

## Une oeuvre immorale

Mathieu Bélisle

Number 76, Spring 2019

L'art doit-il être moral ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91211ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélisle, M. (2019). Une oeuvre immorale. *L'Inconvénient*, (76), 10–20.

# Une œuvre immorale

ESSAI **Mathieu Bélisle**

À mes collègues de lettres

1.

Début juin, c'était avant les affaires *SLĀV* et *Kanata*, autant dire le temps des fleurs où l'on ignorait la peur, je sirotais tranquillement une bière assis sur la terrasse de mon jardin en me demandant ce que j'allais donner à lire à mes étudiants de littérature l'automne suivant. Je jouissais de ce moment béni de l'année où, après des mois de préparation, de correction et d'échéances à respecter, le professeur peut s'adonner au charme de la rêverie en pensant à un programme d'études idéal, à tous ces cours formidables qu'il ambitionne de donner, à ces œuvres exigeantes qu'il voudrait enseigner et dont la plupart, après que la dure réalité se sera rappelée à lui, demeureront sagement tapies dans le domaine enchanté du possible. Au département du collège où j'enseigne, la fin d'année avait été plus animée qu'à l'habitude. En plus des bilans de comités et des rapports à rendre, nous avons accepté de débattre d'une proposition visant à imposer la parité dans le choix des auteurs des œuvres enseignées. L'idée était de mettre un nombre égal d'auteurs et d'auteures au programme des cours de littérature. Des collègues déploraient la tendance générale – et presque naturelle, disaient-elles – à préférer des auteurs masculins, elles constataient l'infériorité persistante

dans le traitement réservé aux œuvres écrites par des femmes. Et en y songeant, j'étais tenté de leur donner raison : j'avais moi-même toujours lu plus de livres d'hommes que de livres de femmes, sans beaucoup réfléchir, d'ailleurs, aux raisons d'une telle iniquité.

Personne n'était contre la parité en principe, sans doute faudrait-il y arriver un jour, dans un monde idéal nous y serions déjà, mais certains collègues craignaient qu'après l'adoption d'une règle sur les écrivains femmes les demandes de quotas se multiplient. À quand l'obligation de donner à lire des œuvres écrites par des membres des minorités culturelles, par des représentants de la diversité sexuelle, par des autochtones ? Et tant qu'à y être, pourquoi ne pas adopter une grammaire « dégenrée », question de s'attaquer à la racine du problème, c'est-à-dire à cette langue incurablement patriarcale, le français, où le masculin devait toujours l'emporter sur le féminin ? Attention, vous ne pouvez pas confondre les femmes avec une minorité, rétorquait-on ; elles forment quand même la moitié de l'humanité, et il est normal de s'attendre à ce qu'elles soient mieux représentées. La discussion, comme on le voit, était bien engagée. Mais les cas de figure se multipliaient. Fallait-il inclure dans le calcul les auteurs et auteures des pièces

de théâtre vues par les étudiants ? Des collègues qui choisissaient de n'enseigner que des femmes pourraient-elles continuer de le faire ? Et fallait-il, se demandait un collègue quelque peu jésuite, donner préséance à un livre écrit par une femme mais racontant l'histoire d'un homme ou alors à un livre écrit par un homme mais racontant l'histoire d'une femme, préférer par exemple les *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar à *Une maison de poupée* d'Ibsen ? La réponse n'était pas simple.

Tout bien pesé, je me disais qu'à la parité imposée par voie de règlement, je préférais la parité choisie, et songeais que sans même qu'il y ait eu besoin de me contraindre, je l'avais atteinte dans mon dernier cours de littérature québécoise, où j'avais fait lire Gabrielle Roy, Anne Hébert, Louis Fréchette et Raymond Bock, sans qu'il me vienne à l'esprit d'opérer une partition sur la base du sexe, de choisir Roy et Hébert parce que c'étaient des femmes – car aussi bien le dire, à l'échelle de notre littérature ces deux-là étaient tout simplement les meilleures, tous genres confondus. Je comprenais l'impatience des partisans de la parité imposée, mais j'avais ne pas avoir tellement envie d'ajouter de nouvelles règles à un métier, celui de l'enseignement, qui se voyait soumis à un nombre grandissant d'exigences à respecter, un métier que les fonctionnaires, administrateurs et autres spécialistes patentés des normes et devis cherchaient déjà, et par tous les moyens, à régenter, encadrer et standardiser, c'est-à-dire à réduire à l'exécution d'un certain nombre de tâches et de techniques.

Après quelques échanges supplémentaires et les palabres d'usage, le vote a finalement eu lieu et le camp du Non à la parité imposée l'a emporté. Et pour faire bonne mesure, l'assemblée a immédiatement adopté, à l'unanimité cette fois, l'obligation d'inclure « au moins une femme » parmi les auteurs enseignés, une conclusion pleine de sagesse en même temps que typiquement québécoise, où le Non l'emportait sans qu'on néglige d'accommoder les perdants, c'est-à-dire de trouver les moyens de moyenner.

2.

J'étais donc assis sur ma terrasse, je méditais, bière à la main, à propos des choix que j'allais faire en vue de l'automne. J'avais déjà retenu *La crise de l'esprit* de Valéry et *Caligula* de Camus, deux œuvres d'une actualité brûlante (l'apparition de Caligula

contemporains – les Trump, Orbán et bientôt Bolsonaro – n'était-elle pas le signe qu'une nouvelle crise de l'esprit ravageait l'Occident ?). J'avais aussi décidé de donner à lire *Moderato cantabile* de Duras parce que j'adorais parler de ce livre brillant et sensible, que j'ai toujours considéré comme une sorte de Nouveau Roman pour les nuls. La formule peut paraître méprisante, mais c'est un vrai compliment que j'adresse à Duras, comme je me plais à dire que Cortázar est le Borges des pauvres (ce qui est aussi, croyez-le ou non, un hommage rendu au premier), elle qui est parvenue dans ce livre et dans quelques autres, comme *Le square* et *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, à intégrer l'essentiel des innovations formelles du mouvement d'avant-garde sans jamais renoncer au sens du récit ni à la valeur du personnage. Robbe-Grillet et ses émules me font par contraste l'effet d'une bande de talibans trop heureux de détruire ce monument d'impureté qu'est le roman, comme on abattrait quelques décennies plus tard les grands bouddhas millénaires de Bâmiyân.

