

Yeux fertiles

Number 51, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/15140ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1992). Review of [Yeux fertiles]. *Moebius*, (51), 183–197.

Colette Quesnel

Mourir de rire d'après et avec Rabelais

Montréal/Paris, Bellarmin/Vrin, 1991, 134 p.

Zoologiques, Montréal, Fides, 1991, 143 p.

Une auteure, deux ouvrages qui, à première vue, ne présentent rien de commun. Détrompez-vous. *Mourir de rire d'après et avec Rabelais* et *Zoologiques*, publiés tous deux à l'automne 1991, remontent ce cher vieux Rabelais sur la scène. Le premier est une analyse rigoureuse; le second, un recueil de nouvelles. L'une d'entre elles porte le titre «Le rire de Rabelais». Déjà les titres dévoilent les liens de ces deux parutions. Ici, la fiction devient plus réaliste que l'analyse elle-même. On pourrait être tenté de croire à un récit autobiographique, mais écrit à distance, le narrateur (la narratrice?) se cachant (à demi) derrière une «elle». La protagoniste (Justine), docteure ès lettres, vient tout juste de soutenir sa thèse sur Rabelais. Elle convient de son amour pour cet auteur et va jusqu'à modeler son buste. Pour elle, et «malgré ses fouilles, Rabelais reste une énigme» (p. 74). «Le rire de Rabelais», c'est l'après-thèse, avec son vide angoissant, la légitime fierté, l'intimité avec le sujet. Quoi de mieux que d'insuffler une seconde vie à l'objet de désir disparu? «Nez à nez avec son travail, Justine souffle sur le buste et dit gravement : «Va et vis, tu respire à nouveau Franciscus Rabelaesus.» (p. 75) Et le buste prend vie, il rit et convie Justine à trinquer avec lui. L'intellectuelle a aussi un cœur...

Mais attention : *Zoologiques* a son discours propre, indépendant de Rabelais. Le titre suggère une logique (logos) à la vie (zoo). Des histoires touchantes, émouvantes, où les mots sont lourds de sens, les images, débordantes... «Je sentais ma culotte balloter d'une hanche à l'autre, mon chandail laissant tout à coup apparaître mon nombril.» (p. 10) Ou encore : «Chaque pas me grandissait, je dominais. Le bruit des petites pierres grises sous mes pieds devenait une musique. L'horizon était bien différent d'en bas. Il avait les bras en croix et me laissait doucement comprendre que le monde était grand.» (p. 14) *Zoologiques*, c'est surtout une voilière qui «prend soudainement des accents baroques et sauvages, des rythmes fougueux et imprévisibles semblables aux courbes insolites d'un vol d'oiseau.» (4^e de couverture) Mais alors, ces oiseaux qui ont accès au ciel ont-ils cette fonction de nous élever du terrestre vers le céleste, avec le cosmique comme relais, fonction que remplit le rire dans l'œuvre rabelaisienne, selon l'analyse de Colette Quesnel?

Mourir de rire d'après et avec Rabelais, pour sa part, est un texte qui ne boude pas le latin (sans le traduire) et respecte la savoureuse langue rabelaisienne dans les citations. C'est aussi une histoire des théories et des discours sur le rire, longue histoire de deux mille ans parcourue en une vingtaine de pages efficaces, pour révéler finalement comment, au siècle de Rabelais, le rire «a un statut particulier». (p. 26) Colette Quesnel nous démontre que, pour Rabelais, «celui qui ne peut rire, constitue l'antithèse de celui qui meurt de rire et n'a pas droit aux joies éternelles, ses actions étant à l'opposé de celles qui conduisent à la perfection». (p. 62) Avis aux taciturnes!

Avec *Mourir de rire...*, Rabelais ne vient pas visiter notre siècle. Seule la fiction peut remplir ce rôle. Au cours de l'analyse, c'est plutôt nous qui devons faire le voyage, remonter le temps. Commentateurs et historiens de l'époque sont cités comme témoins. Colette Quesnel insiste sur la mise en contexte. Et c'est un Rabelais philosophe que nous rencontrons, un homme pour qui le rire «trionphe du pouvoir, écrase la peur et se transforme en un élément de libération». (p. 33) Dans un monde qui éprouve le besoin de s'accorder des festivals du rire et de l'humour, le propos est pertinent.

Francine Campeau

Claude-Emmanuelle Yance

Alchimie de la douleur

Boréal, 1991, 119 p.

En 1987, avec son premier recueil de nouvelles, *Mourir comme un chat*, Claude-Emmanuelle Yance s'est mérité le prix Adrienne-Choquette. À travers les brèves narrations d'*Alchimie de la douleur*, elle continue d'éblouir le lecteur grâce à cette habileté qu'elle possède pour varier les tons et les atmosphères. Ses textes sont pour la plupart des soliloques où l'on peut sentir l'emmurement du personnage dans une histoire qui lui échappe partiellement, quand elle ne lui est pas tout à fait étrangère.

