de Dieu à un chef de horde lubrique et criminel. Ce chef de horde, elle l'estime « *justement assassiné* » et note que Freud passe sous silence le sacrifice du fils par le père ; elle voit là sa préoccupation de fonder l'idée de Dieu, et peut-être pourrait-on aller plus loin en constatant que Freud répète sur ce point le même renversement que la religion et qu'en ce sens il est resté religieux, protégeant à nouveau le père comme il l'avait fait en renonçant à sa théorie de la séduction, quelle qu'elle ait pu être par ailleurs la justesse analytique d'une telle renonciation. Mais une autre hypothèse lui vient ensuite, qu'elle développe davantage, celle d'une dénégation de l'inéluctabilité de la mort découlant de la conviction que l'homme de la génération précédente ne peut mourir qu'assassiné. Là encore, Freud participerait de l'illusion qu'il dénonce dans la religion. Le meurtre serait en chacun de nous une théorie infantile pour expliquer l'énigme de la mort et garder l'espoir d'y échapper soi-même. Ce serait cet infantile qui aurait conduit Freud à prétendre que la mort ne fait pas partie des intérêts concrets qui seuls mettent en branle le questionnement, comme si l'auto-conservation n'était pas un de ses intérêts majeurs, alors que par ailleurs il reconnaît que la mort est ce qui a suscité la création des esprits.

Sophie de Mijolla-Mellor prive de sa source textuelle l'idée d'une paternité fondée sur la croyance et le doute contrairement à l'évidence de la maternité comme étant une pure invention de Freud qui méconnaît là aussi les textes, tel ce passage du droit romain où le père est « *celui que de justes noces désignent* ». Cette méconnaissance s'aggrave encore davantage chez Freud quand il s'attaque à la religion chrétienne, l'accusant d'être une religion du fils

prenant la place du père, ce qu'elle critique comme étant incompatible avec la doctrine trinitaire de la consubstantiation où le Père, le Fils et le Saint-Esprit ne font qu'un.

Un besoin trop solitaire

Elle dénonce encore une erreur de Freud quand, voulant fonder la religion sur le sentiment de culpabilité, il en voit la preuve dans la notion du péché originel qu'il attribue à saint Paul alors qu'il s'agit d'une spéculation théologique postérieure à ce dernier et que, dans la théologie paulinienne, toute culpabilité est personnelle et intransmissible. Mais, outre que sa critique laisse intacte la question de savoir comment et pourquoi cette notion a pu s'imposer à ce point, il me semble que Sophie de Mijolla-Mellor n'envisage pas ici ce à quoi s'attache Freud, la dimension collective du phénomène religieux, et en quoi la religion tente toujours de satisfaire à l'*Ananké*, à la nécessité d'une alliance qui a besoin du partage d'un sentiment de culpabilité. Même dans un pays où adhérer à une religion est devenu un phénomène sinon marginal du moins minoritaire, aucun fidèle ne vit sa foi comme une expérience solitaire; c'est le fait de ne pas prendre en compte cette dimension qui fait dire à l'auteur que « *le monothéisme engendre le meurtre et la culpabilité parce que la créature y est seule face à Dieu et que le conflit y est alors maximum* », alors que c'est elle qui présuppose cette solitude. Curieusement, quand elle soupçonne, à juste titre, Freud de vouloir faire dériver vers la psychanalyse les « *intuitions et les mouvements psychiques qui s'investissent dans le religieux* », c'est au nom d'une dimension collective de la religion, jugée par elle inconciliable avec la dimension individuelle de la cure, qu'elle critique cette prétention. Or, il me paraît nécessaire de relativiser une telle opposition, non seulement en raison de la part de solitude du croyant face à Dieu, mais parce que la cure possède sa propre dimension collective — ce que Serge Leclair décrit dans les années soixante-dix comme « *le réseau qui va d'un divan à un autre* » —, et aussi par le culturel à l'œuvre dans la collusion ou le conflit entre les deux participants ainsi que, plus fondamentalement encore, dans la ritualité du cadre de la cure. Si on peut être d'accord avec Sophie de Mijolla-Mellor sur un effet d'apaisement du sentiment de culpabilité par le rituel religieux, il faut ajouter qu'un tel effet est produit par le partage qui y œuvre et que ce partage est vécu dans le renouvellement de l'alliance entre les fidèles, fonction première du rituel. Quand, à propos de la trace vive du repas totémique dans l'Eucharistie, elle parle d'une incorporation comme équivalent pour l'homme de la grossesse, elle passe de nouveau à côté de cette dimension collective. Quand elle conclut que « *face au mal, il reste un petit œuf, celui de l'espérance, celui du besoin de croire* », elle confond les deux dimensions, le besoin renvoyant à l'individu alors que

l'espérance, mouvement psychique constituant du religieux, s'ancre dans sa réactualisation par le rituel.

Soulignant une contradiction de Freud qui, d'une part, place avec Marx l'homme dans une position passive vis-à-vis de la religion en la qualifiant de « *sédatif* » mais la reconnaît active en définissant ce même phénomène comme une « *construction adjuvante* », Sophie de Mijolla-Mellor nous propose, comme en écho à cette espérance, la notion d'issue au sens de ce qui prend en charge la pulsion et du choix qu'opère la névrose, issue à un besoin de croire qu'elle pose ici comme indissociable d'une détresse, lien déjà présent chez Freud mais seulement en tant qu'appel au père.

L'art est bien entendu l'une de ces issues qu'elle explore après avoir fait une critique de l'idéalisation freudienne de l'interdit de représentation, interdit qui ne fait que conditionner, pour elle, l'idée monothéiste et soutenir pour Freud la victoire du patriarcat. Elle ajoute aussi que le judaïsme n'a pas le monopole de cet interdit, l'Esprit saint chrétien étant l'infigurable par excellence.

Dénonçant très originalement l'idée de beauté comme celle d'un concept abstrait imposé sur un processus singulier relatif à une levée de l'inhibition de contenus refoulés, elle fait l'hypothèse que le plaisir ressenti devant un tableau s'élargit à la mesure de la levée du refoulement qu'il opère sur des représentations interdites ou impensables. Mais la fascination que peut exercer une œuvre d'art lui paraît liée à autre chose, au sentiment de la présence d'un regard qui s'adresse à nous. Le silence de l'œuvre dans lequel se forme ce regard évoque pour elle, non pas celui de Dieu, mais celui de l'analyste dans lequel le patient se sent écouté, et elle avance que l'un comme l'autre provoquent une régression dans un monde de représentations où règnent les processus inconscients. Elle poursuit son rapprochement en parlant d'une attention flottante dans l'acte créateur, faisant référence à ce qui, dans le matériau, oblige le sculpteur à modifier ses projets. Sans doute serait-elle d'accord pour reconnaître que le rapport à une sculpture et à un tableau ne peut être indifférencié en tant que rapport à l'œuvre d'art; il y a l'aura d'une sculpture, la présence fantomatique du sculpteur, de son toucher, attirant, guidant le nôtre, alors que dans un tableau, le matériau et le travail du peintre se font bien davantage oublier. Sans doute aussi, tout rapport à la sculpture réveille-t-il plus intensément les traces vives de son histoire animiste et religieuse. Son parallèle est inspirant, même s'il aurait gagné encore à s'articuler plus explicitement à la problématique du livre, évacuant le regard désirant de la mère faisant effraction dans le psychisme de son enfant pour lui permettre ensuite d'anticiper une image de lui-même, la nécessité d'un tel regard n'étant pas étrangère au besoin de se croire regardé par Dieu.

Son élaboration du besoin de croire conduit Sophie de Mijolla-Mellor à parler de celui d'être aimé, ce qui participe peut-être de l'influence de la pensée chrétienne sur une telle démarche sans rien lui enlever de sa pertinence analytique. Ce n'est pas la question de la foi qui est centrale dans le judaïsme mais celle de la pratique rituelle, et le besoin d'être aimé individuellement ne saurait être un enjeu aussi crucial face à la conviction d'être, dans son appartenance au peuple juif, l'élu de Dieu. Elle déploie sur ce sujet de l'amour une audacieuse défense freudienne de l'union mystique comme « *dépassement de l'attitude infantile vis-à-vis de Dieu* ». Elle voit dans l'amour une transcendance de la culpabilité et interprète les formes obsessionnelles du religieux comme des défenses névrotiques contre l'embrassement mystique. Découvrant que l'amour, chez le fidèle, « *tend à l'indépendance par rapport au destin* » de la pulsion et utilise la sublimation de la même façon que Freud le montre chez l'artiste ou le chercheur, elle conclut en se demandant si l'amour ne serait pas la solution — l'issue? — la plus accessible. Rappelant que, pour Freud, la sublimation de la vie amoureuse génitale amène à « *un état de tendre sensibilité en égal suspens* », termes qui sont ceux définissant l'écoute flottante, elle évoque, avec cette audace que Freud désignait comme la qualité nécessaire à l'analyste pour penser, l'amour sublimé comme moteur de la cure. Une telle évocation, même prudente, aurait, bien entendu, fait bondir le fondateur de la psychanalyse qui concevait l'amour surtout comme une formation réactionnelle à la haine et ne cachait rien de son aversion pour l'amour chrétien, n'y voyant qu'un catalyseur de l'antisémitisme. J'ajouterai, pour ma part, que si Freud s'est attaché à dévaloriser cet amour, c'est qu'il impliquait un féminin à l'œuvre, celui que la mystique déploie depuis le prophète Osée et auquel Freud n'a cessé de résister, et que les analystes reconnaissent d'ailleurs après lui comme ce qui provoque les plus fortes résistances dans l'analyse. Avec la même audace qui ne se dément pas tout au long de son livre, Sophie de Mijolla-Mellor esquisse un parallèle entre la confiance de Freud en la raison et la confiance du chrétien en l'amour, « *les deux reconnus comme n'ayant rien de spontané et allant même à l'encontre du penchant naturel* ». Dans le même élan, elle nous propose une identification de Freud à saint Paul, tous deux niant l'idée d'élection, méprisant la lettre de la loi, dénonçant les superstitions, et s'adressant à un interlocuteur dans leurs écrits. Montrant la violence de Freud à l'égard de tout ce qui ressort du christianisme, notamment dans son conflit avec Jung, elle conclut sur un appel à « *laisser vivre une diversité culturelle, expression d'un manque originel que la psychanalyse ne peut combler* », appel auquel il est, plus que jamais, urgent et vital de répondre, à l'exemple d'un tel livre.