*Moderato cantabile* se distingue d'abord, comme le titre le suggère, par ses qualités musicales. On y entend les bruits de la mer, des bateaux et des oiseaux, le chant des usines et du port, la rumeur du vent qui souffle dans les troènes, les cris des buveurs attablés dans le café de la place. La composition est rigoureuse, les phrases expriment la capacité miraculeuse de la romancière « à faire parler les silences », à faire entendre « un écho derrière ce qui est dit » – ce sont les mots de Gérard Depardieu au sujet de l'écriture de son amie. Les huit chapitres du roman peuvent se lire comme autant de variations subtiles sur le thème de l'ennui. Ils racontent l'histoire d'Anne Desbaresdes, une femme qui n'a plus envie de vivre en *moderato cantabile*, c'est-à-dire au rythme égal et prévisible, joyeux mais sans aucun excès de l'épouse bourgeoise confinée aux intérieurs luxueux et aux sourires de circonstance, une femme chez qui le désir sexuel en train d'éclore, comme la fleur de magnolia qu'elle porte entre ses seins et dont le parfum répand ses effluves de page en page, flirte avec l'envie de tout détruire, à commencer par son mariage, son enfant, sa réputation, et jusqu'à son corps qu'elle refuse de nourrir tout en l'abreuvant de vin, une histoire où l'extase amoureuse se confond avec l'étrange appel de la souffrance (comme dans *Hiroshima mon amour*, où Emmanuelle Riva répète

à son amant cette curieuse incantation : « Tu me tues, tu me fais du bien »), où Anne Desbaresdes, à la fin, meurt sans mourir, c'est-à-dire choisit de laisser périr en elle le désir de fuir son mari et d'abandonner son enfant pour renaître à une vie dont elle ne sait encore rien sinon qu'elle lui permettrait peut-être enfin d'accoucher d'elle-même, de découvrir qui elle est vraiment. Il faut le dire, la romancière Duras me fascine au moins autant que son œuvre, elle qui incarne l'étonnant mariage de la fragilité et de la force, le balancement constant entre le doute et la fatuité, et dont le charisme impose d'emblée une voix, des images, une prosodie. Son entrevue avec Bernard Pivot, au moment de la parution de *L'amant* en 1984, est un morceau d'anthologie qui fait toujours sensation auprès des étudiants. Nous y découvrons une époque où les mots parvenaient encore à triompher des images, où la littérature, loin de se voir réduite à un simple commentaire de l'actualité, pouvait à elle seule *faire l'événement*.

Afin de compléter le corpus de l'automne, songeais-je en me resserrant à boire puisque cet effort de réflexion, sous le soleil de l'après-midi, me donnait décidément chaud, il restait une œuvre à choisir, et je voulais frapper un grand coup. Car le choix du dernier livre à lire lors d'une session donnée est toujours délicat. Le dernier mois est tellement chargé en examens et en remises de travaux que les étudiants peinent à trouver le temps de lire. Même les plus sérieux, les mieux intentionnés doivent parfois se rabattre sur des résumés trouvés sur Internet. Rendu là, l'idéal du lecteur bénévole a pris le bord, c'est une simple question de survie. J'avais encore à l'esprit le souvenir funeste des *Lettres persanes*, que j'avais mises au programme à la fin de la session d'un cours d'introduction, choix qui s'était avéré un échec retentissant. J'avais beau m'adresser à des étudiants triés sur le volet, c'est-à-dire assez forts et surtout très motivés, à qui j'avais vanté le génie de Montesquieu, la nécessité du décentrement et de la confrontation avec l'Autre, à qui j'avais proposé un projet d'écriture où ils devaient observer notre société à la manière de ces Persans imaginaires, récits qui avaient donné lieu à des constats particulièrement sévères sur le monde contemporain, ils s'étaient contentés pour la plupart de lire des résumés, ce qui n'avait pas empêché les plus malins de réussir le contrôle de lecture haut la main.

3.

Au terme de ma délibération, j'avais retenu deux titres dont je savais que les étudiants les liraient jusqu'au bout, pour la bonne raison qu'ils frappaient fort : *L'événement* d'Annie Ernaux et *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère. J'étais sorti bouleversé de la lecture de *L'événement*, qui raconte l'histoire d'un avortement clandestin subi dans les années 1960, à l'époque où cette intervention, interdite par la loi, était pratiquée par des faiseuses d'anges qui aidaient les jeunes femmes à se sortir d'un mauvais pas. Ernaux décrivait avec sa franchise caractéristique l'angoisse de la transgression, les conditions misérables dans lesquelles l'intervention avait été pratiquée, le choc qu'elle avait subi en voyant balancer entre ses jambes tachées de sang ce minuscule bébé déjà formé qui pendait au bout du cordon et attendait de tomber dans la cuvette – elle l'appelait « un petit baigneur », les mots m'avaient frappé –, le silence honteux auquel elle s'était sentie condamnée, elle qui devait après cette opération dangereuse payée comptant reprendre sa vie de lycéenne en faisant comme si de rien n'était. C'était un très bon livre, dont je savais qu'il allait faire réagir, aussi bien les amateurs d'émotions fortes que les plus prudes, un livre court au surplus (la brièveté d'une œuvre est l'une des qualités les plus appréciées des étudiants), mais j'hésitais. Très franchement, et je ne sais pas si je dois avoir honte de le dire, j'avais l'impression de m'avancer avec *L'événement* sur un terrain qui ne m'appartenait pas, d'aborder un sujet que je ne comprenais pas, ou plutôt : que je ne pouvais pas comprendre *de l'intérieur*.

Je pouvais bien sûr parler des femmes, je le faisais tout le temps dans mes cours, me mettre à leur place pour un tas de sujets, réfléchir au choc de l'accouchement, à la difficulté d'être mère, à l'angoisse liée au corps et à la nourriture, au besoin d'échapper aux conventions et aux normes que les femmes sont toujours les premières, dirait-on, à devoir respecter, comme si on attendait d'elles qu'elles donnent le bon exemple ; des expériences dont je comprenais quelque chose pour en avoir été le témoin et les avoir vécues par procuration, en tant que père, conjoint ou ami, ou alors tout simplement parce que je pouvais les traduire dans ma propre expérience, en reconnaître la valeur universelle. Je pouvais parler du besoin d'intimité amoureuse et sexuelle d'Emma Bovary, de l'immense déception qu'avait représenté

pour Anna son mariage avec le bureaucrate Karénine, et de la détresse horrible qu'elle avait dû éprouver en perdant la garde de son fils ; je pouvais parler du besoin de Catherine Linton de se créer un monde juste à elle, à l'abri des regards et des lois, de l'irrésistible envie de transgression de lady Chatterley tombée sous le charme de son jardinier, de la passion aussi impossible que désespérée de Paquita Valdès, la célèbre *fille aux yeux d'or* de Balzac amoureuse d'une femme à une époque où ça ne se faisait pas.