Les quatorze nouvelles qui composent ce recueil sont résolument ancrées dans le spleen, puisque chacune est chapeautée par une citation de Baudelaire qu'elle tend à illustrer. On y sent, par moments, un écart assez vaste entre ce que perçoit le narrateur et ce que les autres personnages tentent de lui communiquer. L'autre, qui devrait rassurer lorsqu'il s'inscrit dans la réalité ordinaire, y prend des dimensions inquiétantes, inattendues. L'ordinaire se fait inconnaissable dans un monde où l'émotion au-

thentique est anesthésiée dès qu'on la reconnaît. Dans ces conditions, est-il plus terrible de mourir que de continuer à vivre? C'est la question que se pose la narratrice itinérante d'*Alchimie de la douleur* (p. 12). C'est une question qu'on retrouve également, en filigrane, dans la remarquable *Invitation au voyage*, sans doute le texte le plus bouleversant du recueil. Nous y habitons la tête d'un homme dont les neurones, petit à petit, se détachent de leurs synapses en faisant «flop». L'auteure nous installe en plein pourrissement, nous donnant à penser que toute l'ingéniosité humaine ne peut constituer qu'un «flop» devant l'ultime barrière qu'est la mort.

Ce livre oscille entre le souvenir funeste (*Alchimie de la douleur*) et la souffrance coussinée de l'oubli (*Invitation au voyage*, *Enivrez-vous*, *Spleen*), et nous fait passer par tous les degrés de la stupeur. On y trouve aussi de l'ironie, notamment lorsqu'on aborde le rapport singulier de l'écrivain-témoin avec la machine (*Les fenêtres*) ou qu'on décrit un fouillis bureaucratique à saveur de chiffres (*Tout est nombre*). Deux textes m'ont paru plus ordinaires au niveau du contenu : *À une passante* et *Le vert paradis*. Toutefois, la finesse de l'écriture a permis que l'intérêt de la lecture se maintienne.

À chacun sa chimère nous expose la vaine recherche d'une femme qui croit avoir reconnu le corps de sa sœur dans un mannequin de vitrine. D'impasse en impasse, elle assiste plusieurs fois, impuissante, au déplacement de ce qu'elle croit être le corps en question. Hallucination? Délire? Cette femme a-t-elle une sœur? Qui est «la femme dont je parle»? Voilà un texte fascinant parce qu'on en constate avec plaisir la polysémie, l'ouverture.

Tout au long de cette œuvre, la douleur est sublimée, à la fois montrée sous son jour le plus banal et sous ses plus terrifiants profils. Ne pas savoir. Telle semble être la source principale du malaise qui maintient personnages et lecteurs en constant déséquilibre. Ainsi, on ne saura jamais si le mystérieux félin de la nouvelle *Le chat* existe ailleurs que dans la tête des deux protagonistes, pas plus qu'on ne comprendra le comportement déroutant de cette caméra qui poursuit la bête dans des lieux situés hors du présent.

Toujours, le regard se projette en avant, toujours il débusque l'étrange dans l'habituel, le fond dans la forme, ingénieux à interrompre l'écoulement rectiligne du temps. Et que trouve-t-on au bout du regard, quand les habitudes et les manies qui alourdissent le quotidien sont mises au service d'une intention allégorique? «Et maintenant, vous pouvez me dire ce que vous voyez? – La mort en face» (p. 45-46).

Comment peut-on vivre quand la conscience de la mort nous habite aussi intensément? Claude-Emmanuelle Yance nous permet de supposer que cette conscience est un des moteurs de la vie véritable, celle qui échappe aux aberrations collectives. Bien sûr, il y aura l'agonie, la nuit noire et la putréfaction, mais dans les oiseaux et dans les chats, on retrouve des appétits et des mouvements qui appellent le vivant à la surface.

Daniel-Louis Beaudoin

Hélène Boissé

Je n'écris plus

Écrits des forges, 1990, 59 p.

Et autres infidélités

Triptyque, 1990, 64 p.

Inscrit dans une temporalité floue («un an de gaz mil neuf cent quatre-vingt quelque», p. 12), *Je n'écris plus* donne à lire une poésie au rythme saccadé, empreinte de réminiscences («un souvenir cerne l'œil», p. 15) de battements de cœur bien sentis et de regards sur le corps de l'autre, là où le passé semble creuser son sillon («le corps en liaisons anciennes», p. 17). Dans le flou, dans le brouillard des jours, s'enfoncé le «nous», la jonction temporaire et fragile d'un «Je» avec la multiplicité et l'individualité autre.