Patrick Cady

COUP DE THÉÂTRE ANGOTIEN

LES DÉSAXÉS de Christine Angot
Stock, 209 p.

UNE PARTIE DU CŒUR de Christine Angot
Stock, 86 p.

L'ŒUVRE angotienne ne sort visiblement pas de son combat contre ses lecteurs. Reconnue et critiquée, depuis plus de dix ans, pour être celle qui ressasse et manque d'imagination, Christine Angot a beau continuer d'insulter (dans ses livres) ses lecteurs en dénonçant leurs manières de s'insinuer dans l'œuvre avec leurs attentes et leurs désirs aliénants, il semble qu'ils n'attendent pas autre chose d'elle que de la voir récidiver et leur offrir, sur un plateau, toutes les bonnes raisons de la haïr — pour le plaisir de la détester ou de l'aimer contre tout cela, peu importe.

Or c'est bien là le problème des *Désaxés*, le dernier « roman » d'Angot : celle-ci y fait mine d'abdiquer, et sa voix conquérante s'efface. Devrions-nous croire à la manœuvre? Évidemment pas entièrement.

Contre toute attente

On peine à reconnaître Angot — comme si elle avait perdu sa langue — dans ce roman dont la construction est légèrement plus serrée que les précédents et le style très neutre, plutôt efficace mais un peu monocorde. Évidemment, l'absence du « sujet Angot » étonne davantage encore : écrit à la troisième personne par un narrateur extradiégétique, omniscient et impersonnel, il y est question d'une « histoire » qui ne le concerne pas. Il s'agit plutôt d'un couple de scénaristes en débâcle : il y a Sylvie, dont la carrière brillante est tributaire du rythme de sa maniaque-dépression — sa vie se déroule entre la clinique et la maison — et François, dont la vie consiste essentiellement à prévoir les crises de son épouse et à se buter à son impuissance à écrire. Pleine d'échecs, de regrets et d'immobilisme, leur situation est d'autant plus étouffante que François comme Sylvie ont le sentiment de « valoir mieux que cette vie-là », cependant qu'ils demeurent dans cette impasse, malheureux ensemble.

Ce dont le narrateur rend compte avec une lucidité extrêmement cruelle et sans complaisance, dans une écriture qui tient finalement beaucoup du procès-verbal, ressemble en définitive à un écoeurant concours de souffrance, à une minable affaire qui ne mène à rien qu'à exposer

les mécanismes d'un amour sordide. Égocentrique jusque dans ses délires, Sylvie humilie et insulte son mari, comme s'il n'était pas à la hauteur de sa douleur : « Sylvie ne comprenait rien, elle seule avait le droit d'avoir des problèmes. Devant lesquels tout le monde s'inclinait. Parfois il aurait eu envie de lui dire "arrête, pense un peu à autre chose". Mais elle se roulait par terre, c'étaient des pleurs, des cris pour se sentir en vie, tout l'im-

davres qui auraient eu un dernier sursaut, avant qu'on referme leur cercueil, une dernière bouffée d'air ». En vérité, ce « processus de déclin » demeure leur dernière chance dans la mesure seulement où il « ne dépendait plus d'eux : cette fois, la descente se poursuivait sans être freinée » — et d'ailleurs, à la fin, c'est une autre femme qui « appu[e] sur l'accélérateur » et enlève François. Incapable de se séparer, le couple aura donc



meuble en profitait. Lui avait toujours souffert en silence. » Or le silence, on le comprend vite, est ici l'unique recours d'un veule : François cherche constamment quelque « alibi à son immobilisme », mais comment pourrait-il, par exemple, justifier le fait d'être resté dix-sept ans avec « un psychanalyste freudien qu'il méprisait »?

Le constat est donc écrasant. Car leur histoire aurait pu être émouvante — après tout, « ils étaient usés mais s'aimaient encore » — si l'œuvre n'avait pas constamment travaillé à la ramener à sa médiocrité étouffante, irrespirable : «... ils étaient comme morts », lit-on après une douce scène de retrouvailles sexuelles; « comme des ca-

laissé la fin venir à lui. Le roman le démontre sans compassion : ces deux êtres ne sont bons qu'à attendre que ça finisse.

Le sujet en question

Plus encore que l'œuvre — de compromis — précédente (*Peau d'âne*, 2003, voir *Spirale* n° 198), la dernière a tout pour satisfaire cette voix de la critique qui, depuis qu'on l'a entendue dans *Les autres* (1997), résonne dans nos oreilles à toutes les lectures : « Écrire un roman, peut-être à la troisième personne, y répète-t-on. Pour reléguer à la périphérie mon problème jusqu'à présent

central. » Mais ironie suprême, *Les Désaxés*, « excentré » à souhait, est aussi hanté par l'angoisse inverse : où est Angot ? Certes, son souffle conquérant est tu, mais il n'empêche pas qu'on puisse la reconnaître un peu partout : dans les silences ou les échos que répercutent ses autres livres, derrière ces exposés de théorie lacanienne d'une agaçante (et angotienne) prétention, et peut-être plus fondamentalement dans cette mise en danger d'un intime dévoilé sur la place publique. Voilà bien du pur « système Angot ». Or cette fois-ci, elle envoie d'autres victimes en pâture à sa place. Enfin le lecteur peut croire qu'il se retrouve à l'abri, en dehors du livre — pas de « lecteurs d'Angot » dans ce livre-là —, et se faire spectateur ou juge de cette histoire d'amour à la dérive, faite de mesquinerie et de lâcheté. Mais de la sorte, Angot ouvre aussi la voie à tous les jeux de miroir du lecteur, lequel a

de son œuvre, elle utilise des voix d'autorités — et d'abord celle de Jérôme Beaujour, philosophe de formation, « en compagnie » duquel elle publie le livre.

Dans un démenti de cette fatalité du livre sur lequel, dès la publication, l'auteur n'a plus aucun mot à dire, Angot s'arrange donc encore une fois pour s'en voler un dernier. Et il n'a jamais été aussi présomptueux. Elle fait notamment dire à son complice qu'elle « balaye des siècles de philosophie derrière », comme si elle avait été la seule à être à la hauteur de cette loi depuis Rimbaud, « Je est un autre »

Fausse pistes et coups de théâtre

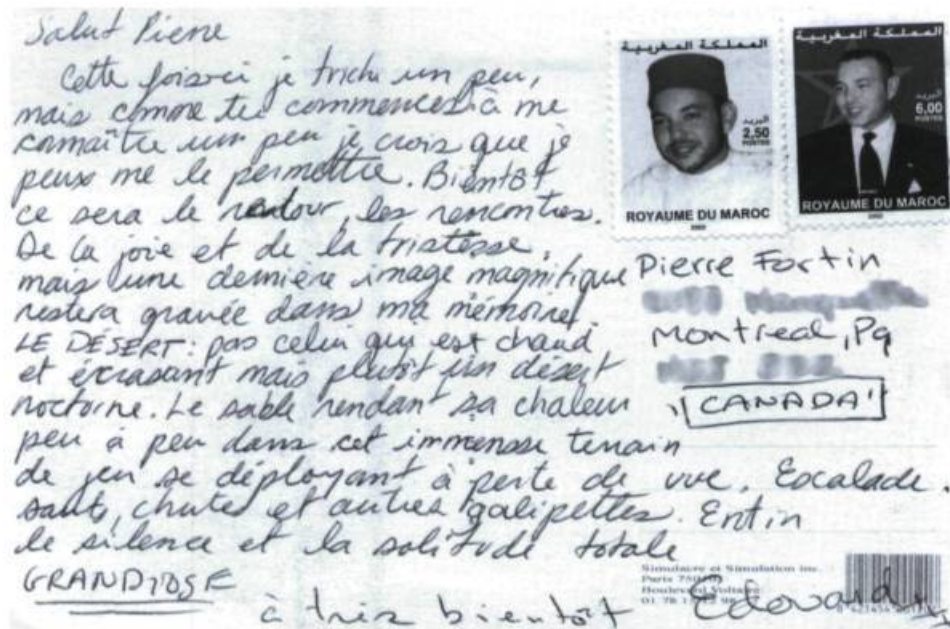
C'est que Angot livre toujours la guerre aux lecteurs qui prennent place dans son œuvre en

dirait qu'elle revient ici sur toute son œuvre. C'est un vrai coup d'éclat. Le reste — la défense de la littérature, de sa loi propre, de son impunité —, on le connaissait déjà, elle l'avait déjà revendiqué. Mais jusqu'ici, jamais la mère n'avait été accusée de front, et jamais la société n'avait joui d'une présomption d'innocence : « *L'inceste était toujours avec la mère, même s'il passait par le père, qu'il était pratiqué par lui. [...] À ma naissance, les pouvoirs publics eux-mêmes avaient été incapables de désolidariser ma mère de moi. En 72 (loi sur la filiation), ils avaient essayé en me faisant changer de nom, et prendre celui de mon père, mais selon le principe des vases communicants, l'inceste avec mon père s'était alors produit [...].* »

Avec son plus récent roman, *Les Désaxés* — et avec la parution surprise, en annexe, trois mois plus tard, d'un texte déroutant, *Une partie du cœur* —, Angot ne fait pas d'autre pari que celui du piège littéraire ou de la fausse piste : dérouter tous ses lecteurs, les amener ailleurs et les trahir, afin de mieux les ramener à ce qui aurait toujours été là dans l'œuvre, comme sa partie sombre. Car dans *Les Désaxés*, nous révèle-t-elle encore, cette présence souterraine, dont on ne fait jamais cas, que l'on dévoile en la banalisant souvent, de celle qui ne paie jamais pour sa responsabilité dans le crime — la mère étouffante, castratrice, ravageuse —, devait déjà prendre toute la place.

Or, de tous ses lecteurs, Rachel Schwartz demeure celle que ses livres n'ont jamais réussi à prendre à partie : « elle n'en a pas pris acte. » C'est bien le cauchemar de l'œuvre angotienne que ce lecteur visé et provoqué depuis le début, depuis toujours, mais toutes les fois impassible et inconscient. Cela dit, s'il y a une chose qu'Angot a apprise à son lecteur (et c'est peut-être la seule chose qu'il est en droit d'attendre d'elle), c'est qu'il ne faut jamais la croire sur parole. Aussi est-il difficile d'avaler la dernière plainte de l'écrivaine : « *Une partie du cœur enlevée pour qu'apparaissent mieux les arêtes de la chose à dire. [...] Ça me fait pleurer quand une partie du cœur s'en va comme ça, pour préciser la chose à dire, par son retrait.* » Celle qui n'a pas de cœur, cette langue de parjure toujours prête à livrer les amis en public, essaierait maintenant de nous faire pleurer sur la littérature et son grand cœur offert en noble pâture ? Cette prétention à nous prendre aux filets d'un tel pathos — trop noble pour être vrai — dérouté au moins autant que le reste. Sauf si on n'a pas oublié que dans « *Antigone, anagramme de Angot, il reste ine et il manque Christ* » (*Quitter la ville*, 2000).