Mais voilà : je ne me voyais pas parler d'avortement. Je ne le sentais pas. J'avais l'impression que j'allais traiter d'une expérience qui m'était résolument étrangère, peut-être même interdite, comme si elle représentait l'ultime secret, un savoir réservé auquel je ne pourrais jamais être initié. J'avais l'impression de m'approcher d'une réalité hautement sensible, chargée d'affects et de pensées contradictoires, marquée tout à la fois par l'angoisse et le soulagement, quelque chose qui relevait de l'intimité la plus profonde et la plus sacrée. Ma conjointe n'avait jamais subi d'avortement, aucune femme ne m'avait jamais parlé de cela, les femmes, à vrai dire, ne parlaient presque jamais de cela, surtout pas en public, si bien que je me trouvais sur cette question absolument démuné. Je pourrais bien sûr lire des études, trouver des statistiques, dénicher quelques témoignages, c'est-à-dire combler mes lacunes comme je le faisais à propos de n'importe quel sujet, mais ces efforts, je le craignais, ne convaincraient pas les plus sensibles, les plus attentifs de mes étudiants. Et j'imaginai sans peine qu'une étudiante, prenant la mesure de ma naïveté ou de mon manque de réalisme, pourrait me corriger gentiment devant ses camarades : monsieur, l'avortement, ce n'est pas exactement ainsi que ça se passe, permettez-moi de vous expliquer, j'ai une amie qui a vécu ça, et ainsi de suite.

Tout cela sans compter que, en explorant la souffrance morale et physique décrite par Ernaux, je devrais forcément, à un moment ou à un autre, car c'était mon rôle de professeur de littérature, m'intéresser aux zones grises du récit, reconnaître l'étrange familiarité du fœtus, ce non-humain presque humain, tâcher de saisir l'ampleur du vide que l'avortement pouvait créer chez une femme, et il m'apparaissait que, même en parvenant à établir la part de responsabilité du père de cet enfant non encore advenu, même en

accusant la société qui obligeait les jeunes filles à porter le poids de cette épreuve, même en blâmant la nature d'avoir de tout temps condamné les femmes à supporter seules les conséquences de la maternité, je mettais le doigt dans un engrenage dont je n'arriverais pas à me déprendre.

4.

Pour toutes ces raisons, j'ai renoncé à *L'événement* et je me suis rabattu sur *L'adversaire*. C'est vrai, j'aurais pu envisager d'autres titres d'Ernaux – *La place* par exemple, que j'avais bien aimé –, j'aurais même pu pousser l'audace jusqu'à enseigner Virginie Despentes si j'avais vraiment voulu frapper un grand coup (toutefois, le côté pornographique me gênait, comme pour Houellebecq d'ailleurs, que je n'avais jamais enseigné précisément pour cette raison). Mais il vient un moment où la pensée entre dans une sorte de tunnel et où le cerveau produit un dilemme impérieux, qui peut paraître artificiel avec le recul mais qui n'en revêt pas moins une valeur décisive au moment où il surgit. Pour moi, c'était ou bien *L'événement*, ou bien *L'adversaire*.

J'avais lu *L'adversaire* et vu l'adaptation cinématographique quelques années auparavant, et je me souvenais d'une œuvre troublante, que les étudiants liraient avec une fascination incrédule, en se demandant à chaque page comment un homme pouvait pousser le mensonge et la violence à de telles extrémités. Je savais bien que ce choix décevrait mes collègues partisans de la parité – mon corpus de l'automne compterait alors trois hommes et une femme –, mais j'avoue bien humblement que je ne m'étais pas rendu compte alors de la portée réelle de mon choix. J'étais encore un coupable plus ou moins « innocent », si je puis dire. Car en vérité le choix de *L'adversaire*, dans le contexte du débat sur la parité, des affaires *SLĀV* et *Kanata*, de la controverse au sujet de la nouvelle de David Dorais parue dans la revue *XYZ*, qui allaient défrayer la manchette durant tout l'été et m'habiteraient des mois durant, représentait rien de moins qu'une provocation. Je me suis en effet rendu compte, quelque part vers la fin de l'automne, quand il a fallu préparer le cours que j'allais donner à son sujet, que *L'adversaire* était probablement l'œuvre la moins appropriée entre toutes, la plus irresponsable et la plus immorale que j'eusse pu donner à lire.

J'ai compris très vite que l'art, la littérature, le roman étaient irrémédiablement condamnés, toujours-déjà coupables de s'intéresser à la part la plus sombre de l'être humain.

Non seulement il s'agissait d'un livre écrit par un homme, et par un homme blanc particulièrement favorisé (Carrère n'est pas exactement un gilet jaune : sa mère est secrétaire perpétuel de l'Académie française et son père est un grand assureur dont le nom – Carrère d'Encausse – a des relents d'Ancien Régime), mais c'était un livre qui décrivait la folie meurtrière d'un homme perpétuant le cycle immémorial de la violence qui fait des hommes les éternels agresseurs et des femmes les éternelles victimes. *L'adversaire* racontait la célèbre affaire Jean-Claude Romand, survenue en France au début des années 1990, l'histoire d'un sociopathe qui, dès le moment où il avait compris qu'il ne pouvait plus maintenir les apparences du spectaculaire mensonge qu'était devenue sa vie – lui qui avait réussi pendant quinze ans à convaincre tout le monde qu'il était médecin-chercheur à l'OMS alors qu'il n'avait même pas complété sa première année de médecine et subvenait aux besoins de sa famille grâce à de l'argent volé à ses proches –, s'était résolu, plutôt que d'avouer sa faute, à tuer femme, enfants et parents. Malgré l'indignation exprimée par l'auteur, le livre faisait la part belle au point de vue de l'agresseur et se contentait du silence des victimes, et quand après la lecture j'avais trouvé sur le web des photographies de l'épouse de Romand, Florence, dont il avait défoncé le crâne à coups de rouleau à pâtisserie, de ses enfants, Caroline et Antoine, qu'il avait abattus dans leur lit après leur avoir servi un bol de céréales et souhaité bonne nuit, de ses vieux parents, Aimé et Anne-Marie, qu'il avait eux aussi abattus d'une balle de fusil, son père de dos et sa mère de face, j'avais soudain pris conscience de leur existence, comme si le récit de Carrère ne me les avait

pas donnés à voir ni à entendre, qu'il les avait maintenus, volontairement ou non, dans une sorte d'irréalité dont ils n'avaient jamais pu s'affranchir.

