

**L'INDIVIDUEL ET LE POLITIQUE : Notes sur les romans de  
Margaret Atwood et Leonard Cohen.**

**par Régis DURAND**

*It doesn't matter what country they're from,  
my head said, they're still Americans, they're  
what's in store for us, what we are turning into.  
They spread themselves like a virus, they get  
into the brain and take over the cells and the  
cells change from inside and the ones that have  
the disease can't tell the difference. Like the  
late show sci-fi movies, creatures from outer  
space, body snatchers injecting themselves  
into you, dispossessing your brain, their eyes  
blank eggshells behind the dark glasses. If you  
look like them and talk like them and think  
like them then you are them, I was saying,  
you speak their language, a language is every-  
thing you do.*

(Margaret Atwood, *Surfacing*, p. 129)

Une sorte de convergence s'impose entre ces deux écrivains canadiens : pour tous les deux, le mode d'écriture dominant a été jusqu'ici le poème, mais ils ont tout de même écrit deux romans, et, du premier au second de ces romans, leur évolution semble avoir été parallèle. Le premier roman de Leonard Cohen, *The Favorite Game*, et celui de Margaret Atwood, *The Edible Woman*, sont sans doute largement autobiographiques, mais surtout ils ont en commun d'être régis par des archétypes romanesques traditionnels : éducation sentimentale, crise du passage de l'adolescence — fût-elle prolongée— à l'âge adulte, exploration narcissique de soi, etc... L'écriture conventionnelle, enfin, même si parfois elle ne manque pas de charme, fait que ces deux romans n'échappent pas à une certaine insignifiance. Par contre, avec *Beautiful Losers* et *Surfacing*, nous avons affaire à deux oeuvres importantes, qui marquent un tournant dans la production de chacun des romanciers, et peut-être dans la fiction canadienne de langue anglaise. Il s'agit bien encore en un sens d'une exploration du psychisme individuel, mais dans un registre très différent. Deux éléments caractérisent essentiellement *Beautiful Losers* et *Surfacing* : tout d'abord une intensité plus grande, ou plus exactement une gamme d'intensités très étendue. La « crise » n'est plus seulement une dif-

ficulté sentimentale, elle devient un véritable trajet dans la névrose et l'horreur. En même temps la névrose cesse d'être perçue comme une affaire strictement individuelle : on assiste à l'intervention dans la vision individuelle de quelque chose que nous appelons le politique ou le collectif et qui touche à ce qu'on appelle parfois d'une manière assez vague, «l'identité canadienne.»

Certes cette dimension n'est pas absente des oeuvres précédentes de L. Cohen et de M. Atwood, qu'il s'agisse des romans ou des poèmes, et plusieurs études l'ont souligné avec netteté (1). La différence est que cette dimension n'opère plus ici comme *thème* ou *archétype* littéraire : nous pensons qu'il s'agit d'un changement radical de vision qui, comme toute modification du champ de la perception, transforme profondément l'objet perçu. Si le roman se met à parler différemment, si sa structure se fissure et se recompose selon une géométrie nouvelle, le statut et la signification de ce qui été précédemment dénommé «contenu» —disons ici «l'expérience canadienne»— se trouvent bouleversés.

Pour montrer les implications précises de cette affirmation, il faudrait une étude détaillée de nombreux exemples qu'il n'est pas possible de mener ici. Nous proposons seulement une hypothèse de travail et les quelques remarques qu'elle nous inspire en rapport avec les deux textes de référence. Nous pensons qu'il est possible, pour parler de ce phénomène et tenter de l'évaluer, d'utiliser le concept de *littérature mineure* développé par G. Deleuze et F. Guattari dans un travail récent (2). Nous chercherons surtout à l'aide de ce concept, à évaluer la force de rupture de ces deux romans, et à nous demander dans quelle mesure la recherche d'une parole mineure pourrait être l'amorce d'un renouveau de la fiction canadienne de langue anglaise.

Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? «Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation (*Kafka*, 29). Littérature des Juifs de Prague écrivant en allemand, littérature des Noirs américains dans la langue anglo-américaine, littérature de Joyce et de Beckett, Irlandais en exil écrivant dans une langue qui de toute façon est d'ailleurs. Mais une littérature mineure n'est pas uniquement le fait d'une minorité ethnique, sociale ou linguistique prise dans une langue majeure. Elle est le fait de tous ceux qui se trouvent «étrangers dans leur propre langue». La force novatrice et subversive d'un écrivain expérimental se mesure peut-être précisément à ce degré de rupture et d'aliénation par rapport à sa propre langue. Céline, William Burroughs, Severo Sarduy, Peter Handke, etc.

En ce sens, toute littérature véritablement nouvelle tend vers un mode d'expression mineur.

Qu'en est-il des écrivains canadiens de langue anglaise ? Ils n'ont pas comme les écrivains canadiens français l'expérience quotidienne de ce que signifie faire partie d'une véritable minorité. On peut alors se demander s'il est possible de leur donner un statut distinct de leurs homologues américains, autrement dit s'il existe ou s'il existera un jour une littérature, une langue canadiennes anglaises «mineures» à l'intérieur de l'idiome nord-américain. Question fondamentale que ne cessent de se poser les écrivains canadiens, sans en voir toujours les implications, et à laquelle nous serions tentés de répondre tout de suite : une littérature canadienne de langue anglaise sera mineure ou ne sera pas.

Un autre caractère d'une littérature mineure est que *tout* y est politique :

Dans les «grandes» littératures au contraire, *L'affaire individuelle* (familiale, conjugale etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond; si bien qu'aucune de ces affaires oedipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes «font bloc» dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle (*Kafka*, 30)

(Cette analyse, soit dit en passant, nous semble capitale pour rendre compte d'un aspect du roman contemporain dans son ensemble, et répondre à ceux qui y voient une fiction coupée de tout «contexte social»). Dans une littérature mineure, tout prend nécessairement une valeur collective : la rareté des talents fait que toute énonciation est en un sens collective : «ce que l'écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord (*ibid.*, 31). Les choses, naturellement, ne sont pas aussi simples dans la littérature et dans la société canadiennes, c'est précisément ce qui rend nécessaire des études détaillées du type de celle que nous souhaitons amorcer. Mais comment ne pas voir que la réflexion qui suit, par exemple, décrit à la lettre la situation canadienne :

... parce la conscience collective ou nationale est souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation', c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle dans cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme (*ibid*, 31)

Ce rôle, c'est la poésie qui l'a souvent joué dans la littérature canadienne anglaise. Le roman, lui, semble hésiter à s'engager dans cette voie : la tentation est grande de rejoindre le courant majeur. Au contraire, s'engager dans la recherche d'une parole mineure au sens où nous la définissons ici, c'est prendre des risques, celui notamment de devenir un étranger dans sa propre langue, «le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue» :

Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers-monde linguistique par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche (*ibid*, 49-50).

Ces quelques indications suffiront peut-être à donner une idée de ce qu'une analyse de ce type peut tenter de faire : mettre en évidence ce qu'il y a d'intensif (par opposition à signifiant), de collectif (par opposition à dominant) dans un texte donné. Il nous semble que les deux romans que nous examinons maintenant appellent une telle interrogation, à leurs risques et périls.

*SURFACING* (3) : à la première lecture, le roman est celui d'un trouk très fort des valeurs et des codes («déterritorialisation»), suivi d'un retour à la surface, d'une reconstruction («reterritorialisation»). On est donc tenté de dire que sa structure même interdit pratiquement l'avènement d'une parole mineure. A cela s'ajoute le fait que la quête qui sous-tend le roman est de type oedipien (quête du père mort, régression, exorcisme), donc fortement codée et construite, «territorialisée». Toutefois, plusieurs éléments font jouer cette structure classique, la travaillent :