Katerine Gagnon



en effet la liberté de s'y reconnaître (ou son voisin), et partout où il le désire. Ce qui d'ailleurs pourrait en exacerber certains, qui préféreraient ne pas faire face à un tel spectacle — la petite cuisine du milieu artistique et médiatique parisien livrée sur un tapis rouge.

C'est bien d'abord pour ce milieu qu'Angot semble avoir écrit l'annexe du roman. *Une partie du cœur* fait mine d'être un livre d'explications — de règlement de comptes critique aussi — destiné à des intellectuels qui ne savent pas la lire comme il faut. L'auteure entend visiblement être prise au sérieux : pour penser l'histoire du sujet, la littérature, la loi et le rôle

(s')insinuant : « *Moi, écaillée que les gens s'invitent dans mon livre, en se disant Untel c'est moi, elle c'est elle, et se permettent quand j'écrivais en Je, de dire que je parlais de moi au sens "ma petite personne", "moi, je".* » Or, grâce aux *Désaxés*, elle porte le plus gros et le plus efficace de ses coups (montés) contre eux : « *Tous se reconnaissent dans ce livre sur la lâcheté dans l'amour et sur l'impuissance à créer, révèle-t-elle. Fin juin une pétition avait été lancée par leur milieu et ils l'avaient fait circuler chez les libraires pour les détourner de commander mon livre.* »

Évidemment, Angot renverse la situation, elle renverse toujours tout. Et d'ailleurs, on

LA SYMPHONIE TRONQUÉE

SUITE FRANÇAISE d'Irène Némirovsky

Denoël, 434 p.

DEPUIS plus de soixante ans, l'Occupation a nourri l'imaginaire et la pensée critique des écrivains : on ne compte plus le nombre de romans, d'essais, de mémoires consacrés à cette période sombre où l'humiliation et la peur étaient des denrées quotidiennes. Certains ont choisi d'exprimer clandestinement leurs réflexions sur le sort de la France dès la période 1940-1944 — on pense ici au *Silence de la mer* de Vercors ou au *Cahier noir* de François Mauriac —, mais l'immense majorité d'entre eux ont plutôt publié de longues années plus tard le récit de cette période tourmentée, comme s'il leur avait été nécessaire de laisser décanter leurs émotions.

Mais voici que surgit *Suite française* d'Irène Némirovsky, une œuvre magistrale, écrite à chaud et dans un sentiment d'urgence pendant les premières années de l'Occupation. On a l'impression que ce choix de la forme romanesque pour décrire les bassesses et l'horreur relève d'un besoin chez elle de prendre de la distance, de ne pas se laisser submerger par l'intolérable réalité. C'est que l'écrivaine est une Juive d'origine ukrainienne et ne se fait pas d'illusions sur les risques qu'elle court dans la France pétainiste.

Irène Némirovsky, qui avait vu le jour à Kiev en 1903, arrive à Paris en juillet 1919 au terme d'un difficile périple entamé pour fuir les bolcheviks. C'est là qu'elle rencontre son futur mari, Michel Epstein; de cette union naissent deux filles, Denise et Élisabeth. Irène ayant été arrêtée puis assassinée à Auschwitz à l'été 1942, c'est Denise, âgée de treize ans, qui transporte avec elle, d'un refuge précaire à un autre, la valise contenant le manuscrit que sa mère vient tout juste de rédiger. Avant de confier le texte à l'IMEC (Institut Mémoire de l'Édition contemporaine), Denise le dactylographie et prend conscience de sa qualité extraordinaire. L'éditeur Denoël le publie en septembre 2004, et l'ouvrage obtient le prix Renaudot à titre posthume la même année. Coïncidence : dans la foulée de *Suite française* sortait en librairie *Lucretia* où Pierre Assouline met en scène deux fillettes, les yeux rivés sur les listes des survivants et qui espèrent en vain le retour de leur maman dans ce palace devenu refuge — on aura reconnu Denise et Élisabeth.

Existe-t-il dans la littérature française portrait aussi décapant de l'exode de juin 1940 ? Les

petits tableaux juxtaposés par Irène Némirovsky sont empreints d'une causticité jamais défaillante et portent la marque d'un regard à la fois cynique et tendre sur la nature humaine. Les Allemands marchent sur Paris — qui tombera le 14 juin — et c'est tout un troupeau humain qui prend peur et déferle sur les chemins de la France chaude et ensoleillée de ce début d'été. L'indifférence, l'égoïsme, la peur, la lâcheté, l'avarice, le mensonge, la cruauté sont au rendez-vous et prennent un éclat particulier sous la lumière des événements. Les grands bourgeois pensent d'abord à sauver leur peau — et leur argenterie —, l'écrivain narcissique est obsédé par ses manuscrits, le banquier âpre et mesquin passe sa mauvaise humeur sur de loyaux employés, le prêtre n'arrive pas à surmonter sa répugnance pour les jeunes délinquants qu'il doit aider à quitter la ville et qui finiront par le tuer en chemin. L'univers de Némirovsky est peint à petites touches fines et met en place une constellation de planètes dont les destins vont s'entrecroiser, souvent de manière inattendue et tragique.

Allegro

Composé de deux parties distinctes, « Tempête en juin » et « Dolce », le roman devait comporter trois autres parties selon le dessein de l'auteur publié en annexe : « Captivité », « Batailles », « La paix ». Les trente et une séquences de « Tempête en juin » s'ouvrent sur une alerte qui conduit les gens à descendre aux abris en pleine nuit pendant que « [d]es enfants naissaient dans des chambres chaudes où on avait calfeutré les fenêtres afin qu'aucune lumière ne filtrât au-dehors » et que « leurs pleurs faisaient oublier aux femmes le bruit des sirènes et la guerre ».

Si les habitants des quartiers populaires éprouvent le besoin de s'entasser coude à coude dans les stations de métro ou dans des abris « à l'odeur sale », les mieux nantis se contentent d'attendre la fin de l'alerte chez leur concierge, « les corps dressés comme des bêtes inquiètes dans les bois quand s'approche la nuit de la chasse ». La constante la plus saisissante qui se dégage des portraits des fuyards pendant l'exode réside dans l'écart abyssal entre les classes sociales : les bourgeois dégoûtés par les comportements jugés vulgaires de la plèbe, et les gens de condition modeste grinçants de sarcasmes et d'envie

devant cette faune privilégiée, préoccupée par la sauvegarde de ses biens. D'entrée de jeu, le portrait de la famille Péricand, brossé à traits acérés, nous montre la digne M^{me} Péricand et ses enfants prenant les nouvelles à la radio, regroupés dans le salon du bel appartement du boulevard Delessert : « la femme de chambre, Madeleine, emportée par l'inquiétude, s'avança même jusqu'au seuil de la porte, et cette infraction aux usages apparut à M^{me} Péricand comme un signe de mauvais augure. Ainsi, pendant un naufrage toutes les classes se retrouvent sur le pont. »

Paris se vide de ses habitants dans une précipitation angoissée. Irène Némirovsky nous fait entrer dans l'anxiété, la peur, l'excitation « *maladive et folle* » pour caser dans l'auto les innombrables bagages : victuailles, cage du chat ou de l'oiseau, matelas, femme et enfants. Pendant que les plus désespérés secouent les grilles fermées des gares parisiennes, d'autres s'engagent sur les routes encombrées où ils avancent à pas de tortue sans savoir encore ce qui les attend : pannes d'essence, pénurie de vivres et de chambres, bombardements, femmes qui accouchent dans des fossés, pillages et vols éhontés.

Prenons Charles Langelet, amateur d'art raffiné dont « le mode d'existence était fait de beautés [...] qui finissaient par créer un climat particulier, doux, lumineux, le seul enfin qui fût digne d'un homme civilisé, songeait-il », et qui n'hésite pas à voler les bidons d'essence d'un jeune couple épuisé sur la route de l'exode : il leur offre perfidement de surveiller leur voiture afin, prétend-il, de les laisser enfin dormir... Prenons encore l'écrivain Gabriel Corte, en fuite avec sa maîtresse et tremblant de peur. Coincé dans un embouteillage et se sentant observé par les passagers voisins, il frissonne : « *Quelle laidetude, murmura-t-il, quels hideux visages!* » On le voit, l'homme est délicat. Mais convaincu que sa notoriété lui vaudra des égards, ce en quoi il a raison : un ami hôtelier lui prépare un panier de mets fins — alors qu'il n'y a plus rien à manger nulle part! — et le lui remet à la dérochée dans la nuit sombre. Surgit de l'ombre un homme qui le lui arrache pour faire manger sa femme au bord de l'épuisement. Au terme de son voyage, chancelant de fatigue dans le hall du *Grand Hôtel* de Vichy, Corte se sent renaître dans le cocon d'un confort oublié et s'épanouit d'aise en retrouvant des figures de son monde : académicien, ancien ministre, grand industriel,

auteur dramatique en vue. Certains « *recensaient en hâte, dans leur esprit, toutes les pages qu'ils avaient écrites, tous les discours qu'ils avaient prononcés, qui pourraient servir auprès du nouveau régime (et comme ils avaient tous plus ou moins déploré que la France perdit le sens de la grandeur, du risque et ne fit plus d'enfants, ils étaient tranquilles de ce côté)* ».

Rayon de lumière dans la nuit de l'exode, le couple formé par Jeanne et Maurice Michaud apporte une note apaisante dans la fureur générale. Humbles employés de banque, ils sont sommés par leur patron, M. Corbin, de se rendre à la succursale de Tours où ils ne parviendront jamais, une explosion ayant détruit la voie ferrée. Découragés, ils rentrent à Paris pour trouver une lettre immonde de Corbin qui les accuse d'« *abandon de poste* » et les congédie proprement. Irène Némirovsky fera réapparaître dans « *Dolce* » ce couple tendre et généreux, comme si elle avait besoin de croire que la bonté, le désintéressement et la dignité existaient encore dans ce monde en folie.