Les jours, les années, le «paysage insoutenable d'urgences» (p. 24) où se vit l'indispensable délire qui engendre la poésie, semble enraciné dans un quotidien d'usure et de sifflements polymorphes. Les objets familiers sont associés à l'exil, au rêve, voire même à l'oubli.

On trouve dans ce recueil une écriture vaporeuse, sensuelle, corporelle («et la peau toujours» p. 27), une parole échappant aux calendriers, à la matière, des suintements de silence concourant à l'insomnie où l'émotion se décompose et s'éparpille dans des «événements accessoires» (p. 41). Un discours amoureux s'y développe, toujours tendu vers une impasse, ou du moins vers un récif.

Je n'écris plus est un recueil de latence, où les lèvres narraitrices semblent tendues vers un espace sans avenir et sans passé, «sans nous» (p. 56), vers une mort sans douleur qui ne serait qu'un doux flottement. L'écriture permet de «fabriquer du temps» (p. 59), donne à nos rêveries une durée acorporelle. C'est dans ce rêve feutré que nous entraîne habilement la poétesse.

Davantage inscrit dans la matérialité et plus proche du discours narratif, *Et autres infidélités* nous convoque à la rencontre de trois personnages : une narratrice qui n'est pas nommée, Bérénice Einberg, que l'on connaît comme *L'avalée des avalées* et Anna, personnage emprunté à Marie-Claire Blais. On peut également y entendre Shirley Bassey chanter en arrière-plan.

Ici, les semaines et les mois se succèdent «avec un peu d'éphémère sous les ongles» (p. 15), laissant les traumatismes de l'enfance remonter à la surface. Dans l'étouffement de la vie en famille, les trois personnages, avalés par le discours des dimanches d'ennui, s'échappent dans l'exaltation poétique. Les vendredis sont assourdissants, aveuglants d'images médiatiques, alors que les dimanches consomment la mort du passé comme celle du futur. «Plusieurs fois par pensée je passe au présent» (p. 25). Trois individualités, qui sont autant d'abstractions, photographient les aubes répétées dont la promesse, chaque fois, résonne comme un tonneau vide. Seul le froid semble véhiculer quelque surprise. Trois solitudes qui résistent. À quoi? À l'horloge et à l'avalement de leur «Je» par les autres, par les ailleurs qui assassinent le silence. En automne, la douleur s'étend au monde entier, l'englobe et l'use uniformément. Le monde est un corps qui vieillit, un «cimetière de vivants portés disparus» (p. 41).

Dans *Et autres infidélités*, le père sème le trouble dans les émotions et le corps de sa fille, les détourne et les retarde. Il est celui par qui les certitudes sont pulvérisées, un être dont l'hérédité ambiguë pénètre la réalité des chambres. Dans la relation père-fille, l'enveloppe corporelle est mise en suspens. «Le père n'avait l'évidence de personne» (p. 59). Pourtant, la peau fait interférence, le désir rôde entre les débris d'enfance. Il se porte finalement sur Bérénice, puis sur Anna. Une fois celles-ci retournées aux pages de leur livre respectif, le désir doit être contenu, maintenu à la portée d'«extases artificielles (p. 61) véhiculées par le quotidien.

L'une des choses qui se dégagent avec force de ce livre, c'est le rapport du corps féminin au monde. «Avant ce corps de femme rien ne fascinait tout figurait» (p. 54). Recueil où les ombres s'égarant, où les fleurs se nourrissent de l'engrais des passions et de la durée, *Et autres infidélités* expose avec sensibilité et intelligence les artifices de la tendresse et leur retentissement incontournable dans toute la vie. «Nous avons tant d'adolescence sous la peau» (p. 61). Si certains textes semblent hésiter entre le narratif et le poétique (ex. : p. 15, 18), il s'agit bel et bien de

poésie. On pourrait certes reprocher à l'auteur de n'avoir pas su habiter convenablement les personnages empruntés à Ducharme et à Blais. On ne peut pas revêtir de telles entités comme s'il s'agissait d'un slip ou d'un foulard. On doit pouvoir en occuper tout l'espace, en épouser tous les contrastes. Néanmoins, il faut admirer l'audace d'une pareille entreprise. Dans l'ensemble, cette œuvre riche de maintes subtilités est écrite avec rigueur. Le rythme y est onctueux, le souffle profond. Voilà une parole qui mérite que l'on s'y arrête.

Daniel-Louis Beaudoin

Jean-Robert Sansfaçon

Dernier théâtre

VLB éditeur, 1991, 193 p.

Elle doit être bientôt là. Je me suis finalement décidé à l'inviter chez moi pour souper. Le rôti est au four, les couverts en place, le vin au frais, tout est fin prêt.