Carrère avait beau s'en défendre, sa démarche auprès de Romand était pour le moins équivoque : dans sa première approche, il laissait entendre au coupable qu'il n'avait pas à assumer l'entière responsabilité. « Ce que vous avez fait, écrivait-il dans une lettre au meurtrier qu'il allait reproduire dans son livre, n'est pas à mes yeux le fait d'un criminel ordinaire, pas celui d'un fou non plus, mais celui d'un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent, et ce sont ces forces terribles que je voudrais montrer à l'œuvre. » Une telle entrée en matière ne pouvait que réjouir Romand, qui voyait dans l'entreprise de Carrère la possibilité d'éclairer son histoire à partir d'un point de vue qui n'était pas accessible aux experts chargés de statuer sur son cas ; un tel point de vue pouvait, écrivait-il dans une réponse elle aussi reproduite dans *L'adversaire*, « largement compléter et transcender d'autres visions, plus réductrices, telles que celles de la psychiatrie ou d'autres sciences humaines », c'est-à-dire, au fond, le décharger de sa faute par la magie de l'art en donnant à son délire meurtrier la forme émouvante d'une tragédie. Le travail de l'écrivain allait non seulement lui permettre de comprendre ce qu'il ne parvenait pas à s'expliquer (pourquoi tous ces mensonges, toute cette violence ?), mais – c'était inévitable – conférer à son destin abject une sorte de noblesse : grâce à l'intervention de Carrère, Romand se verrait promu au rang de personnage littéraire. Avec *L'adversaire*, l'écrivain se trouvait d'ailleurs dans la position du récidiviste, lui qui avait raconté dans *La classe de neige* – un livre que Romand disait d'ailleurs avoir lu et aimé – l'histoire d'un père psychopathe amateur de trafic d'organes d'enfants qui finissait par laisser libre cours à ses fantasmes morbides en tuant un jeune compagnon de son fils, et qui raconterait bientôt, dans *Un roman russe*, l'histoire d'une brute avinée assassinant sa femme enceinte pour la simple raison qu'elle lui tombait sur les nerfs.

À cette série de reproches on pouvait ajouter une accusation supplémentaire, qui était dans l'air du temps, celle de l'appropriation. Car au fond, que faisait Carrère avec *L'adversaire* ? Nous avons là un écrivain qui s'emparait de l'histoire d'un autre sans même prendre la peine de la déguiser, qui choisit-



sait au surplus le fait divers le plus immonde, le parasitait et l'exploitait sans vergogne, qui prenait possession non seulement de l'histoire du meurtrier, qui pouvait toujours y trouver son compte, mais de la mémoire des victimes qui, elles, n'avaient pas les moyens de se défendre, en proposant des portraits assez peu flatteurs de l'épouse, des parents, du meilleur ami et de la maîtresse de Romand qui passaient tous pour de grands naïfs, et qui se demandait ensuite s'il n'était pas tombé dans le piège de son sujet, si son livre ne participait pas du crime qu'il entendait décrire et comprendre ; un écrivain, enfin, qui profitait de cette histoire sordide aussi bien sur le plan pécuniaire (avec plus d'un demi-million d'exemplaires vendus depuis sa parution en 2000, *L'adversaire* constituait, et de loin, le plus grand succès commercial de Carrère, sans parler des droits pour l'adaptation cinématographique réalisée en 2002, qui avait dépassé le million d'entrées) que sur le plan de la reconnaissance littéraire. Car malgré quelques réussites incontestables telles que *La moustache* et *La classe de neige*, c'est avec *L'adversaire* que Carrère était passé du statut de romancier estimé, mais de second ordre, à celui d'écrivain incontournable, c'est ce livre qui lui avait permis de trouver sa voie en marquant, par le passage du roman au récit (j'y reviendrai), un tournant décisif dans sa carrière, tournant qui allait l'établir, grâce à des livres comme *Un roman russe*, *D'autres vies que la mienne* et *Le royaume* (lesquels poursuivaient dans la voie ouverte par *L'adversaire*), comme l'une des voix les plus originales de sa génération. Ce véritable *success story* pouvait servir de nouvelle illustration à la fameuse maxime de Balzac voulant que derrière toute grande fortune – y compris la fortune littéraire – se cache un crime. Et dans ce cas, le crime de Romand et le crime de Carrère participaient d'une seule et même faute, le meurtre et le récit du meurtre étant rien moins que consubstantiels, comme Michel Foucault l'a écrit à propos de la célèbre histoire de l'écrivain meurtrier Pierre Rivière.

5.

Si j'ai néanmoins décidé d'assumer le choix de *L'adversaire*, en dépit de tous les reproches que j'ai adressés à son auteur, reproches que j'ai d'ailleurs pris le temps d'énumérer devant mes étudiants quand je leur ai parlé du livre, tout en endossant ma part de responsabilité (car après tout, c'est moi qui avais choisi de leur faire lire ce livre,

et personne d'autre), c'est parce que j'ai compris très vite que l'art, la littérature, le roman étaient irrémédiablement condamnés, qu'ils étaient toujours-déjà coupables, coupables de s'intéresser à la part la plus sombre de l'être humain, de montrer à quelles horreurs celui-ci pouvait s'abaisser, que leur matière première, c'étaient toutes ces vies de criminels et de ratés, d'anxieux et de désespérés, d'adultères et d'ambitieux, de suicidaires et de violents, toutes ces histoires de vies qui dérapent et s'écartent à jamais du droit chemin. Tous les grands artistes, toutes les grandes œuvres, depuis *Œdipe-Roi* jusqu'au *Voyage au bout de la nuit* en passant par *Le roi Lear*, *Les liaisons dangereuses*, *Crime et châtiment*, *La peau* et tant d'autres, avaient pour insigne qualité de se mesurer à la douloureuse contradiction qui fait que les meilleures intentions mènent trop souvent en enfer, que qui veut faire l'ange fait la bête, ils avaient la lourde tâche de se mesurer à l'énigme de la présence indéracinable du mal au cœur de l'expérience humaine. J'avais à l'esprit ces mots de Georges Bataille : « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. [...] La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle doit à la fin s'avouer telle<sup>1</sup>. »