« *Tempête en juin* » se clôt sur l'hiver 40-41, l'hiver terrible qui s'étendit par une malice du sort de novembre à avril sur la France privée de chauffage : « *Il n'y aura pas de printemps cette année, soupiraient les femmes en voyant passer février puis le début de mars sans que la température s'adoucit. La neige avait disparu, mais la terre était grise, dure, sonore comme le fer. Les pommes de terre gelaient. Les bêtes n'avaient plus de fourrage, elles auraient dû déjà chercher leur nourriture dehors, mais pas un brin d'herbe n'apparaissait.* »

Andante

Dans l'annexe de *Suite française*, qui regroupe les notes personnelles de l'auteure, le lecteur assiste à la construction de l'œuvre : « *Je crois que (résultat pratique) Dolce doit être court. En effet, vis-à-vis des 80 pages de Tempête, Dolce en aura probablement une soixantaine. [...] c'est comme la musique où on entend parfois l'orchestre, parfois le violon seul.* » Et plus loin, elle écrit : « *Il ne faut que 4 mouvements* ». L'*allegro* des trente et une séquences de « *Tempête en juin* » laissent place à un *andante* au mouvement ample et lent dans « *Dolce* », qui en comporte vingt-deux.

Némirovsky nous ouvre la porte d'une maison cossue dans un petit village français où vivent une vieille dame dont le fils est prisonnier de guerre¹ et sa belle-fille Lucile Angellier. L'activité bat son plein car il s'agit de préparer la maison en vue de l'arrivée d'un soldat allemand qui y a réquisitionné une chambre, de dissimuler les papiers de famille et les livres, tout ce qui avait été « *donné par une main française* », regardé « *par des yeux français* », touché « *par des plumeaux de France* ». On ne laisse que le strict nécessaire — et on ferme le piano à clef ! Cependant, le village subit le joug : les paysans se détournent devant la file d'uniformes verts, le garde champêtre colle des affiches — *Verboten-Interdit* — sur les édifices publics, les

femmes épient l'occupant, pleines de suspicion, et les commerçants par l'argent alléchés n'hésitent pas à refiler à l'ennemi des vivres avariés : « *cela leur faisait plaisir de les rouler.* » L'ironie cinglante d'Irène Némirovsky vise particulièrement un des personnages clés de « *Dolce* », épouse du maire et grande traîtresse devant l'Éternel : « *La vicomtesse de Montmort souffrait d'insomnies; elle avait l'esprit cosmique; tous les grands problèmes de l'heure trouvaient en son âme un écho. Quand elle pensait à l'avenir de la race blanche, aux relations franco-allemandes, au péril franc-maçon et au communisme, le sommeil la fuyait.* » Cette sainte personne sera pourtant la délatrice d'un forfait commis par un paysan voisin, une trahison qui aura des répercussions insoupçonnées sur le destin de Lucile Angellier et du lieutenant allemand qui loge chez elle.

Dans la maison des deux femmes Angellier, les relations s'établissent précautionneusement avec le lieutenant qui y occupe une chambre, Bruno von Falk. Si la vieille M^{me} Angellier affiche résolument son hostilité profonde à l'endroit de l'occupant, la douce Lucile s'interroge : « *Un monde de pensées traversa en une seconde [son] esprit : C'est peut-être lui, se dit-elle, qui a fait Gaston [son mari] prisonnier?* » « *Elle ne pouvait cesser de regarder cette main grande et fine, aux longs doigts (elle l'imaginait tenant un lourd revolver noir, ou une mitrailleuse ou une grenade, n'importe quelle arme qui dispense la mort avec indifférence), elle contemplait cet uniforme vert [...] Oh, mon Dieu, c'était cela la guerre... Un soldat ennemi ne semblait jamais seul — un être humain vis-à-vis d'un autre — mais suivi, pressé de toutes parts par un peuple innombrable de fantômes, ceux des absents et des morts.* »

La relation amoureuse, timide et respectueuse, qui se noue entre Lucile et le lieutenant constitue la partie lumineuse de « *Dolce* ». Le lent mouvement du désir qui naît en eux est amené avec tendresse et compassion par Irène Némirovsky qui met dans la bouche de l'Allemand son propre rêve de réconciliation entre les deux peuples ennemis : « *Madame, après la guerre, je reviendrai. Tous nos démêlés seront vieux... oubliés... au moins pour quinze ans. Je sonnerai un soir à la porte. Vous m'ouvrirez et vous ne me reconnaîtrez pas, car je serai en vêtements civils. Alors, je dirai : mais je suis l'officier allemand, vous rappelez-vous? C'est la paix maintenant, le bonheur, la liberté. Je vous enlève. Tenez, nous partons ensemble.* » Avec quel bonheur Lucile ne le suivrait-elle pas alors ! Elle l'aime, elle n'a jamais aimé son mari prisonnier : pourquoi son élan est-il entravé par cette guerre ? Au moment où l'on pressent que Lucile ne saura plus résister à son désir, un événement tragique survient : un paysan voisin, dénoncé par les bons soins de la vicomtesse de Montmort pour avoir caché un fusil, vient de tuer un soldat allemand. Les routes sont bloquées et il est en danger : on demande à Lucile de le cacher. Lucile, hébergeant un fugitif alors qu'un lieutenant allemand

mange et dort chez elle ! Lucile mettant sa belle-mère dans le secret, toutes deux désormais complices ! Lucile, donc, incapable de donner libre cours au mouvement amoureux qui la porte vers Bruno von Falk. Le monde vient de basculer ; la guerre entre brutalement dans l'univers de la jeune femme : « *Étranger ! Ennemi, malgré tout et pour toujours ennemi avec son uniforme vert, avec ses beaux cheveux d'un blond qui n'était pas d'ici [...]* » Il y a une vie à sauver, celle du paysan menacé d'être abattu par les patrouilles allemandes, et devant cette nécessité, Lucile n'hésite pas à demander au lieutenant un permis de circuler et un bon d'essence, lui mentant sciemment sur la raison de ce déplacement à Paris, à Paris où, le lecteur le sait déjà, le fugitif et Lucile seront chaleureusement accueillis par Jeanne et Maurice Michaud, le couple si attachant de « *Tempête en juin* ».

Finale

Le peintre impressionniste qui retouche sa toile à tout petits coups de pinceau ; le cinéaste qui organise les séquences de son film ; le musicien qui orchestre sa symphonie : ce sont des images que, d'entrée de jeu, *Suite française* évoque. En parcourant les notes manuscrites regroupées dans l'annexe de l'ouvrage, voilà que le lecteur réalise que l'analogie avec le cinéma et la musique avait été voulue par Némirovsky : « *En attendant la forme... c'est plutôt le rythme que je devrais dire : le rythme au sens cinématographique... relations des parties entre elles. La Tempête. Dolce, douceur et tragédie [...] L'important — les relations entre différentes parties de l'œuvre. Si je connaissais mieux la musique, je suppose que cela pourrait m'aider.* » On pense le cœur serré à ce que serait devenue cette femme à la voix unique qui savait si bien allier la compassion et l'empathie à de magistrales descriptions réalistes. Ni jugement ni condamnation, seulement une lucidité sans complaisance : « *On sait bien que l'être humain est complexe, divisé, à surprises, mais il faut un temps de guerre ou de grands bouleversements pour le voir. C'est le plus passionnant et le plus terrible spectacle [...] ; le plus terrible parce qu'il est le plus vrai ; on ne peut se flatter de connaître la mer sans l'avoir vue dans la tempête comme dans le calme.* »

Il est rare qu'en refermant un livre on ait aussitôt le goût de le rouvrir. Mais une telle justesse de ton, un tel humour dans la noirceur, tant de fines nuances saisies par la plume d'Irène Némirovsky nous ramènent irrésistiblement à cette œuvre. La symphonie, ici, ne compte que deux mouvements, mais elle nous ouvre la porte sur les autres ouvrages de cette grande écrivaine : pas moins de dix-huit titres, pour la plupart réédités assez récemment.

Louise Nepveu

1. Dans la préface de Myriam Anissimov, Lucile est présentée comme « *une jeune veuve* ». On s'étonne que l'éditeur n'ait pas relevé cette erreur.

L'ART DE L'INCONVENANCE

GERTRUDE [LE CRI] de Howard Barker

Traduction d'Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, mise en scène de Serge Denoncourt, Espace Go, du 11 janvier au 12 février 2005.

TÊTE PREMIÈRE de Mark O'Rowe

Traduction d'Olivier Choinière, mise en scène de Maxime Denommée, Théâtre de la Manufacture, La Licorne, du 1^{er} mars au 9 avril 2005.

TOUT A concouru à faire de la production de *Gertrude [Le cri]*, à l'Espace Go, et je n'hésite pas à l'écrire, le moment le plus fort de la saison théâtrale montréalaise 2004-2005. Le texte d'une rare puissance décapante d'Howard Barker était admirablement servi par la mise en scène d'un Serge Denoncourt qui ne nous a pas étonné, mais s'est dépassé, et par l'interprétation impeccable et vigoureuse des comédiens — en particulier Anne-Marie Cadieux et Denis Roy —, dont le jeu trouve dans la scénographie de Louise Campeau, les éclairages de Martin Labrecque et l'environnement sonore de Larsen Lupin un espace à leur mesure. Véritable coup de poing, *Gertrude [Le cri]* est de ces pièces qui vous laissent interdit, éberlué. Car elle résiste à l'explication, ne se laisse pas réduire à un sens univoque. Jouant entre les registres extrêmes, du cru, du sublime, du salace, du burlesque, elle déjoue et déroutte constamment le spectateur. Prodigue en scènes de nu osées, elle interdit pourtant le voyeurisme. Sans complaisance en dépit des apparences, elle n'offre aucune solution sécurisante au spectateur. Elle obéit, ainsi que le rappelle Raymond Bertin dans le programme, à la « théorie du Théâtre de la Catastrophe », que Barker développe dans ses essais et pratique dans sa dramaturgie, théorie par laquelle il « s'applique à déstabiliser acteurs et spectateurs. Son art s'inscrit à l'opposé de la tragédie classique où triomphent les valeurs morales, alors qu'il s'agit pour lui de les faire éclater ».