Il n'y a pas encore eu consommation. C'est trop tôt. Je dois y mettre le temps et les précautions nécessaires. J'en frétille doucement, calmement. L'avenir c'est tout de suite, pour elle et pour moi. De la dentelle légère, finement découpée.

(p. 9)

Voilà. En quelques phrases, Jean-Robert Sansfaçon installe les éléments d'une histoire d'apparence gentille et anodine : un rendez-vous galant, le doux chatouillement du désir amoureux, un bonheur de l'instant délicatement détaillé. On imagine le narrateur dans la belle trentaine, solide d'une confiance tranquille d'amoureux expérimenté et d'une foi dans un avenir souriant au couple qu'il s'apprête à former avec Mlle L'Oiseau, bibliothécaire et voisine.

Première surprise : Paul Longtin fait plutôt dans les 75 ans. Comédien à la semi-retraite, il trompe l'attente du grand rôle promis par son agent en reconstituant, dans son salon, les scènes marquantes des grands classiques. L'évocation de l'univers théâtral n'est ici pas du tout fortuite. Le mensonge du jeu apparaîtra en effet à mesure que tomberont les masques : un jeu qui ne tient pas de la fantaisie mais de la négation de ce qu'il a été et ce qu'il est devenu, un troublant besoin de tordre les événements, de travestir la vérité pour survivre. Et c'est à travers ses propres yeux, puisqu'il est le narrateur, que le lecteur devine petit à petit

l'ampleur de l'imposture, qu'il saisit finalement les réelles intentions et les personnalités véritables des gens qui entourent Paul Longtin, et qu'il pénètre avec vertige au coeur de sa folie.

Jean-Robert Sansfaçon use d'un procédé diaboliquement efficace en nous plaçant dans la tête de son personnage et en laissant le mensonge s'effeuiller tranquillement, dévoilant une inquiétante dérive émotive. À la limite de la déraison, le démenti de Paul Longtin tiendrait le coup sans ces quelques brèches que nous ouvre l'auteur, suffisantes à semer le doute, puis l'effroi.

L'humour vient toutefois alléger le récit et le sauve du mélodrame sirupeux dans lequel il aurait pu facilement verser. On s'attache à Monsieur Paul et on en vient presque à envier son inconscience. Bien qu'elle fasse frissonner nos dos d'êtres présumément sensés et rationnels, la folie de Longtin se détourne des mesquineries et s'accroche au possible, à cette foi candide dans la vie.

Domage que l'écriture ne soit pas toujours à la hauteur. Va pour le choix de la simplicité et de la légèreté mais le stylo semble parfois manquer d'encre. Si ce n'était de cette faiblesse, *Dernier théâtre* se classerait parmi les grands livres de l'année.

Constance Havard

Lionel Richard

Cabaret, cabarets

Plon, 1991, 265 p.

Richard Desjardins

Paroles de chansons

VLB éd., 1991, 118 p.

et autres titres relatifs à la chanson

En plus des titres parus chez Triptyque cette année et qui ont fait passablement de bruit : *Le guide de la chanson québécoise* et *Une histoire de la musique populaire au Québec*, et après la liste impressionnante des livres consacrés à Georges Brassens, dans le cadre du dixième anniversaire de sa mort, d'autres indices prouvent la vitalité éditoriale autour de la chanson : deux anthologies de textes de chansons (ou de poèmes, si vous leur accordez ce statut littéraire), oui, des textes de Georges Dor et de Richard Desjardins; également, des biographies de trois monstres de la chanson occidentale : Gerry Boulet, Bob Marley et Gilles Vigneault; enfin, l'étude remarquable que nous mentionnons en tête de notre article sur le cabaret (artistique).

La première anthologie regroupe les *Poèmes et chansons d'amour et d'autre chose* de Georges Dor, avec une préface très sympathique de Bruno Roy et des confidences méditatives de Georges Dor lui-même qui ferme son livre sur cette phrase : «La chanson est spectacle, la poésie est réflexion». Je vous vois songeur... Même s'il s'agit d'une réédition de textes et chansons déjà connus des amateurs de paroliers, la collection BQ à laquelle sont associées les éditions Leméac mérite bien d'être saluée au passage : le livre est de très petit format et ne paie pas de mine, mais le travail est très soigné et la documentation bien calibrée.

La deuxième anthologie était très attendue. Il s'agit de *Paroles de chansons* de Richard Desjardins. Cette «découverte» des deux dernières années ne manque pas de créer des remous partout où elle passe. Le recueil publié chez VLB est magnifique : sobre, souple, aéré, une photo de scène violacée de Desjardins sur fond noir mat, etc. Un très beau livre qui regroupe enfin des textes extraordinaires comme : «Miami», «Akinisi», «Les Yankees», «Nataq» et «Tu m'aimes-tu?», dont la poésie aux images brutes, percutantes et neuves bouscule le ton ambiant de la chanson québécoise et tente de gagner un peu de place sur les ondes radiophoniques – puisqu'il s'agit de chansons, malgré tout, interprétées magnifiquement par un musicien hors pair, un pianiste d'une grande virtuosité et d'une sensibilité très communicative. La radio lui tend la main, semble-t-il, mais c'est surtout le côté western que l'on préfère : «Quand j'aime une fois, j'aime pour toujours», «... et j'ai couché dans mon char», et, bien sûr, «Le bon gars», à la mi-chemin entre la satire et la drôlerie.