Les artistes, les écrivains et même les penseurs étaient en outre toujours passibles de cette faute d'appropriation dont on nous avait rappelé l'existence à l'été 2018 et dont l'origine, en vérité, remontait à la nuit des temps. Carrère s'était emparé sans leur consentement de l'histoire des victimes de Romand, on pouvait trouver cela scandaleux, mais en vérité l'acte même de créer consistait toujours à prendre à d'autres, à des proches et à des inconnus, à des forts et à des faibles, aux vainqueurs comme aux vaincus, aux dominants et aux dominés, à d'autres œuvres et à d'autres pensées, à l'actualité aussi bien qu'au passé, à ce qui se trouvait offert comme à ce qui se dérobaient à la saisie, sans demander la permission ni rien promettre à ceux et celles à qui l'on avait pris. Bien sûr, la création passait aussi par l'écoute et l'ouverture à l'autre, elle comptait sur la générosité du prochain, sur l'espoir de l'échange et même de la communion, mais il n'empêche : créer une œuvre revenait à s'approprier des paroles, des images, des récits et des idées qui n'étaient pas à nous, comme Tchekhov qui avait pris l'habitude de s'asseoir dans

les cafés, un carnet à la main, pour noter les phrases qu'il entendait et qui s'était même permis un jour d'interrompre un couple d'amoureux en pleine dispute pour demander à la femme de répéter les mots exacts qu'elle venait de dire et qu'il n'avait pas eu le temps de recopier.

Je sais bien que ce n'est pas de cette manière que l'entendent ceux qui ont fait de l'appropriation une faute à dénoncer. Pour eux, il faudrait proscrire une forme d'appropriation particulière, dite « culturelle », que

## Se cultiver, c'est toujours s'approprier pour les faire siens une pensée, des œuvres, un patrimoine, quelle que soit leur origine.

les cultures dominantes pratiqueraient aux dépens des cultures dominées, par exemple celle dont les Blancs se rendraient coupables à l'endroit des Noirs ou des autochtones. Si je comprends la souffrance qui s'exprime à travers une telle dénonciation, qui est celle de peuples dépossédés de leur identité et de leur mémoire, et dont l'humiliation ne semble pas vouloir connaître de fin, l'accusation d'appropriation culturelle relève à mes yeux d'un problème qui dépasse largement le cadre du théâtre et de la littérature. Ce problème, c'est celui de la place qu'une culture majoritaire réserve aux cultures minoritaires (et historiquement dominées) dans l'espace politique et social, par exemple celle que la société québécoise réserve aux Noirs ou aux autochtones. Les spectacles de Robert Lepage ont servi de révélateur à un malaise préexistant, qui cherchait probablement sa cible depuis longtemps, un malaise que personne ne peut ignorer. Sans doute ont-ils aussi, du point de vue de la représentation, « péché » par manque de réalisme (j'y reviendrai), mais la crise qu'ils ont déclenchée est d'abord un symptôme, non la cause, et il faudrait prendre garde de faire du metteur en scène et des artistes en général des boucs émissaires commodes, qui dispenseraient la société dans son ensemble de s'interroger sur

la place qu'elle réserve aux minorités. Car je pense qu'en matière de création artistique, la prise en compte de l'appropriation culturelle est compliquée, voire périlleuse, dans la mesure où elle risque non seulement de ramener toutes les œuvres artistiques à l'identité précise de leur créateur, mais de réduire ce dernier à son appartenance « raciale » ou communautaire, en le confinant à un particularisme dont il lui sera difficile de se libérer.

L'accusation d'appropriation culturelle me semble en outre reposer sur une conception faussement homogène des communautés discriminées, aussi bien d'ailleurs que de ceux qu'on désigne en tant que Blancs. Qui reconnaîtra-t-on en tant que représentant légitime d'une communauté donnée ? Et que faire des dissensions qui ne manqueront pas d'apparaître ? Se peut-il qu'un artiste noir ne veuille pas que son œuvre soit considérée sous l'angle de son appartenance ethnique ? Peut-on imaginer par exemple que Miles Davis, s'il lui était donné de revenir à la vie, loin de s'insurger, se réjouisse que des musiciens blancs s'approprient ses standards, qu'il y voie simplement une preuve supplémentaire de son génie ? Et devrait-on reprocher aux Blancs qui font du hip hop ou du rap, comme Justin Timberlake et Eminem, d'usurper la culture noire, plutôt que d'y voir le signe de son pouvoir d'attraction ? On peut bien sûr penser que les chants d'esclaves présentés dans *SLĀV* constituent un cas particulier, sur lequel pèserait un interdit d'appropriation. Mais en même temps, sur quelle base juger ? Que faire de la Shoah, par exemple, crime entre les crimes ? Une poète comme Louise Dupré, retournée sur les traces des victimes d'Auschwitz dans son magnifique *Plus haut que les flammes* (2010), pourrait-elle être accusée par des Juifs de s'être emparée sans permission du récit de l'Holocauste ?

Au fond, ce que je cherche à montrer, c'est que l'appropriation en matière culturelle est un acte trop fondamental, trop universellement partagé pour qu'il soit possible d'établir une distinction nette entre les bonnes et les mauvaises manières de la pratiquer, que chercher à établir un tel partage est une bataille perdue d'avance, qui risque même d'éloigner les cultures plutôt que de les rapprocher, de limiter les échanges plutôt que de les favoriser. Car en multipliant les conditions d'accès au patrimoine des opprimés, la reconnaissance de l'appropriation culturelle risque de décourager bien des artistes et des



écrivains de s'en approcher, et pourrait même les inciter à s'en détourner. En effet, qui a envie de se retrouver au centre d'une controverse où fuseront les accusations de racisme ? À bien y penser, il serait même possible que la menace qu'une telle accusation fera peser sur les œuvres reconduise les inégalités plutôt que de les atténuer, en creusant l'écart entre la culture des « dominants », que tout le monde pourra s'approprier sans crainte de reproches et qui pourra donc prospérer à son aise, et la culture des « dominés », dont seuls les membres ou les représentants autorisés pourront traiter, bref qu'elle assure la pérennité des uns et la précarité des autres, exactement le contraire du but visé.