De Shakespeare à Barker

Serge Denoncourt emploie, à propos de la pièce de Barker, l'expression « sulfureuse réécriture d'Hamlet ». L'argument de la pièce est bien en effet l'usurpation du trône par Claudius (Denis Roy) après l'assassinat de son frère et le mariage avec la reine veuve Gertrude (Anne-Marie Cadieux). Dans *Gertrude [Le cri]*, cette scène n'est pas insérée dans la trame politique, comme dans *Hamlet*, mais occupe seule la place, éliminant pratiquement la dimension politique du drame shakespearien,

comme si l'ambition du pouvoir n'y était que le masque de l'attraction sexuelle. Si bien que les scènes et les personnages (notamment Polonius, Laerte, Rosencrantz, Guildenstern) n'ont pas été retenus par Barker. En revanche, il crée les personnages d'Isola (Monique Miller), mère de Claudius, de Cascan (Jean-François Casabonne), serviteur, et d'Albert (Maxim Gaudette), ami d'Hamlet, amant puis mari de Gertrude. Il reprend également le personnage d'Ophélie auquel il donne le nom de Ragusa (Émilie Bibeau). Avec *Gertrude*, Claudius et Hamlet, cela fait sept personnages; on est donc loin de la longue liste de Shakespeare! La pièce contient de très nombreux rappels (souvent précis, parfois subtils) traités la plupart du temps de manière à déporter le texte shakespearien. Ainsi en est-il de la célèbre scène de l'empoisonnement du dernier acte au cours de laquelle meurent en cascade la Reine, le Roi, Hamlet et Laerte. Dans la pièce de Barker, des trois personnages restants, seul Hamlet meurt, la mort de Claudius étant reportée. Cette dérogation n'est pas un détail, mais obéit à la volonté de Barker de laisser l'« initiative » à la femme. Si, en effet, Claudius présente le verre empoisonné à Hamlet qui semble alors se souvenir de Shakespeare (« *On pourrait penser que* », dit-il), c'est Gertrude qui commande à son fils de boire : « *Bois-le.* » À la question qu'il se pose : « *Qu'a donc voulu dire Barker avec sa sulfureuse réécriture d'Hamlet?* », Denoncourt répond que le dramaturge « *nous parle du pouvoir politique de la sexualité des femmes, car ce pouvoir appartient toujours aux femmes dans son œuvre.* » S'il y avait dans la pièce un quelconque jugement de valeur moral ou social, il serait facile de pointer chez l'auteur un machisme hérité d'une vision judéo-chrétienne de la femme originellement responsable de la faute. Mais le Hamlet de Barker est trop infantile (ce ne peut être qu'ironiquement qu'on l'imagine prononçant le « *To be or not to be* ») pour que sa réplique scandalisée puisse être invoquée contre l'auteur : « *Si Dieu avait voulu que le culte du con soit une religion je pense qu'il ne l'aurait pas placée entre les jambes d'une femme, vous ne croyez pas?* »

L'art de l'inconvenance

En fait, toute tentative de réduire la complexité de cette pièce est vouée à l'échec. Car cette parodie féroce allie les contraires, le grotesque et le sublime, sans qu'il soit possible de les disjoindre, aussi bien dans la langue dramatique que dans la discordance qui se manifeste entre les actions et les paroles. Gertrude pratique à un haut degré l'art de l'« inconvenance » que dénonce Hamlet. S'avançant vers le cadavre de son mari en chapelle ardente, elle dit à Claudius : « *Avec cette gravité mielleuse des parents héroïques je vais marcher / [...] / Suis-je convaincante? (elle rit sous sa voilette) / LE SUIS-JE? JE VOIS QUE TA BITE ADMIRE MON INTERPRÉTATION / Sors-la.* » Pour sa part, Hamlet, dans la même situation se surprend à ne pas pleurer (« *Je n'y avais pas songé / La possibilité de ne pas pleurer* »). À propos de la langue dramatique de Barker (telle qu'elle est rendue en tout cas dans la très belle traduction d'Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats), il faudrait dire que cet art de l'inconvenance, emportant bien au-delà du pornographique, sert de révélateur à une vérité, à un « absolu », qui confine à l'incommunicable, à l'inexprimable, à l'obscène, en un mot à ce « *cri* » du titre, celui de l'orgasme féminin dans lequel, selon Barker, se confondraient la vie et la mort, comme le rappelle le fruit des ébats de Gertrude et de Claudius qui ne semble né que pour mourir aussitôt. Il y a de l'« absolu » dans la figure de Gertrude au pouvoir sexuel de laquelle tous les personnages de la pièce réagissent et succombent, emportés dans la mort. « *C'est toujours complexe* », écrit Denoncourt parlant d'« *un jeu intellectuel auquel il [Barker] s'amuse et il nous repasse ses messages sur une sexualité du morbide pas du tout vécue dans le plaisir mais dans une espèce de violence, une volonté de libération à laquelle on n'accède pas. Il n'apporte pas de réponse. Il parle de la mort, de la vie, du sexe, mélange tout ça et nous dit : vous en penserez bien ce que vous voudrez.* »

Dans la scène initiale, le meurtre du mari de Gertrude — commandé par cette dernière — ne fait qu'un, pour ainsi dire, avec la scène de

baise. « GERTRUDE — *Empoisonne-le* / (Claudius va embrasser Gertrude. Elle ferme les yeux, détourne le visage) / *Empoisonne-le* / (Claudius prend une fiole dans son habit. Il s'agenouille à côté de l'homme endormi. Il verse le liquide dans l'oreille de l'homme. Gertrude dans son extase paraît vomir. Son cri se mêle au cri de l'homme endormi qui tressaille) / *Baise-moi* / *Oh baise-moi* / Claudius et Gertrude s'accouplent au-dessus de l'homme qui agonise. Tous les trois font entendre une musique des extrêmes. Un serviteur entre en tenant un vêtement et se poste en attente. » Une des dernières scènes de la pièce répond à celle-là. Revenant du voyage de nocces qui a suivi son mariage avec le jeune duc Albert, elle trouve Claudius mort : « Gertrude se lève de la chaise avec agilité et se dirige vers lui pour prendre sa tête dans ses mains. Au moment où elle fait cela, surgit, non pas d'elle-même mais de la terre, son grand cri. Elle est saisie par lui. Claudius est mort et elle se débat avec le poids de son corps. Comme elle le cale entre ses hanches, Albert entre, en habits de voyage, et observe le spectacle... » Voilà la manière provocante et concrète qu'a Barker de synthétiser le discours sur l'indissoluble lien entre Eros et Thanatos qui, depuis des siècles, occupe la place que l'on sait dans les récits mythiques et les discours littéraire, philosophique, psychanalytique, etc.

Compromettre le spectateur

Barker, commente Denoncourt, « *ne prend pas le chemin normal, psychologique ou social, son écriture est à la fois intellectuelle et automatique : les personnages disent des choses qu'ils ne devraient pas dire, mais les disent alors qu'ils sont en train de baiser ou de tuer quelqu'un; ça prend un tout autre sens!* » Il utilise, poursuit-il, « *l'effet d'étrangeté, pour placer le spectateur dans un inconfort [...] de la difficulté à se positionner par rapport à ce qui se passe sur scène* ». C'est cette lecture de Barker que propose la mise en scène de Denoncourt visant à compromettre le spectateur de la même manière que le Hamlet de Shakespeare visait à compromettre le Roi et la Reine en demandant aux comédiens ambulants de jouer devant eux leur crime. Le spectateur, du reste, est dans la pièce par le truchement de Cascan, témoin par excellence de ce qui se passe sur la scène. Parmi les dispositifs qui servent l'intention du metteur en scène, il faut signaler en particulier la

scénographie de Louise Campeau qui installe sur la scène une sorte de vaste podium auquel les comédiens accèdent par des marches qui, disposées sur trois faces, laissent libre au niveau du plancher une zone où les personnages, en particulier Cascan, se trouvent souvent dans la position de spectateurs. Ce lieu, Denoncourt le définit comme « *un vaste espace postmoderne [...] un immense hall, très architecturé, invivable* ». Lieu d'entrées et de sorties : les scènes rapides et bien découpées s'y succèdent comme des images de bande dessinée pour retourner dans le vide. C'est-à-dire probablement à ce « *cri* » qui pourrait être l'écho bien actuel du « *To be or not to be* » originel.

Pour rendre cela, il fallait de la part du metteur en scène une vision claire — rappelons ici que c'est Denoncourt qui a fait connaître Barker à Montréal — et un doigté extraordinaire. Comment éviter le voyeurisme ou la farce grivoise sans pour autant donner prise à un discours moralisateur ou au ridicule d'une gravité compassée? Denoncourt préserve un fragile équilibre qui garde à la pièce son ironie critique et interdit aux spectateurs de se distancier tout à fait des personnages, par le rire ou la rationalisation, comme si ce qui se passait sur la scène leur était totalement étranger. Le metteur en scène, il faut le souligner, travaille avec des comédiennes et des comédiens qui, fort bien choisis et dirigés, remplissent leur emploi avec une justesse qui rejoint la singulière vérité de leurs personnages, tout en maintenant la nécessaire complicité avec leurs collègues de jeu. Anne-Marie Cadieux est à la hauteur du personnage puissant et contradictoire — froide et intense, impudique et secrète — qu'elle incarne et qu'elle rapproche, par le biais de « *l'exploration des zones obscures de la sexualité féminine* », de celui qu'elle a joué dans les *Quartett* d'Heiner Müller (Espace Go) comme de son rôle d'Elizabeth 1^{re} dans l'adaptation par Dacia Maraini de *Marie Stuart* de Schiller (TNM). Pour Denis Roy, que l'on a vu récemment dans des rôles exigeants (notamment, à l'Espace Go, dans celui du « *Vieux Simon* » lors de la reprise des *Feluettes* de Michel Marc Bouchard, mise en scène de Denoncourt [*Spirale*, n° 189]), Claudius constitue un rôle qui le montre en pleine possession et maîtrise de ses moyens. Derrière l'Isola de Monique Miller se profile une série de grands personnages féminins, de Sophocle à Tremblay, en passant par Pinter, Claudel, Tchekhov,

dont... celui de la reine Gertrude de Hamlet, dans la mise en scène d'Alexandre Hausvater (Quat'Sous, 1982). Jean-François Casabonne laisse toute la place à son magnifique et convaincant personnage de Cascan qui, comme je l'ai dit, sert de médiateur entre les personnages et les spectateurs. Les jeunes comédiens ne sont pas en reste. Olivier Morin donne à Hamlet une fraîcheur, une naïveté et une fantaisie, en même temps qu'une fragilité, qui le rendent touchant et... désopilant. Émilie Bibeau réincarne, avec conviction, en Ragusa une Ophélie étonnante : terre à terre et moralisatrice. Enfin, Maxim Gaudette interprète avec une brillante ironie Albert, l' amoureux transi et exalté que Gertrude finira par épouser.