Pour les amoureux de la chanson, Desjardins est incontestablement le Léo Ferré country du Québec, avec en moins l'aspiration à la grande culture que l'on retrouve chez Ferré, avec en plus la simplicité de celui qui vend les particularités de son (coin de) pays. Sa découverte a d'ailleurs rappelé *l'effet* qu'avait provoqué Vigneault au début des années 60. Une fois cet effet reconnu, il reste à souhaiter qu'il perdure aussi longtemps que celui de l'autre. En attendant, «play it again, Sam», j'ai son livre en main.

Je passe rapidement sur les biographies. Au vol, j'ai dévoré le second tome des mémoires de Mouloudji. Le premier tome était paru chez Balland : *Le petit invité*. Voici que *La fleur de l'âge* paraît chez Grasset. Allez donc savoir pourquoi! La biographie ou le profil de carrière de Vigneault que proposent les éditions du Rocher est surtout intéressante pour les très nombreuses pho-

tos que contient l'album. Il s'agit en effet d'un album luxueux qui nous apprend peu de choses sur le chantre du Québec – il rejoindra à coup sûr le public qu'il a déjà conquis en France – mais il constitue une sorte d'effort de séduction qui ne ratera pas sa cible : le public québécois de la Révolution tranquille, lequel, rappelons-le, s'est nourri de la chanson comme jamais et qui en a même fait un instrument d'identification. Et Vigneault n'a-t-il pas été à la fois le phare et le projecteur de notre effervescence collective?

La biographie que Mario Roy consacre à *Gerry Boulet. Avant de m'en aller* (éd. Art global) est beaucoup plus modeste dans la présentation mais mieux fouillée, très généreuse (524 pages), amoureuse si je peux dire, admirative, un peu comme le public du Gala de l'ADISQ, en 1990, qui se lèvera spontanément pour lui rendre un émouvant hommage posthume. Ce livre, l'éditeur l'a voulu grand public et il a tout fait pour y arriver : format best-seller, couverture très/trop colorée où se joignent les deux parties du visage de la vedette – l'effet est très efficace dans une vitrine de librairie ou sur les murs d'un salon du livre –, seize pages de photos couleur; Mario Roy a eu la bonne idée de fermer le livre sur un index des noms cités, et j'admets qu'ils sont très nombreux, comme si Gerry Boulet avait été mêlé à tout le Québec au cours de sa courte vie, et aussi un index des chansons citées, une discographie complète, depuis le premier disque des Gants blancs en 1964 jusqu'à la compilation de l'album double : *Offenbach : c'était plus qu'une aventure* en 1989, en passant par l'*Offenbach Soap Opera*, l'album solo *Presque quarante ans de blues*, ses fréquentations amusées avec Plume Latraverse ou Lucien Francoeur.

Bref, un fort bel hommage rendu à celui qu'on appelait familièrement Gerry ou encore le Coyote par le journaliste Mario qui y a mis tout son temps, toute sa patience et aussi tout son talent parce que sa plume est aussi alerte et efficace que la documentation qui m'apparaît complète, compte tenu du projet qu'il s'était fixé.

À la lecture du *Bob Marley* de Stephen Davis (Lieu commun, 399 p., traduit de l'américain par Hélène Lee, depuis la dernière édition revue et augmentée de 1991, car la première version date de 1983, deux ans après sa mort), nous ressentons la même ferveur que chez Mario Roy; en revanche, le personnage Marley prend des proportions carrément légendaires et s'inscrit dans un rayonnement international. «Sorti des ghettos de la Jamaïque, parmi les plus durs du monde, le Lion rasta a inspiré, et inspire toujours, des millions de jeunes. Showman flamboyant, prophète moderne. Bob Marley est un personnage complexe et mutant qui

domine de toute sa carrure la musique reggae et ses chants de rédemption.» Vous avez le ton du livre de Davis, la dimension du chanteur de «Get Up, Stand Up» et de l'idole tiers-mondiste. Lorsque Amnistie internationale organisa une tournée mondiale en 1988, à laquelle prirent part les plus grandes stars du rock anglo-américain, leurs spectacles grandioses commençaient et finissaient par la chanson fétiche de Marley entonnée par tous les musiciens réunis sur scène. Impressionnant!... Un livre étonnant sur une figure fabuleuse.