C'est vrai, l'appropriation n'est pas nécessairement élégante, ni toujours soucieuse de justice ou de rectitude morale : elle consiste à se nourrir de l'autre, à l'imiter et à le reproduire, à le consommer et à le porter en soi jusqu'à la transmutation, c'est-à-dire jusqu'à ce point mystérieux de l'alchimie humaine où l'autre devient une partie de soi-même. On pourrait même dire que la qualité d'une œuvre repose en bonne partie sur la réussite de l'appropriation dont elle s'est rendue « coupable » : l'auteur a-t-il réussi à présenter comme s'ils étaient les siens un monde, des pensées, des expériences qui lui étaient étrangers ? Je me souviens d'une anecdote racontée par Dany Laferrière il y a une quinzaine d'années, venu à mon invitation parler aux étudiants de McGill, où je faisais ma maîtrise : après la lecture de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, son premier roman, un responsable d'un grand quotidien montréalais lui avait offert de tenir une chronique de jazz, persuadé qu'il était un grand spécialiste de la question (car il y consacrait des pages captivantes dans son livre). Laferrière avait décliné la proposition en prétextant le manque de disponibilité, alors que, en vérité, la raison était qu'il ne connaissait rien au jazz, comme il nous l'avait confié en partant d'un grand rire généreux : il s'était contenté de lire quelques ouvrages trouvés chez le libraire du coin et d'en adapter, voire d'en recopier les passages les plus intéressants, pour agrémenter l'intrigue de son roman. L'invitation du responsable confirmait que la stratégie avait réussi au-delà de toute attente, ce dont le romancier ne pouvait bien sûr que se réjouir.

Une telle anecdote montre bien que le rapport à la culture relève parfois du coup de force, et même de la trahison : c'est Pro-

méthée volant aux dieux le secret du feu, ou Viviane déroband à Merlin ses pouvoirs de divination. En ce sens, l'expression *appropriation culturelle* ne peut relever que du pléonasmе, dans la mesure où l'acquisition de la culture suppose toujours une forme d'appropriation, qui est le fruit d'une quête ou d'une conquête. Se cultiver, c'est toujours s'approprier pour les faire siens une pensée, des œuvres, un patrimoine, quelle que soit leur origine. Mais la violence d'un tel geste demeure toute relative, dans la mesure où ce que nous prenons à d'autres, ces autres l'ont eux-mêmes pris à d'autres, qui l'ont pris à d'autres, et ainsi de suite, jusqu'au commencement du monde. L'expérience que je décris n'appartient pas d'ailleurs aux seuls artistes, elle vaut en réalité pour les apprentissages les plus élémentaires. L'appropriation est un geste universel, la « faute » la plus banale, la mieux partagée entre toutes, l'équivalent d'un péché originel dont nous nous rendons coupables malgré nous, du simple fait que nous venons au monde – et c'est là, au fond, un des inconvénients d'être né. Le commencement de la vie est marqué par les gestes, les expressions, les réflexes qu'on s'approprie, qui sont ceux de nos parents et de nos proches, à qui nous prenons non seulement ce qu'ils veulent nous donner, mais peut-être plus encore tout ce qu'ils voudraient garder pour eux, ce qu'ils préféreraient ne pas transmettre. Il y a une langue à conquérir, des mots que nous apprenons à prononcer, qui sont toujours les mots des autres, des rythmes et des intonations que nous imitons, des phrases que nous reproduisons dans nos cahiers d'écoliers. À partir d'un moment, qui varie en fonction de notre parcours et de nos capacités, nous commençons à penser, d'abord avec les idées et les convictions des autres, aussi bien celles des maîtres que nous aurons rencontrés ou choisis que celles des adversaires que nous voudrions contredire, puis, idéalement, un peu plus par nous-mêmes, jusqu'à croire que nous avons atteint l'autonomie. Mais il se peut, en vérité, qu'au bout du chemin nous devons reconnaître que c'est toute notre vie que nous aurons vécue à même le patrimoine constitué par d'autres, un patrimoine dont nous aurons plus ou moins habilement pris possession et que nous serons peut-être parvenus, dans le meilleur des cas, à actualiser, c'est-à-dire à rendre intelligible pour ceux et celles qui nous suivront.

Dans cette affaire, la situation du pro-

fesseur de littérature n'est pas tellement différente de celle de l'artiste ou de l'écrivain, puisqu'en donnant à lire des œuvres écrites par d'autres, et en parlant sans arrêt d'autres vies que la sienne, non seulement il se rend complice de la faute d'appropriation des écrivains, mais il la reproduit à sa mesure, lui qui offre à ses étudiants l'exemple de celui qui parvient à penser et à « créer » avec les mots et les images des autres, et dont l'art de commenter une œuvre, d'en démonter les rouages et d'en conduire l'exégèse consiste toujours, d'une certaine manière, à parasiter cette œuvre, c'est-à-dire à vivre, penser et sentir à ses dépens.

6.

L'originalité de *L'adversaire*, je m'en rendais maintenant compte, consistait à attester l'existence du Mal d'une manière aussi incontestable que spectaculaire, mais également à rendre aussi transparente que possible une faute qui concernait en vérité tout le monde sans exception, en admettant d'emblée que la création d'une œuvre supposait un nombre incalculable d'actes d'appropriation, qu'en ce sens l'écriture d'un livre ne pouvait relever que du crime ou de la repentance, ce que Carrère se trouvait d'ailleurs à admettre dans la dernière phrase de son livre où il présentait l'alternative à laquelle il avait dû se mesurer sans pouvoir la résoudre : « J'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière. » Et si l'écrivain ne parvenait pas à trancher, ou s'il choisissait de ne pas le faire, c'était peut-être parce que la réponse à la question de l'appropriation gisait au cœur même de cette indécidabilité. L'appropriation était toujours *les deux en même temps* : le double rappel de notre appartenance à l'humanité coupable et de notre désir éperdu de rédemption, c'est-à-dire tout à la fois un crime et une prière.

De telles considérations me ramenaient à moi-même, à mes préjugés et à mes insuffisances. Car j'avais beau avoir choisi *L'adversaire* de Carrère, et avoir trouvé toutes les raisons pour justifier ma décision, auxquelles s'était ajoutée une coïncidence extraordinaire dans laquelle j'étais tenté de voir un signe (le matin du 19 novembre 2018, à l'heure exacte où mes étudiants répondaient aux questions de mon contrôle de lecture sur *L'adversaire*, en France, Jean-Claude Romand comparait devant le tribunal pour demander sa libération conditionnelle après vingt-cinq années de détention, demande sur laquelle le

juge devait statuer dans les mois qui allaient suivre), j'étais encore hanté par *L'événement* d'Ernaux, comme si ce livre représentait pour moi un pas que je n'osais franchir, comme si à travers lui se cristallisait une peur dont je n'arrivais pas encore à comprendre les ressorts intimes. De quoi avais-je peur exactement ? De ne pas savoir ? De m'approprier une expérience qui se trouvait hors de ma portée ? De l'impudeur à laquelle je me sentais condamné en osant pénétrer dans l'intimité la plus secrète d'une femme ? La lecture de *L'adversaire* me menait à penser qu'il fallait peut-être oser s'emparer de ce qui ne m'appartenait pas, m'avancer sur cette terre qui m'était étrangère. J'avais soudain la curieuse impression que *L'adversaire* m'avait éloigné de *L'événement* pour mieux m'y ramener. Peut-être fallait-il que j'aie le courage de franchir cette porte que je croyais interdite et qui, comme celle devant laquelle l'homme dans la parabole de la loi racontée dans *Le procès* de Kafka avait passé toute sa vie à attendre, n'existait en vérité que pour moi. Cela, je ne pouvais pas le savoir à moins de la passer. Et c'est pourquoi, je venais de le décider, je mettrais *L'événement* au programme de la prochaine année, en assumant à ma modeste mesure la faute de l'appropriation à laquelle je n'avais pu me résoudre jusque-là. C'était le défi que je me lançais à moi-même.

