

Fragments d'un dictionnaire

Réjean Beaudoin

Volume 23, numéro 1 (133), janvier–février 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29949ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beaudoin, R. (1981). Compte rendu de [Fragments d'un dictionnaire]. *Liberté*, 23(1), 114–116.

Fragments d'un dictionnaire

RÉJEAN BEAUDOIN

1 – Pastis.

Le mot pastis, en plus d'évoquer la fortune de Ricard (l'autre) dans la liqueur anisée que l'on sait, désigne également dans un sens second et régional, comme nous l'apprend *le Petit Robert*, un « ennui », un « désagrément », une « situation embrouillée ». C'est cette acception que nous retrouvons dans le titre du roman de l'Italien Carlo Emilio Gadda, *l'Affreux pastis de la rue des Merles*. Il s'agit d'une intrigue policière qui se déroule à Rome en 1927. Il faut toutefois, pour percer le mystère de ce titre, avoir recours à la racine commune des mots pastis et pastiche qui est le latin *pasticium*, c'est-à-dire pâté. Comme il a été dit du poète, son âme était dans la cuisine. Comment l'idée de mélange et d'amalgame, technique familière à toute pizzeria, a-t-elle pu passer des fourneaux du pâtissier au vocabulaire esthétique pour signifier l'exercice d'imitation du pastiche ? C'est une question que j'abandonne avec plaisir aux ressources de la sémantique structurale. Mais ce déplacement ou ce glissement de sens fournit, à n'en pas douter, la meilleure analogie possible du travail stylistique effectué tout au long de ce récit par la plume savante et ironique de Gadda. Le pastiche ici s'entend non seulement d'une certaine manière de traiter sur un mode inédit la parodie des grands genres littéraires, mais encore d'une écriture qui emprunte à tous les niveaux de langue (et jusqu'aux dialectes refoulés à la périphérie de l'italien moderne) pour parler d'une réalité irréductible à toute esthétique formelle. Le pastiche est une décoction de paroles concrètes à travers lesquelles le baroque se fraye un chemin vers la modernité.

Tout écrivain brasse ses dossiers qui le nourrissent — ou au milieu desquels il s'agite, au contraire, comme un quelconque avocat, toute éloquence vacante, au gré de quelque indéfendable cause. Le sujet de l'écriture doit pouvoir se représenter sans avoir l'air de se défendre. La logique de l'accusation qui hante la gangue secrète du langage consiste à guetter l'impair du faux-pas qui, d'autre part, ne peut manquer de se produire. C'est pourquoi la meilleure stratégie consistera toujours à ignorer le chef de l'accusation dont la seule menace du reste un peu sérieuse se confond avec ce rien de vague qui subsiste à l'entour des formes juridiques. Le jeu de l'innocence est de ne pas soupçonner même le fond du grief. La conduite du défenseur est sûre qui s'exprime dans une parole voyageant sous le couvert de l'alibi, c'est-à-dire à mille lieues du fait inconcevable et criminel postulé par un procès qu'enserrent les rouages de la rétroaction. Telle est en l'occurrence la ligne adoptée par presque tous les suspects (et ils sont quelques-uns) qui défilent au cours des quelque 260 pages de *l'Affreux pastis de la rue des Merles*. L'acte d'écrire méprise souverainement la difficulté de vivre et cependant lui oppose une manière de réplique péremptoire dont le tranchant même exprime le cas qu'on en fait. Ce n'est pas un hasard certes si l'œuvre de Gadda privilégie tellement la série des actes qui ont trait au cycle de la fécondité dont la nature a inscrit le mécanisme vital dans le circuit physiologique de l'ingestion et de la défécation. L'œuf est une déjection précieuse et, en tant que telle, il est une métaphore de l'œuvre. Les bijoux rutilants de la comtesse retrouvés au fond d'un pot de chambre et la poule qui ponctue d'une fiente les silences de l'interrogatoire, cela ne concerne pas que la scatologie, mais constitue plutôt une figure, au sens rhétorique, par où le texte apparaît comme un résidu rarissime dans la surabondance que recycle la décomposition avancée d'une matière verbale rédimée par un miracle stylistique. L'image du monde qui s'en dégage n'est ni une fondation épique, ni un écroulement apocalyptique, mais ce grouillement gros de tous les non-sens réprouvés par la loi concertée du nom et du nombre ; c'est en somme le murmure incessant de l'inachevé où s'acharne seulement la beauté intemporelle du désordre vital, là où l'homme se consume avec la nature, en dépit du mince privilège de penser.

2 – Performance.

Ce mot m'agace beaucoup, dans le sens où il est à la mode de le fourrer partout dans les manifestations dites zartistiques. Je croyais que c'était d'abord à sa forme que mon irritation en voulait. Anglicisme et mixtion confuse d'idées à cheval sur le sport et l'érotisme. Mais c'est le signifié en définitive qui m'horripile. Car ce n'est ni Carole Laure, ni Gilles Villeneuve que le Musée des beaux-arts ou le Studio X-13 prétendent introduire par ce mot, mais bien les danseurs de Jean Citron ou la musique de Phil Glass, produits devant des objets d'art minimal ou encore dans un environnement envoûté des cinétismes hypnotiques de Michael Snow. C'est l'anglais, paraît-il, qui attache à ce mot le sens second de jeu théâtral et de représentation. Et si le mot me fait tiquer un brin, il y a plus encore à redire de la chose. Le colonialisme culturel ne s'appelle plus académisme depuis que l'influence qu'il véhicule a changé de provenance, mais ce sont surtout les *techniques* qui ont changé. Elles tendent à calquer en pratique le marketing agressif des industries marchandes : occupation effective de certain champ culturel par le balayage concerté de plusieurs média. Le *performer* doit inventer quelque chose à la jonction de deux disciplines décadentes : son acte appelle l'inédit d'une création à la limite de deux langages impuissants, ou arrivés au point de formalisation où l'abstraction confine au mutisme. La performance est l'acte sacrificiel de la communication esthétique. Rien n'est plus ennuyeux que ces rites blanchis d'avance de tout l'inattendu qui, virtuellement, les inspire et qui vont répétant l'insuffisance liturgique de leur stérilité. La performance est l'immolation contemporaine de la spontanéité vitale qu'elle prétend parfois mimer. Et puis un mot peut-il être plus proprement détourné de son sens que lorsqu'il s'applique simultanément à Guy Lafleur et à Tanaka-Min ?