«Ce qui s'efface des mémoires, par le biais du spectacle chez soi que banalise le poste de télévision, ce sont les lieux de rencontre, de communion, de réjouissance. Le cabaret n'était rien d'autre, d'abord, que l'un de ces lieux.» C'est ainsi que Lionel Richard aborde l'étude d'un phénomène socio-culturel aujourd'hui quasi disparu, remplacé par la discothèque ou la salle de spectacle qui nous est familière depuis le music-hall : le cabaret (montmartrois). À bien y penser, les boîtes à chanson qui ont pullulé au Québec au cours des années 60 étaient semblables à ces cabarets qui ont eu une très grande faveur au début du XX^e siècle partout en Europe. Le livre de Richard s'intitule bêtement : *Cabaret, cabarets* (origines et décadence).

Tout le monde connaît *Le Chat Noir* fondé par Salis à la fin du XIX^e siècle, ou encore *Le Mirliton* animé par Aristide Bruant, le légendaire auteur-compositeur immortalisé par quelques chansons et surtout par une affiche du célèbre Toulouse-Lautrec. Lionel Richard réussit à tracer l'histoire de ces lieux de spectacle en les situant dans le feu des transformations sociales qui secouèrent le tournant du siècle, ces années communément appelées la Belle Époque.

L'étude est à la fois savante, bien documentée, passionnante, ne serait-ce que par ce chapelet d'anecdotes qui agrémentent la démonstration. L'auteur ne se limite pas au Chat Noir. Mais comme ce cabaret parisien a servi de modèle à plusieurs autres en France et ailleurs en Europe, on a droit à une étude poussée de l'évolution des lieux, depuis la décoration jusqu'aux types de spectacles en passant par l'ambiance qui y régnait et la faune qui y circulait.

Initialement, au début du XIX^e siècle, le mot cabaret désigne déjà un débit de boissons de basse catégorie où l'on sert également à manger. Il existe alors à Paris des cabarets-guinguettes, où il est possible de danser le dimanche, ou encore des cabarets-guinguettes où il est possible de gueuler quelques chansons en cœur

sous l'effet de l'alcool et l'excitation d'un animateur-bonimenteur (ce dont Salis et Bruant, plus tard, feront leur spécialité), ou encore des cabarets plus «littéraires» où se réunissent en fin de soirée ceux qui reviennent des théâtres et des journaux.

Cette transformation du cabaret en lieu de spectacle, par quelles transitions sociales et sous quelles formes s'est-elle déroulée? (...) comment se révèle progressivement le besoin de distractions de masse diversifiées, et comment, dans ce processus, la fonction initiale de certains débits de boissons change. Il en résulte la vogue des cafés-concerts, lesquels deviennent un phénomène européen. Par ailleurs, le développement industriel entraîne une industrialisation de la production culturelle elle-même, et notamment des spectacles : apparaissent alors l'imprésario, le culte de la vedette, la recherche de chansons à succès, autant de prémices de nos sociétés modernes. Une bohème intellectuelle se forme à Paris, constituée de jeunes gens qui sont pour la plupart montés de province en espérant réussir des carrières d'artistes en tout genre. Dans ces milieux qui sécrètent l'opposition à l'esprit bourgeois mercantile naît un établissement de type nouveau, Le Chat Noir de Rodolphe Salis.

Ce n'est donc qu'à partir de cette date, 1880, que les dictionnaires prêteront au mot cabaret le sens de lieu de spectacle, et non plus seulement de débit de boissons. Lionel Richard suit minutieusement l'évolution des lieux, depuis la taverne, le café, le caveau, la goguette, les cafés-spectacles, les cafés chantants, les cafés-concerts ou caf'conc' jusqu'au cabaret montmartrois, transformations qui sont dues à la révolution industrielle et urbaine qui bouleverse les modes de divertissement. C'est surtout l'idée d'une programmation régulière qui métamorphosera tout le milieu grouillant de la cité. «Les lieux d'accueil de tous ces établissements sont divers, du bouiboui au palais enchanté. Mais l'étrange est de voir que le spectacle est passé en une cinquantaine d'années (...) de la rue et de salles spécifiques, les salles de théâtre, à ce qui ne lui était pas destiné : le café.»