Le soleil baissait peu à peu, la grisaille de la fin novembre colorait tout de la même teinte déprimante, mes filles s'apprétaient à rentrer de l'école avec leur mère, et je songeais qu'il faudrait bientôt préparer le souper. En fouillant dans le frigo pour évaluer mes options, j'ai découvert un reste de vin blanc. C'était le petit élan qu'il me fallait : les quelques gorgées avalées me réchaufferaient le cœur et me donneraient le courage d'abattre le travail qui restait. J'avais donné la veille un premier cours sur Carrère, ça allait, les étudiants avaient beaucoup aimé le livre, ce qui confirmait que je ne m'étais pas trompé. Et pourtant, je relisais mes notes de cours et demeurais insatisfait. Je savais que quelque chose dans ce livre m'échappait, que je n'avais pas pris tout ce qu'il avait à offrir, qu'une donnée fondamentale à propos de l'art, de l'écriture et de la pensée demandait encore à être découverte. Je me demandais ce qui, dans l'histoire ou la personne de Jean-Claude Romand, avait vraiment attiré Carrère. La folie homicide le fascinait, la figure du père destructeur aussi, c'est certain, puisque ces thèmes revenaient régulièrement

dans son œuvre, mais il me semblait que cet attrait « primitif » n'expliquait pas tout. Je me demandais aussi pourquoi Carrère avait choisi avec *L'adversaire* de tourner le dos au roman pour écrire un récit, un « *non fiction novel* » (Truman Capote avait ainsi qualifié *In Cold Blood*, paru en 1966, le récit de sa rencontre avec les deux assassins d'une famille du Kansas). Le fait qu'il n'avait plus écrit un seul roman depuis *L'adversaire* indiquait qu'il y avait dans ce virage quelque chose de profond, que c'était le signe d'une conversion dont il me fallait comprendre le motif<sup>2</sup>.

Une phrase me revenait à l'esprit lorsque je songeais au choix du titre, *L'adversaire*, dont le sens renvoie explicitement à la figure de Satan – mot qui, en hébreu ancien, désigne simplement un adversaire, un « satan<sup>3</sup> ». Il s'agit d'une phrase de Gide, à propos de l'œuvre de Dostoïevski : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans collaboration du démon. » Cette phrase résonne étrangement quand on la rapporte au projet de Carrère, qui peut se lire comme l'équivalent contemporain d'un pacte faustien avec Satan. L'identité de ce Satan est d'ailleurs beaucoup plus compliquée qu'on ne le pense. C'est le christianisme, par la voix de Jésus lui-même, qui a commencé à donner aux forces du mal une personnalité distincte, à rassembler dans un même être voué à la destruction de l'œuvre divine les figures les plus variées : le démon (de *daimon*, qui signifie « puissance divine »), le diable (de *diabolos*, « celui qui divise »), Belzébuth (de *Baal-Zébug*, c'est-à-dire « le dieu des mouches »), Lucifer (« l'ange de lumière », qui renvoie au temps d'avant la Chute), toutes ces figures existaient séparément et de manière plus ou moins indépendante les unes des autres, avant que Jésus décide de les réunir au sein d'un seul et même adversaire, auquel il donnait d'ailleurs d'autres titres tels que le « Malin », le « Prince de ce monde » et le « Père du mensonge ». Or cette dernière expression m'a beaucoup intrigué, car j'y voyais la parfaite représentation de Jean-Claude Romand lui-même : avec *L'adversaire*, Carrère ne s'intéressait pas simplement à un homme méchant, à un possédé ou à un « satan », mais à un menteur, le plus grand menteur qu'il ait jamais connu, un homme à qui, en vérité, on pouvait sans hésiter donner le titre de « Père du mensonge ».

Au fond, que découvrait Carrère dans la personne de Jean-Claude Romand, sinon un menteur nettement plus doué que lui, plus doué que tous les menteurs réunis, un

Romand plus fort que n'importe lequel des romans qu'il avait écrits ? C'était un menteur tellement fort, tellement séduisant qu'il était capable d'accoucher d'histoires qu'on ne croirait pas si on en faisait des romans – et c'est d'ailleurs la critique que quelques étudiants distraits, car je les avais pourtant prévenus, avaient adressée à ce livre qu'ils croyaient à tort fictif : ça ne se peut pas, c'est cousu de fil blanc, trop gros pour être vrai. Tous les grands romanciers devaient un jour ou l'autre se mesurer à la nature proprement mensongère de leur art, à sa part démoniaque ou satanique si l'on préfère, au fait qu'ils étaient appelés à devenir des sortes de prestidigitateurs (« les Réalistes de talent devraient s'appeler des illusionnistes », écrit Maupassant) et qu'il leur fallait apprendre à « mentir vrai » (Aragon), à devenir d'irrésistibles séducteurs, à l'exemple de Dom Juan auquel Kundera s'était attaché comme à un maître. Tous les romanciers devaient, à un moment ou à un autre de leur parcours, se mesurer à un « satan » et, à défaut de réussir à lui voler ses pouvoirs, se mettre à son service, quitte à se voir abusés, brisés par lui, comme Jacob après une nuit passée à lutter avec l'ange. L'entrée de Balzac dans le roman avait été marquée par la rencontre avec le Melmoth de Maturin, avatar moderne de Satan, dont il avait publié à vingt et un ans une imitation et livré quelques années plus tard une réécriture dans le *Melmoth réconcilié*, petit roman qu'il avait d'abord intitulé *La comédie du diable* et qui se trouvait à l'origine de l'élaboration de *La comédie humaine*. En marge de l'écriture des *Faux-monnayeurs*, son premier vrai roman, André Gide avait noté qu'il voulait que le diable « circule incognito à travers tout le livre, lui dont la réalité s'affirm[er]ait d'autant plus qu'on croirait moins en lui ». C'était le propre du diable, le secret de son pouvoir, de faire croire qu'il avait disparu ou avait été définitivement vaincu, ainsi que le remarquait Gide : « Pourquoi me craindrais-tu ? demande le démon au lecteur, tu sais bien que je n'existe pas. » Satan n'était pas celui qui créait, mais celui qui s'appropriait la création, qui la hantait et la singeait, exactement comme un comédien, c'était le spécialiste du « comme si », qui réussissait tellement bien qu'on se laissait prendre par son « œuvre » au point d'oublier que rien dans ce monde auquel on s'était pris à croire n'était authentique.