Bref, une production qui témoigne, par tous ces éléments, de la fidélité de l'Espace Go à présenter un théâtre qui bouge, qui interroge, qui provoque et bouscule.

Le lieu intime du théâtre

Il faut en dire autant de la fidélité du Théâtre de la Manufacture et de la Licorne à leur politique éditoriale dont témoigne la production de *Tête première* de Mark O'Rowe, dans une traduction d'Olivier Choinière. « *La langue de O'Rowe, comme celle de Choinière, écrit Jean-Denis Leduc, directeur artistique, est vive, urbaine, dangereuse, incisive et vraie. Elle a du souffle et respire la modernité.* » C'est bien cette langue que respectent la mise en scène — sa première — de Maxime Denommée, fidèle comédien de la maison, et les dispositifs scéniques, mettant en valeur, par leur sobriété, le texte de O'Rowe, traduit par Choinière et brillamment interprété par Sandrine Bisson, Kathleen Fortin et Dominique Quesnel qui donnent successivement voix à trois femmes fictives, Tilly Mc Quarrie, Olive Day et Alison Ellis. Les trois histoires ne se présentent pas comme des récits bien maîtrisés, mais à la façon de monologues intérieurs qui explosent soudain comme des secrets longtemps retenus. Ce rapport intime et risqué que les comédiennes établissent entre les spectateurs et les personnages me semble emblématique du travail effectué par le Théâtre de la Manufacture dans l'espace justement intime de la Licorne, où le théâtre est également, mais autrement qu'à l'Espace Go, ramené à sa vérité.

Pierre L'Hérault

TROP OCCUPÉS POUR SÉDUIRE

FORCES d'August Stramm

Traduit de l'allemand par Huguette et René Radrizzani, mise en scène de Stanislas Nordey, Théâtre de Quat'Sous, du 21 février au 2 avril 2005.

C E SOIR-LÀ, je me suis présentée sans tentative aucune au Théâtre de Quat'Sous — j'ai été sauvée. Je n'apprécie guère au théâtre la froideur des mises en scène « à l'ampoule nue ». Je ne partage pas non plus l'engouement de plusieurs pour le minimalisme de textes qui, comme celui de l'auteur allemand August Stramm, ne comporte à peu près qu'une phrase complète, « je monte à cheval ». Mais ce soir-là, quatre petites flammes, quatre forces en elles-mêmes, m'ont malgré moi embrasée. Je dis bien « malgré moi », car le charme s'est exercé en mon absence — je travaillais.

Le spectateur de *Forces* doit effectivement travailler, et travailler fort, à l'instar d'admirables comédiens, à soutenir un texte par moments magnifique mais criblé de blancs. Stramm déploie néanmoins ses dialogues autour d'une histoire traditionnelle. *Elle* (Sonia Vigneault) et *Lui* (Stéphane Jacques) vivent au rythme de leurs infidélités l'étiollement de leur amour : *Lui* rêve de l'*Amie* (Marie-Ève Perron), *Elle* se rapproche de l'*Ami*... (Maxime Desmons). On la comprend aisément, cette histoire, bien que l'on ne dispose, en matière de support visuel, que de quatre petites ombres tout de blanc vêtues, s'agitant sous une ampoule nue qui va grossissant. Surtout, pas un seul regard ne nous est accordé, ces quatre forces ne le sont qu'en elles-mêmes, pour elles-mêmes. Elles sont en réflexion — d'abord pour elles, l'une pour l'autre si l'on veut, mais jamais pour nous. Les protagonistes tentent cependant de briser leur isolement par la parole, un acte qui paraît chaque fois extraordinaire, car les mots ne leur échappent que par saccades. Les multiples scènes, toutes ponctuées d'un surcroît de luminosité suivi d'un noir, semblent s'enchaîner sous une grande paupière qui se rabat régulièrement sur les actants tour à tour transportés et anéantis par « l'impossible à dire ». Par l'intermédiaire d'un tel découpage, chacune des scènes, à la manière d'une strophe, conserve son autonomie au sein du long poème d'August Stramm. Puis, à l'intérieur de ces strophes, chaque protagoniste trace son propre poème, qu'il étire entre ses deux paumes tremblantes, qu'il décharge violemment sur le sol, qu'il élève aussi, comme une question. Les interprètes accompagnent alors leurs mouvements de rires, de cris, parfois doux mais le plus souvent grinçants, selon que leurs corps se compriment ou se dilatent sous la pression de « l'événement », et encore davantage « à la pensée de l'événement ». « Rien, à vous en-

tendre, ne ressemblerait tant [à ces comédiens] que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur les cimetières, en élevant au-dessus de leurs têtes un grand drap blanc au bout d'une perche, et faisant sortir de dessous ce catafalque une voix lugubre qui effraie les passants », me direz-vous, à l'instar du « second interlocuteur » du *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot. Il va de soi que celui qui n'exige du théâtre qu'un divertissement sort d'une telle expérience contrarié, les voix lugubres de ces spectres gênant à coup sûr les indolents. *Forces* se fraie pourtant un passage en celui qui au théâtre est prêt à réfléchir et surtout à s'interroger. Il s'agit en effet d'un projet qui prend le risque de réserver au spectateur, en même temps qu'une charge de travail considérable, un espace de réflexion.

Un trou à partir duquel penser

D'un doigt, les protagonistes tracent fréquemment de petits cercles devant eux. Ce faisant, ils s'aménagent un espace où ils se purgent de la haine, de la surprise et de l'angoisse qu'ils éprouvent devant l'inconnu. À l'intérieur de cette petite fenêtre, on entend des rires, qui constituent peut-être dans la performance des actants la manifestation la plus flagrante de l'expressionnisme de Stramm. Ces rires sont par ailleurs si « gros » qu'ils évoquent cris, pleurs et joie — tout à la fois. L'angoisse culmine généralement de la sorte quand survient un mot précis : « qui ? » Qui t'a touchée ? Cette question trouve invariablement la même réponse, toujours aussi fracassante : « oui ! » À « la pensée de l'événement », les cercles prolifèrent, ce sont alors les *Forces* de la paranoïa qui œuvrent sur scène. C'est à tort qu'on perçoit le fond d'angoisse lié à la paranoïa comme l'espoir d'une meilleure vie ; il procède au contraire d'une pulsion de mort — l'angoisse engendre l'angoisse. Et ce n'est qu'au moment où le spectateur, en tant que témoin, partage le délire d'interprétation des protagonistes que commence véritablement l'expérience de *Forces*, car le texte de Stramm fait plus qu'exciter l'imagination ; en fait, sa compréhension l'exige. Dès lors, protagonistes et spectateurs travaillent ensemble à interpréter « l'événement », à inquiéter la réalité.

Après la représentation, les acteurs ont été invités à s'exprimer sur leur travail, lors d'une discussion à laquelle nous avait conviés cordialement Louisette Charland. « *Ne pas séduire* » : voilà l'ultime recom-

mandation que les comédiens ont reçue du metteur en scène français Stanislas Nordey, avant qu'il ne s'envole vers l'autre continent, les laissant à eux-mêmes après plusieurs mois de labeur. L'exhortation à ne pas séduire commence par effaroucher les acteurs. On les comprendra aisément : quel créneau les comédiens d'ici peuvent-ils encore investir entre le rire, véritable industrie au Québec, et les larmes ? Comment nos acteurs peuvent-ils envisager de monter sur les planches sans séduire, après avoir façonné leur jeu pour plaire à un public qui demande si fort à être ému ? Or, si les interprètes de *Forces* éprouvent d'abord la recommandation du metteur en scène comme une difficulté insurmontable, elle représente en définitive un soulagement pour eux. « *Ne pas séduire* » leur offre une sortie de la représentation, qu'ils vivent comme une libération. Bien que l'expressionnisme de Stramm commande une interprétation particulière, notamment un contrôle permanent de leur corps, ils considèrent cette contrainte comme une possibilité d'approfondir leur jeu. Stéphane Jacques en fait son miel : « *Je suis trop occupé pour avoir le trac* », nous a-t-il confié. Le théâtre de Stramm fait plus que communiquer au spectateur une émotion, il fait de lui un témoin qu'il exhorte au partage de plusieurs occupations, dont l'angoisse n'est pas la moindre, car ce n'est pas sans être encore travaillé par elle que le spectateur part contrarié.

Dans son mot, Stanislas Nordey écrit : « *L'idée est alors de convier le spectateur à un dévoilement, une expérience intime et commune à la fois, de participer à la naissance d'une langue jamais ouïe* ». La langue que j'ai entendue, pour ma part, est celle de l'angoisse, qui comporte et fait des trous : elle force un espace en nous, d'abord et avant tout celui de la réflexion. Les forces de la paranoïa inquiètent avant de séduire. Bien qu'il soit possible de s'affranchir du délire d'interprétation, l'affranchissement même demeure une interprétation : si on arrive à sortir d'une dynamique d'angoisse, ce n'est cependant jamais sans être vraiment sûr d'en être sorti. L'incertitude qui m'a été transmise par *Forces*, je la ressens comme une grâce, au sein d'une modernité par moments si tolérante qu'elle en oublie parfois de s'interroger. *Forces*, loin de refouler l'angoisse du temps à venir par un excès d'émotions, requiert un travail qui ouvre subrepticement la voie aux questions — son plus grand mérite est d'occuper son témoin, de l'inquiéter.

Véronique Lane

SE TROUVER AILLEURS

LE PROJET ANDERSEN

Conception, interprétation et mise en scène de Robert Lepage, Théâtre du Trident, du 22 février au 19 mars 2005.

LENTEMENT LA BEAUTÉ

Texte de Michel Nadeau en collectif avec Marie-Josée Bastien, Lorraine Côté, Hugues Frenette, Pierre-François Legendre, Véronika Makdissi-Warren et Jack Robitaille, mise en scène de Michel Nadeau, Théâtre Niveau Parking, au théâtre Périscope, du 22 février au 5 mars 2005.

SI L'ENFERMEMENT dans une succession de situations désagréables et confuses peut devenir angoissant et cauchemardesque, alors *Le projet Andersen* est un cauchemar malgré ses moments de franche hilarité et ses sourires constamment tapis entre les lignes. « *On peut pas sortir, on peut pas ouvrir la porte : c'est un décor.* » Comme dans un rêve pénible, les niveaux de significations se superposent et on peut parier que Robert Lepage lui-même n'en a pas épuisé la symbolique.