Ce livre n'est donc pas le fruit d'une nostalgie qui souhaiterait voir revivre le passé de ces lieux de spectacle. Il est plutôt motivé par un projet socio-historique de comprendre ce qui se passait dans ces lieux consacrés à ce qui semble encore aujourd'hui insignifiant (parce que très difficile à saisir) : le divertissement. Richard analyse les motivations à la fois esthétiques et économiques de ces bâtisseurs de temples du plaisir, de ceux qui les fréquentaient, de l'effeuillage progressif des danseuses qui s'offraient en pâture à l'œil convoiteur des spectateurs à moitié ivres. Impudence ou impudeur? Féerie à succès, course à la

vedette, «commerce d'esclaves» de spectacle, internationalisation des divertissements de masse, concurrence, concentration et uniformisation, luxe et tape-à-l'oeil, prostitution, etc. Ainsi progressait le music-hall. En contrepartie, une bohème d'artisans et d'artistes est confrontée au choix entre deux modes d'existence, le passage éventuel de l'un à l'autre étant aussi possible : ou bien végéter de petits travaux artistiques ou littéraires en attendant la gloire, ou bien s'efforcer de coller au conformisme ambiant (à la formule qui avait la faveur du public), ou encore demi-mesure, à la rigueur, à condition d'y parvenir : un emploi dans l'administration.

Une partie de la bohème, déjà cristallisée par les *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger, plus agitée vers 1880, révoltée même, va constituer de petits noyaux d'agitation.

Peintres sans commandes, romanciers sans éditeurs, poètes sans public sont poussés par la misère vers une vie désordonnée, un anticonformisme de comportement et d'habillement qu'ils retournent comme une protestation contre les bourgeois pour les scandaliser.

Ils adhèrent grosso modo aux idées anarchistes qui sont assez bien portées dans les milieux littéraires et artistiques non académiques de l'époque. C'est ainsi que le cabaret fut... le lieu de ralliement de ces joyaux contestataires. Richard nous raconte les rassemblements des Hydropathes, société dont le but consistait à enivrer ses membres de poèmes, de chansons et de vin. Émile Goudreau, Maurice Rollinat, Charles Cros, Jules Jouy, Alphonse Allais puis Rodolphe Salis réunissent des artistes en une sorte de club de création, d'émulation, en un lieu bric-à-brac fort éloigné de l'architecture et de la décoration des cafés-concerts. Non sans difficulté, *Le Chat Noir* obtient l'autorisation d'introduire un piano, puis ses murs s'ouvrent aux artistes peintres et dessinateurs (dont Caran d'Ache, Steinlen, Willette, etc.), la scène cède la parole à qui désire la prendre en lisant ses textes, en les chantant ou en racontant des histoires drôles. «Petit à petit, l'imprévu (...) cède le pas devant un embryon de spectacle organisé. Inventeur d'un cadre, d'un lieu de réunion et de communion, Salis crée simultanément une nouvelle forme de distraction publique». Tout est centré sur le dire – et non sur l'écrit –, l'écoute – et non le voir. La voix, la diction sont à l'honneur; l'humour et la provocation dominent le jeu des «fumistes». L'invention de Salis se double d'une compétition à un genre européen déjà bien installé : le caf'conc' et ses «scies» ineptes.

Les spectacles vont par ailleurs petit à petit laisser de la place au théâtre d'ombres (l'ancêtre du cinéma), comme si le jeu théâtral des silhouettes animées stimulait déjà le futur engouement pour le cinéma. Le Chat Noir passait ainsi de la valorisation de la voix et de l'écoute à celle du voir et de son bonimenteur.

Le livre de Richard est inépuisable. Il poursuit l'évolution du style jusque chez les dadaïstes, les futuristes, les expressionnistes, en Allemagne, en Espagne, en Italie, en Russie même, puis jusqu'à son américanisation progressive avec l'engouement pour le cinéma et ce que Fitzgerald appelait «l'âge du jazz» : l'exotisme renouvelé des Chocolate Kiddies et de la Revue Nègre, l'esprit nouveau de *Le Boeuf sur le toit*, déjà raconté par Jean Cocteau... Si le mot cabaret, aujourd'hui, ne laisse plus entrevoir que froufrous et numéros de variétés, le cabaret des origines fut bel et bien un lieu de culture très fertile. L'histoire qu'en trace Lionel Richard comble une lacune dans l'esthétique du spectacle; elle fait revivre toute une époque et permet de comprendre l'état de ce qui en existe encore aujourd'hui.

Ce livre est un livre savant : annexes très instructives, bibliographie très élaborée, notes très fouillées, index, iconographie, éloquente, etc. Un must!

Robert Giroux

André Brochu

La croix du Nord

XYZ, 1991, 112 p.

Jean-François Chassay

Obsèques

Leméac, 1991, 243 p.

1991 a vu paraître beaucoup de livres écrits par des gens très près des médias. Critiques de journaux ou de revues ainsi que des animateurs de radio et/ou télévision. Tout le monde y va de son habileté créatrice et prétend raconter des choses essentielles. Les promoteurs de la culture deviennent les acteurs et les créateurs même de cette culture, la boucle se resserre. La forme c'est le fond qui remonte à la surface.