7.

Il est bien tentant de penser que c'est pour échapper à l'emprise de Jean-Claude Romand que Carrère a renoncé à écrire un roman. Écrire un roman sur Romand, c'était se conformer pleinement à la logique perverse de ce « père du mensonge », c'est-à-dire entrer dans un monde d'illusion et de faux-semblant se donnant pour vrai. La seule manière d'entrer dans l'affaire Romand était de sortir du roman, d'opposer à ce suprême fabulateur la puissance des faits bruts, de l'expérience vécue. On peut même se demander si ce n'est pas pour échapper à l'emprise de Romand que Carrère s'est définitivement détourné du roman, comme s'il avait compris que l'écriture d'un roman le ramènerait toujours à ce pacte avec un menteur plus fort que lui, impossible à supplanter. On peut se dire que Carrère, en cessant avec *L'adversaire* d'écrire des romans, a cru pouvoir sacrifier l'illusion au profit de la vérité, qu'il a cherché à se détourner du mensonge pour se mettre au service du Royaume, comme Jean-Claude Romand l'avait d'ailleurs fait lui-même en se convertissant en prison au catholicisme et en se plaçant dès lors sur le chemin de la vérité.

Mais on peut aussi penser que Carrère a découvert dans l'écriture du récit une manière encore plus raffinée de mentir, que comme Romand devenu catholique il s'est converti au récit parce qu'il y a vu un moyen plus efficace de séduire, d'être cru et aimé, la meilleure manière de créer l'unanimité autour de lui ; qu'avec les récits suivants il a poursuivi la construction d'un monde du « comme si » toujours plus convaincant parce que présenté comme authentiquement vrai. Plutôt que de rompre avec la part proprement satanique de la création, Carrère aurait en réalité choisi de la cacher sous le voile de l'authenticité, c'est-à-dire de faire croire, et de la manière la plus satanique qui soit, que cette part n'existait plus, qu'elle avait été rachetée par l'entrée dans le Royaume de la vérité. En ces temps de *fake news* et de faits alternatifs, la nature ouvertement mensongère du roman devenait trop évidente, presque gênante, et il fallait donc recourir à de nouvelles ruses, à de nouveaux artifices en faisant passer pour vraies, et vraiment vraies, des histoires qui étaient sinon inventées de toutes pièces, du moins écrites, encore et toujours, *comme des romans*. En somme, pour demeurer fidèle à ce monument d'impureté qu'était le roman et continuer d'observer, envers et malgré lui, les termes du pacte qu'il avait passé avec son « satan », Carrère aurait compris qu'il lui fallait sacrifier le roman, renoncer, du moins, à sa part fictive, mensongère, et faire ainsi croire qu'elle n'existait plus, qu'elle avait été définitivement vaincue.

Voilà peut-être le seul vrai reproche que je pourrais adresser à Robert Lepage, dont je n'ai vu ni *SLĀV* ni *Kanata*, sur lesquels je ne peux donc me prononcer qu'en toute ignorance : de ne pas avoir été suffisamment rusé pour faire passer pour de la vérité pure le monde qu'il cherchait à représenter, de ne pas être parvenu à produire une impression de réalité suffisamment convaincante (le défaut des ouvrières blanches qui chantent des *negro spirituals* dans des champs de coton, c'est peut-être simplement l'in vraisemblance de l'image, son caractère saugrenu, ce que Lepage semble avoir reconnu à mots couverts dans une lettre publiée à la fin de 2018<sup>4</sup>), de ne pas avoir réussi à s'approprier au point de la faire passer pour sienne une matière passablement éloignée de lui, lui qui est pourtant l'illusionniste, le grand enchanteur, aussi bien dire : le menteur par excellence, l'un des grands metteurs en scène de notre époque, capable de transformer n'importe quel objet banal en un trésor d'émerveillement, de faire croire tout ce qu'il veut à son public. L'appropriation était-elle suffisamment habile pour se faire oublier, ou au contraire trop évidente, comme le nez au milieu du visage ? *SLĀV* et *Kanata* étaient-elles, en somme, des œuvres qui « maîtrisaient » leur sujet ?

Une chose est sûre, cependant, c'est qu'on ne peut pas reprocher à Lepage de s'être approprié des mots, des œuvres et un patrimoine qui ne lui appartenaient pas en propre, d'avoir osé s'avancer du côté d'une culture, d'une expérience pour lesquelles il n'avait pas demandé ou obtenu toutes les autorisations. Car il faudrait alors rappeler cette autre formule célèbre de Jésus soulignant la nature universelle de la faute dont on accablait la femme adultère : que celui qui n'a jamais péché jette la première pierre.

1. Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957.

2. Au sujet de cette conversion, je signale cet article de Simon Brousseau, collaborateur du présent dossier : « Les deux conversions d'Emmanuel Carrère. Écriture et pratique du souci », [www.revue-analyses.org](http://www.revue-analyses.org), vol. 11, n° 1, hiver 2016.

3. Chez les Juifs, le mot *satan* était employé sans aucune connotation maléfique. Un ange de Dieu pouvait être un « satan », comme celui qui empêche l'ânesse de Balaam d'avancer, un grand roi comme David pouvait être qualifié de « satan » par ses ennemis les Philistins. Même Jésus avait utilisé l'expression à l'encontre de l'apôtre Pierre quand ce dernier voulait le convaincre de résister à son arrestation par les gardes du sanhédrin : « Arrière de moi, Satan. » Il est à noter qu'une traduction vraiment fidèle du mot consisterait à retirer la majuscule pour le ramener à sa nature de nom commun, décision qui aurait toutefois des conséquences métaphysiques considérables.

4. Dans sa lettre, Lepage reconnaît que « ce n'était peut-être pas par hasard que les problèmes dramaturgiques dont souffrait le spectacle correspondaient exactement aux problèmes éthiques qu'on lui reprochait » (Robert Lepage, « *SLĀV*, une année de bruit et de silence ; *A Year of Noise and Silence* », 28 décembre 2018).