

Les voies de la transmission

Préhistoires de famille d'Alain de Mijolla, Presses Universitaires de France, « Le fil rouge », 238 p.

Sylvie Boyer

Numéro 203, juillet-août 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18566ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boyer, S. (2005). Les voies de la transmission / *Préhistoires de famille* d'Alain de Mijolla, Presses Universitaires de France, « Le fil rouge », 238 p. *Spirale*, (203), 44-45.

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 fantasmatiques 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 météoroscose, 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 tarabuste 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, philologue 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, écartée 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-

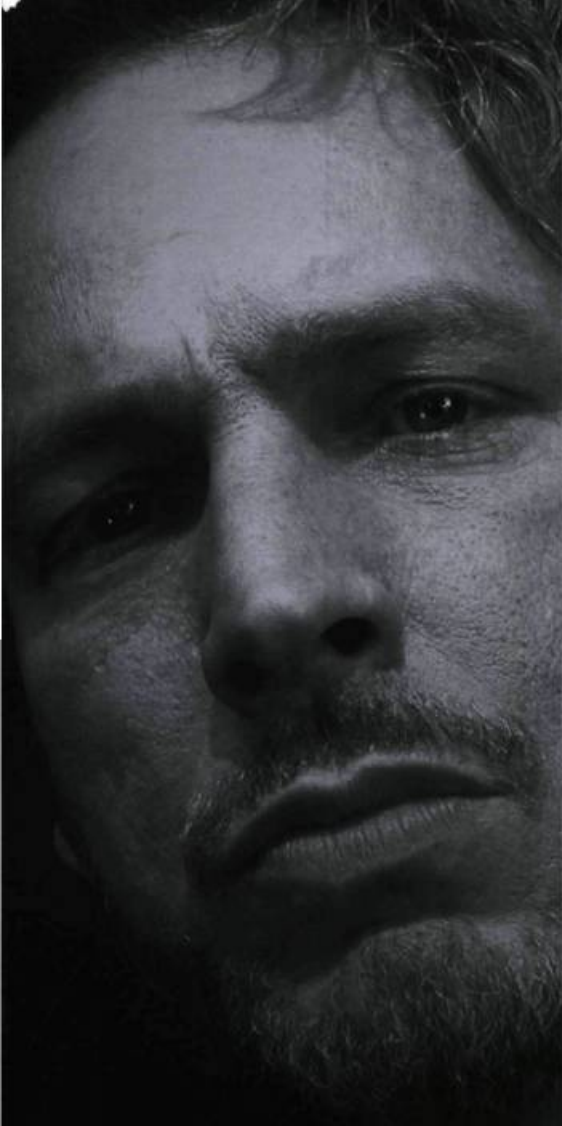
crocheuse dont il achète le journal populaire, un simple d'esprit (merveilleusement incarné par Pierre-François Legendre); il entend les gémissements de plaisir nocturnes d'une voisine et côtoie la mort d'un collègue. La vie sous toutes ses formes l'interpelle et, de là-haut, les oiseaux migrateurs parlent 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 \$

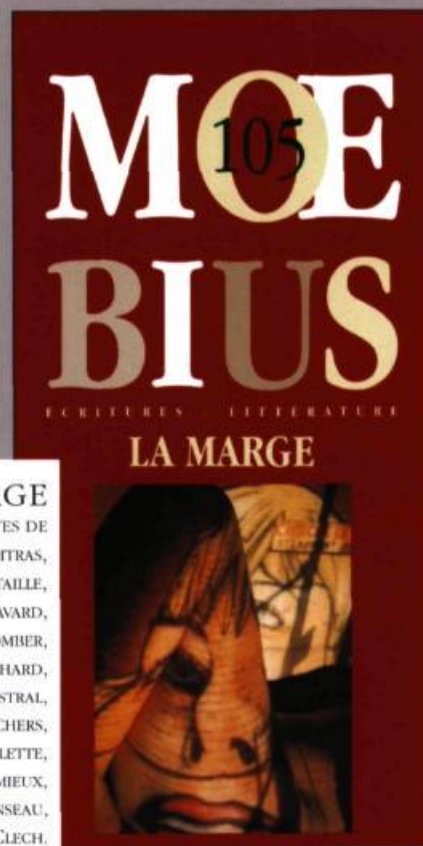
GILLES MARSOLAIS
Le Film sur l'art
l'art et le cinéma : fragments, passages
essai, 212 p., 23 \$



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

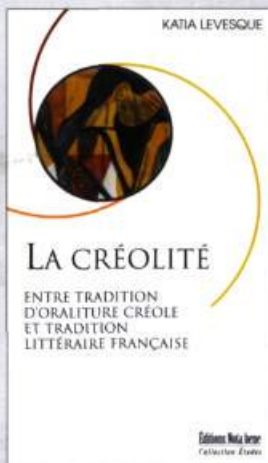
Éditions Nota bene

Marilou SAINTE-MARIE



136 p. 19,95 \$

Katia LEVESQUE



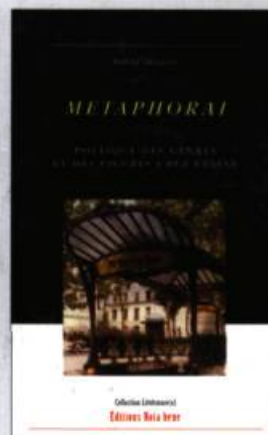
191 p. 21,95 \$

Jacques PELLETIER



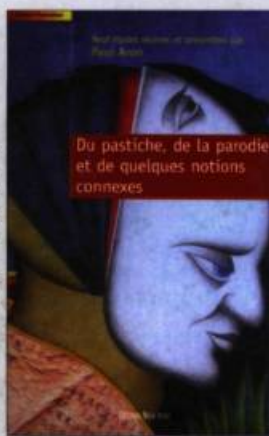
205 p. 24,95 \$

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



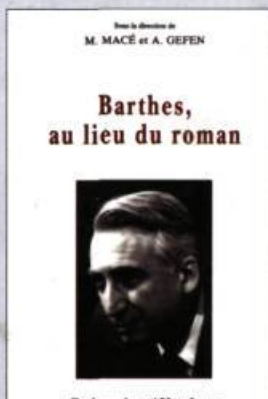
321 p. 25,95 \$

Yan HAMEL et al. (dir.)



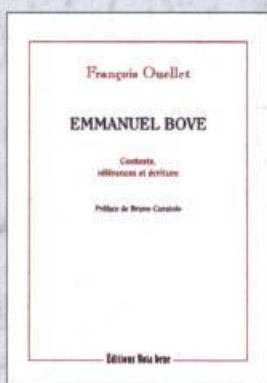
275 p. 24,95 \$

Marielle MACÉ et Alexandre GEFEN (dir.)



222 p. 24,95 \$

François OUELLET



216 p. 23,95 \$

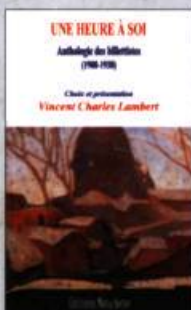
Marc André BERNIER (dir.)



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 \$