André Brochu et J.-F. Chassay sont des critiques, mais des critiques de revues spécialisées très peu lues et vues du grand public, et ils sont avant tout des essayistes et des créateurs impliqués plutôt que des promoteurs de spectacles culturels. Ils ont donc plus de recul et de pensées (ou de philosophie), et la qualité de leurs écrits le prouve.

Obsèques est le premier roman de Jean-François Chassay et comme son titre l'indique, ce sont à des funérailles que nous sommes conviés. J.-F. Chassay procède pour nous à l'enterrement de la génération qui le précède ou plutôt à ses valeurs illusives.

Obsèques met en scène dix personnages. Neuf d'entre eux possèdent un prénom. Anne, Luc, Élise, Alain, Thierry, Olivier, Isabelle, Rachel et Éric. Le dixième et non le moindre, c'est-à-dire le chef, celui qui les relie, n'en porte pas. C'est à l'avènement de sa mort qu'Éric, le plus jeune, entreprend le récit de leur rencontre, dix ans plus tôt, ainsi que de leur cheminement respectif.

Éric a 17 ans en 1980 lorsqu'il se voit plongé au sein d'un groupe d'intellectuels montréalais dans la trentaine. Il est fasciné par leur intelligence et surtout par l'esprit de réplique chronique et désabusé de leur mentor, un journaliste qui se verra bientôt propulsé au sommet d'une carrière télévisuelle. Une victoire de l'intelligence sur la platitude du spectacle de masse.

Dès le début de la rencontre, la naïveté d'Éric est confrontée au désabusement du journaliste qui ne s'intéresse plus au référendum ni à l'avenir politique du Québec. On n'en a plus que pour soi dans ce petit groupe qui cultive par détresse le culte du moi et on s'enivre beaucoup près du maître. Mais le manque de passion donne des allures de détachement et de recul et procure au journaliste des airs d'objectivité; ce dont on a bien besoin devant ce monde spectaculaire de la banalisation.

Mais cet objectivité frise l'ironie et l'arrogance, et le détachement éloigne des autres. On se retrouve vite seul avec son intelligence et son sexe face à la mort. Cette mort qui, pour l'homme moderne individualiste, est un échec et ne possède plus par le fait même de valeur d'échange.

Devant la mort, l'idole d'Éric se masturbe. Devant sa mort, il se replie sur lui-même. Éric cherche un message, une force; le journaliste, lui, ne transmet rien; il se retire. Éric se retrouve alors seul avec d'autres solitudes, impuissant. Il ne bande pas. Il n'éjacule pas. Il pisse sur la tombe du maître disparu.

Constat d'échec? peut-être mais surtout constat d'un malaise, d'un mal être et d'un manque d'amour car les obsèques sont un rite de passage et le roman de Chassay essaie d'en saisir un, mais ce qui est pénible ou terrifiant, c'est que ce qui se passe n'est que l'impuissance et la défaite, un manque d'amour.

La croix du Nord, quoique moins étoffé, est un court roman tout aussi incisif et ironique qu'*Obsèques* de J.-F. Chassay. Le narrateur, que André Bochu met en scène, est justement un homme né au milieu des années 40, la génération de toutes les illusions. L'amour douillet et la famille lui vont comme un gant

et son intelligence vagabonde bien au-delà des frivolités de couple en mal de passion.

Puis la rencontre d'un vieil ami, Daniel, qu'il n'a pas revu depuis quinze ans, un ami bien en chair et près de la terre, bouleverse tout sur son passage. Sa femme Yvette, à la vue du membre de ce dernier, vacille et se donne corps et âme. C'est bientôt la séparation avec l'autre.

Raoul se met alors à la recherche du sens de cette séparation qui survient après vingt ans de vie commune. Il se rappelle avoir aimé à l'époque du collège une jeune femme pas très jolie nommée Frédérique et que Daniel, l'adonis, mariera à sa place. Il se souvient aussi de l'expression «porter sa croix» qui, plus qu'une expression, devient l'image d'un échange affectif entre lui et Daniel. Tu me prends Frédérique, tu me donnes ta croix.

Si pour Daniel «porter sa croix» veut dire assumer surtout les avantages de la séduction physique et intellectuelle, qu'en sera-t-il pour lui, Raoul, intellectuel pâlot et éjaculateur précoce?

Il lui reste l'amour fou, l'amour cosmique, la hantise, le suicide et, pourquoi pas, la résurrection, la métaphore, la littérature.

Bien qu'ayant des qualités fort certaines, voire la force de la concision et l'efficacité des images évocatrices d'une petite bourgeoisie sado-masochiste et culpabilisée, j'ai préféré l'arrogance désinvolte et le souffle plus ample du roman de Jean-François Chassay auquel j'aurais aimé, entre autres, que l'on décerne le Prix du Gouverneur général.

Raymond Martin