Un voyage pour adultes

Nous sommes bien dans une histoire racontée davantage que jouée, qui commence et finit derrière le rouge et l'or d'une reliure. Silence, on conte; le livre qui s'ouvre n'existe pas, ses pages sont des images : le rideau de scène est un écran qui devient une salle d'opéra en trois dimensions, et la scène de la scène dans laquelle Robert Lepage va animer son propre personnage, le personnage d'Andersen ainsi qu'un troisième, fiction hybride des deux premiers et leur miroir sans tain. Chacun épie l'autre, chacun est un peu voyeur, et le faisceau des projecteurs observe à l'occasion le public. Nous voilà sur la ligne de départ d'un *work in progress*, aux premières loges d'une débâcle créatrice qui porte en soi énergie et matière à débordement, à épuration, à transformation. Et effectivement, dès les premières représentations, la crue Andersen modifie son débit et abrège sa durée, laissant derrière elle des bribes d'elle-même.

C'est une œuvre qui parle de solitude, de perversité, du romantisme en butte à la modernité, de l'illusion versus la réalité. C'est également une métaphore de la quête de soi, de la fragilité de nos identités construites et fantasmées, le poids de nos mensonges, sur le désir d'accomplissement et de reconnaissance de l'artiste appelé à affronter la vérité de ses démons intérieurs et ses contradictions. *Le*

Projet Andersen est l'histoire de Lepage racontant l'histoire de son histoire — ou presque — à propos du conte et de l'histoire d'Andersen. *Le Projet Andersen* relate l'expérience d'un auteur québécois, Frédéric Lapointe, venu en résidence à Paris pour créer un livret d'opéra sur *La Dryade* de Hans Christian Andersen. Il s'y trouve piégé dans toutes sortes de contraintes professionnelles et domestiques, au milieu d'enjeux politiques, culturels et personnels, qui font déraiser son projet et le mettent en face de ses échecs. *Le Projet Andersen* est aussi le récit, et son histoire, d'un conte pour adultes où la nymphe Dryade rêve de quitter sa forêt pour voir la ville, consentant à mourir pour assouvir sa soif intense de connaître. Se brûler les ailes, littéralement, comme l'étrange et mystérieux Andersen qui voit son univers d'illusions éclater dans le bruit et les lumières crues de la modernité. *Le Projet Andersen* est enfin l'affaire de Robert Lepage, qui confie devoir s'identifier à une personne afin de pouvoir l'incarner. Cela signifie, ici, s'identifier à Andersen, à l'homme ou à son œuvre. L'entreprise ne fut pas facile pour Lepage, qui a mis quelque temps à se laisser toucher et imprégner par l'individu. La pièce transpire d'ailleurs la difficulté du personnage Frédéric Lapointe à remplir son contrat, la lourdeur de ce dernier, le malaise d'un dépaysement outre-mer mal réussi versus une relation amoureuse terminée mais encore très présente : cet homme est mal assis dans sa tête et ses sentiments, à la fois ici et là, à la fois partout et nulle part. Toutes sortes d'ennuis inopinés ou de responsabilités bizarres s'agglutinent à sa mission artistique, à son angoisse de créateur exacerbée par les silences de son client parisien et le désintéressement entourant sa résidence d'artiste : difficultés lors de son arrivée, manque de lieu et d'outils pour travailler, mandat professionnel imprévu, obligation de garder le chien « névrosé » de son ex-compagne, Marie, et de gérer un environnement interlope. Industrie

du sexe et clips sado-masochistes font irruption dans sa création et son quotidien. Bref, nonobstant les éclats de rire, tout concourt à créer une atmosphère au mieux insolite et surréelle, au pire oppressante et glauque. Ce climat trouble s'incarne dans un directeur d'opéra pervers, à la sexualité malsaine, qui n'attend que sa promotion pour vivre et qui entretient une relation d'indifférence avec sa femme et une préoccupation lointaine pour sa fille. Quelque chose à voir avec un Hans Christian Andersen voyeur mais incapable de consommer une relation avec qui que ce soit, homme ou femme.

Lepage livre une performance solo vraiment impressionnante, verbale et très physique, commandée par de nombreuses métamorphoses de personnages dont certaines sont vraiment hallucinantes. Pour ce faire, aidé à la manipulation par Normand Poirier, il utilise tantôt un arbre, tantôt une fosse, tantôt une cabine de *sex-shop*, et tous ces stratagèmes et emprunts de personnalités finissent par rappeler ceux du voyeur. Parfois de guingois, sa perruque (Richard Hansen) ajoute à cette idée de déguisement ambigu. Lepage est Andersen comme Frédéric est Marie, et même son chien, lors de la séance de thérapie canine.

Il est difficile de nommer tous les intervenants dans ce spectacle, « *une meute* », dit Lepage. Marie Gignac est conseillère à la dramaturgie, Peder Bjurman a travaillé à l'écriture, Félix Dagenais est régisseur et assiste la mise en scène. Jean Lebourdais collabore à la scénographie, ce feu roulant d'acrobaties techniques qui doit beaucoup au cinéma. Dès le début, les noms des créateurs apparaissent en générique sur un écran, élément central de la représentation : s'y succèdent des séquences animées ou fixes, des images plates ou en perspective, des vues urbaines ou intérieures, l'ensemble constituant un défilé d'effets cinématographiques sans cesse renouvelés. Certains dispositifs sont fort réussis, d'autres

demandent ajustement. À l'avant-scène, des mécanismes font surgir à tour de rôle une forêt, des tabourets de bar, une rangée de cabines, etc. La charrette et le cheval de bois de Martin Beausoleil et la reproduction du marbre *Femme piquée par un serpent* de Patrick Binette font partie des accessoires de Marie-France Larivière, parfois étonnants. Nicolas Marois collabore à la conception des éclairages complexes, un élément fondamental ici, ne serait-ce que pour permettre les changements de costumes (Catherine Higgins) et la mise en place des décors. Jean-Sébastien Côté assure la conception sonore.

Rêver de partir

Créée en 2003 et décorée cette même année du Masque de la meilleure production de Québec, *Lentement la beauté* reviendra au Périscope en 2005 après une tournée nationale. Il est apaisant, dans cette pièce, de laisser la création éclairer l'âme et l'esprit et nous mener dans un monde où l'art, simplement et bellement, transforme la réalité. On ressent à la fois un processus à l'œuvre et son effet, puisqu'il s'agit d'une réflexion sur la poésie agissante du théâtre : la beauté, ici, c'est en quelque sorte la poétique. Les comédiens se déplacent dans l'espace, projettent des paroles, et lentement la « beauté » imprègne les spectateurs et les révèle à eux-mêmes. C'est ce qui nous arrive, ainsi qu'à L'Homme (Jack Robitaille), ce père de famille dans la quarantaine soudain plongé dans une sorte d'état médian, celui d'un individu qui, sur le point d'être initié et transformé, appartient encore à deux réalités. Le texte collectif signé par Michel Nadeau et les premiers interprètes regorge de clin d'œil adressés au théâtre et à l'art en général. L'irruption d'une artiste en quête d'idées pour son vernissage ouvrira un volet sur les arts visuels. Une discussion sur le théâtre dans une bibliothèque évoquera l'écart entre les critiques savante et populaire. Une savoureuse mise en abyme reconstitue une soirée au théâtre : les comédiens portraiturent ici des spectateurs, évoquant de petits irritants tels que le retard à prendre place, le papotage et le bonbon en papillote. Ils se transforment ensuite en acteurs alors qu'un autre comédien, L'Homme, devient leur spectateur, cela devant le « vrai » public qui assiste ainsi à la représentation d'une représentation.

Dans son itinéraire quotidien, cet Homme rangé rencontre la différence : une jeune dé-

crocheuse dont il achète le journal populaire, un simple d'esprit (merveilleusement incarné par Pierre-François Legendre); il entend les gémissements de plaisir nocturnes d'une voisine et côtoie la mort d'un collègue. La vie sous toutes ses formes l'interpelle et, de là-haut, les oiseaux migrateurs parlent d'urgence, de changement, de liberté. Il n'y a rien de dramatique dans son existence qui se déroule comme il l'a planifiée. Mais on éprouve la pesanteur de ses gestes au lever, l'affaissement de son corps sous le poids des tristes nouvelles. Accaparé par l'agitation des autres et ses responsabilités au travail, le cadre retrouve le soir une maison désertée par la parole mais tapissée de mémos. Sa femme (Lorraine Côté) qui l'aime s'investit à fond dans sa nouvelle carrière d'agent immobilière. Sa fille (Caroline Tanguay) est trop absorbée par ses études en traduction pour communiquer. Son fils (Christian Michaud), sans projet de vie, entretient avec lui une relation d'ordre économique. L'Homme est en somme un peu tout le monde, avec ses rêves non lus rangés sur les tablettes. Et puis un soir, une représentation des *Trois sœurs* de Tchekhov vient bouleverser son rapport au monde : partir, rêver toujours du possible malgré le temps irréversible. Ce moment de transfiguration est un point fort de la pièce, alors qu'un éclairage précis (Denis Guérette) condense dans son regard toute l'intensité de sa métamorphose intérieure.

À part Jack Robitaille, les comédiens incarnent plusieurs rôles. Leurs déplacements étourdissants caricaturent de façon humoristique, parfois cynique, le comportement fébrile et superficiel des employés du bureau. À l'annonce d'une restructuration de l'entreprise, leurs réactions s'expriment en réparties mâchouillées, débitées de manière inintelligible, ou en onomatopées qui stéréotypent la personnalité de chacun. Mais sont-ce bien là les collègues et le milieu de L'Homme, ou s'agit-il plutôt de la perception qu'il en a? Car tout au long de la pièce, l'excellente mise en scène de Michel Nadeau, assisté d'Anne-Marie Olivier, par divers procédés, nous plonge dans le monde des perceptions et des affects d'autrui, nous entraînant efficacement dans des incursions psychiques. Notre pensée accompagne celle de L'Homme dans ses songeries et il en résulte des mises entre parenthèses, des instants de pause et de grâce, un plaisir sensible. Cette « lenteur » onirique atteint un maximum d'efficacité lors d'un cau-

chemar éveillé du personnage où la décomposition du décor, l'avancée des portes et les apparitions incongrues de ses proches et connaissances interviennent pour créer une atmosphère fellinienne. Belle trouvaille que ce moment de vertige scénographique où basculent ses certitudes, où s'affole ce décor fonctionnel de Monique Dion dont l'« ordinaire » sobre est constitué pour l'essentiel d'un mur percé de portes et de fenêtres qui partagent toute la largeur de l'espace en deux zones, soit le dehors ou le dedans, selon les scènes. Cette simplicité, comme celle des costumes (Marie-Chantale Vaillancourt), laisse toute la place à l'expression des comédiens et à l'anamorphose de l'émotion bien rythmée et soutenue par des procédés sonores (Yves Dubois) et gestuels, ralentis ou accélérations. Ralenti cinématographique de L'Homme, par exemple, soudain distrait et absorbé par le cri des oiseaux migrateurs volant au-dessus du flot agité des travailleurs à l'heure de pointe. Ailleurs, gestes très lents qui nous amènent dans son univers affectif, au moment précis où s'y installe un sentiment ambigu, empreint d'émotion esthétique pour une serveuse de café (Marie-Josée Bastien). Plus loin, gros plan fixe sur le silence soutenu entre deux hommes, dans une chambre d'hôpital : quelque chose d'ailé passe, la mort qu'ils reconnaissent ensemble sans la nommer, dans ce non-dit de la coupure, tranchant comme une lame et chaud comme la plus intime des confidences.

L'attitude introspective de L'Homme et sa manière nouvelle de se comporter suscitent la méfiance. Le texte est aussi, il faut le souligner, une réflexion sur les différences de perception, puis sur la perception et la différence elles-mêmes. Des métaphores de cristaux de neige, d'érables et d'oiseaux évoquent la singularité inaliénable des individus sous la lisse apparence de leur conformité à une structure, à une espèce, à un système. Il y aurait donc place pour la créativité, pour l'originalité, dans la banalité des jours? À chacun sa lecture. On peut s'émerveiller devant les migrations saisonnières et voir de la beauté dans le rassemblement de tant de différences convergeant vers un but commun. Ou n'y voir que la répétition ennuyeuse d'un perpétuel va-et-vient, toujours semblable, entre le sud et le nord. Est-il plus facile de changer ses perceptions ou de changer sa vie?

Jacqueline Bouchard



BRUNO HÉBERT

Le jeu de l'épave

« On dévore ce petit bijou d'autodérision sur le vide existentiel, le ratage à répétition, l'impossibilité de dire. La débrouillardise tordue de l'écrivain fait sourire. Sa franchise émeut. On a l'impression de tenir entre les mains un livre authentique. »

Danielle Laurin, *Elle Québec*

LEMÉAC

(514) 524-5558 lemeac@lemeac.com

(© D.R.)



FRANCINE NOËL

La femme de ma vie

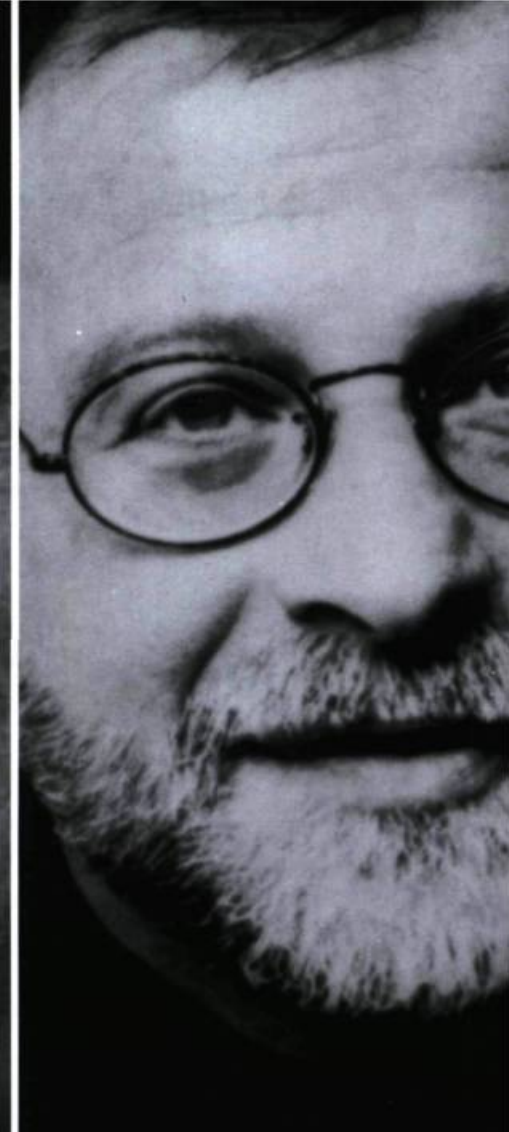
« Le récit de Francine Noël se déguste avec un immense plaisir. Il est mené à la manière d'une exploration archéologique, avec ce qu'il faut de délicatesse pour découvrir sans les abîmer les trésors cachés de toute une vie. »

Réginald Martel, *La Presse*

LEMÉAC

(514) 524-5558 lemeac@lemeac.com

(© D.R.)



ALBERTO MANGUEL

Un amant très vétilleux

« *Un amant très vétilleux* suggère une réflexion sur le regard, le corps, l'érotisme et la création. Mais surtout, on y constate que l'activité créatrice de Vasanepeine répond à une nécessité, et au désir. Pure gratuité de l'acte; cela fait rêver. »

Johanne Jarry, *Le Devoir*

ACTES SUD • LEMÉAC

(514) 524-5558 lemeac@lemeac.com

(© S



ÉRIC M'COMBER
La Mort au corps
roman, 299 p., 20 \$

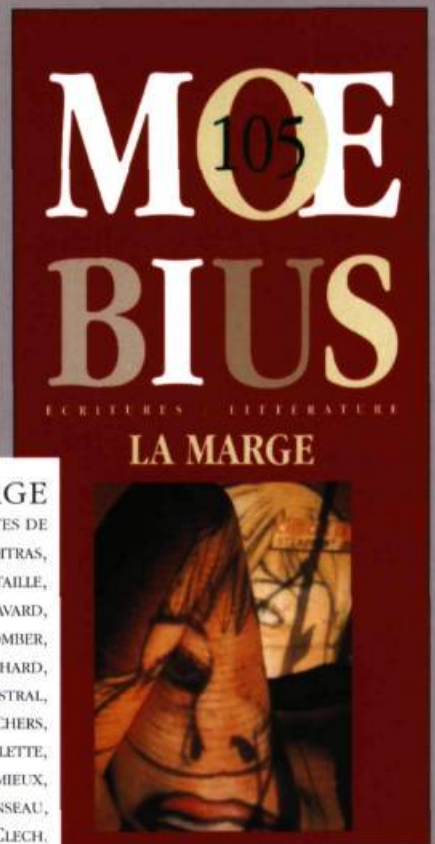
GILLES MARSOLAIS
Le Film sur l'art
l'art et le cinéma : fragments, passages
essai, 212 p., 23 \$



PIERRE GOBEIL
La Cloche de verre
fictions, 151 p., 18 \$

LA MARGE

DES TEXTES DE
MANON VALLÉE, MARIE HÉLÈNE POTRAS,
MONIQUE LE MANER, GENEVIÈVE ROBITAILLE,
SERGE MONGRAIN, CHANTAL HAVARD,
HÉLÈNE LÉPINE, ÉRIC M'COMBER,
SYLVIE DESROSIERS, BETTY ACHARD,
PATRICK BRISEBOIS, CHRISTIAN MISTRAL,
CONSTANCE HAVARD, CLÉMENCE DESROCHERS,
MARGE DULAC, SILVIE BROUILLETTE,
KAROLINE GEORGES, BRUNO LEMIEUX,
ÉTIENNE LALONDÉ, MARTIN MANSEAU,
LETITIA LE CLECH.



Spirale

EN KIOSQUE

PARUTIONS
PRÉCÉDENTES

ABONNEMENT

COLLABORER
À SPIRALE

À PROPOS
DE SPIRALE

NOUS JOINDRE

Venez visiter
le site Web
de *Spirale*!

Découvrez un site entièrement
renouvelé dans lequel vous trouverez :

- ◆ Tous les deux mois, avant même la parution en kiosque du magazine : la une, le sommaire, des images et des textes choisis, même au format PDF!
- ◆ La présentation des artistes figurant dans les plus récents portfolios de *Spirale*.
- ◆ Comment collaborer à *Spirale*, comment s'y abonner, comment nous joindre...

Venez voir...
www.spiralemagazine.com





Des livres pour savoir

NB

Éditions Nota bene

Marilou SAINTE-MARIE



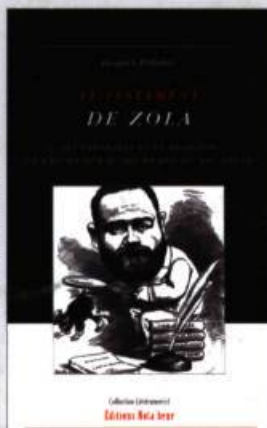
136 p. 19,95 \$

Katia LEVESQUE



191 p. 21,95 \$

Jacques PELLETIER



205 p. 24,95 \$

David DÉCARIE



371 p. 24,95 \$

Paul ARON (dir.)



250 p. 24,95 \$

Noëlle SORIN (dir.)



146 p. 21,95 \$

Jean MORENCY et al. (dir.)



552 p. 29,95 \$

Monique BOUCHER



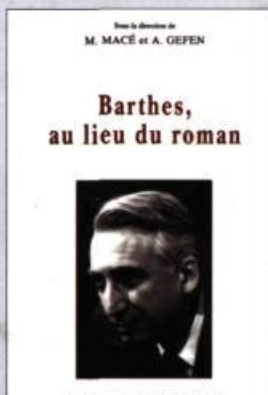
321 p. 25,95 \$

Yan HAMEL et al. (dir.)



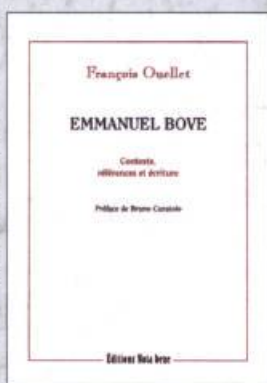
275 p. 24,95 \$

Marielle MACÉ et Alexandre GEFEN (dir.)



222 p. 24,95 \$

François OUELLET



216 p. 23,95 \$

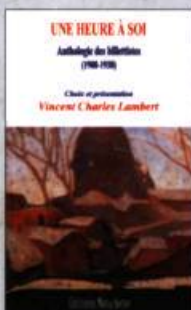
Marc André BERNIER (dir.)



262 p. 23,95 \$

EN FORMAT POCHE

Vincent Charles LAMBERT



211 p. 10,95 \$

Emmanuel BOVE



174 p. 11,95 \$

Jacques MARTINEAU



187 p. 11,95 \$