— «l'américain» : est «américain» tout ce qui appartient à la culture dominante, tout ce qui est symbole de pouvoir (économique,

phallique). Le point de vue est bien celui du minoritaire : présence obsédante des envahisseurs, de leurs machines (bateaux à moteurs, fusils, appareils divers), de leurs habitudes et de leur discours. L'itinéraire du roman, c'est la force croissante de cette obsession, et la stratégie que la narratrice doit déployer contre la menace des autres, menace que représente l'avortement qu'elle a dû subir :

Nobody must find out or they will do that to me again, strap me to the death machine, emptiness machine, legs in the mental framework, secret knives. This time I won't let them (*Surfacing*, 162)

– l'Indien : contre cette menace, devenir un indien. Retrouver les gesses et les lois de la survie, de l'esquive et de la chasse. L'indien, cet Autre absolu de l'Amérique blanche, symbole de la culture mineure par excellence, dont la force disruptive commence juste à être perçue. Le «devenir-indien» c'est d'abord se débarrasser de ses possessions, ustensiles, vêtements : potlatch :

After that I use the big knife to slash once through the blankets, the sheets and the beds and the tents and at the end my own clothes and my mother's grey leather jacket, my father's grey felt hat, the raincoats : these husks are not needed any longer. I abolish them, I have to clear a space (*ibid.*, 177)

Abolir les barrières pour entrer en communication avec les esprits des ancêtres, les esprits protecteurs. Une déterritorialisation très efficace se produit ainsi, lorsque se substitue à l'image du père (le jardin, la clôture) celle des esprits qui au contraire sont la négation de tout espace clos, de tout territoire limité :

Now I understand the rule. They can't be anywhere that's marked out, enclosed : even if I opened the doors and fences they could not pass in, to houses and cages, they can move only in the spaces between them, they are against borders. To talk with them I must approach the condition they themselves have entered; in spite of my hunger I must resist the fence, I'm too close now to turn back. (*ibid.*, 180)

– *le devenir-animal (ou végétal)* : le corps dénudé se transforme, se couvre de poils, ou au contraire s'enracine, devient transparent comme une feuille. Dans les six derniers chapitres

du roman une série de métamorphoses se produit : les habitants et les catégories individuelles sont ébranlées, une énergie extraordinaire les subvertit, circule entre la narratrice et l'impersonnel avec lequel elle entre en contact (voir en particulier ch. 25).

— *le devenir-mère (femme)* : le point de fuite de ces devenirs, c'est le devenir-mère : donner naissance à un homme qui soit un Dieu, c'est exorciser l'image du père (l'enfant, lui, n'aura pas de père), détruire le triangle oedipien; contre les avorteurs «américains», reprendre possession de son être-mère, au plus près de l'animal-mère, c'est affirmer avant tout son être-femme, refuser d'être la femme qu'on consomme, «the edible woman» :

This time I will do it by myself, squatting on old newspapers in a corner alone; or on leaves, dry leaves, a heap of them, that's cleaner. The baby will slip out easily as an egg, a kitten, and I'll lick it off and bite the cord, the blood returning to the ground where it belongs; the moon will be full, pulling. In the morning I will be able to see it : it will be covered with shining fur, a god, I will never teach it any words (*ibid.*, 162)

Il y a dans le roman de nombreux passages tels que celui-ci, à l'écriture brillante, très maîtrisée. Mais dire cela, c'est dire en même temps que le langage n'y subit jamais ce décentrement, cette transformation énergétique qui vont de pair avec une écriture «mineure». On touche peut-être ici aux limites de ce roman à bien des égards tout à fait remarquable : la crise qu'il présente ne fait pas basculer le texte dans une aventure du langage, dans cet «usage intensif assignifiant de la langue» dont parlent Deleuze et Guattari. *Éléance* de ce livre. Nous n'irons pas toutefois jusqu'à lui reprocher, comme certains l'ont fait, de jouer avec brio sur des thèmes à la mode —le primitivisme, les Indiens, les femmes. Nous pensons qu'il tente de saisir un authentique ébranlement, sans que sa langue pourtant en porte les marques : ultime résistance ? Distance ?

*BEAUTIFUL LOSERS* (4) : «a book of extraordinary elegance and grossness and truth» (Leslie Fiedler) (5)

Dans le deuxième roman de Cohen, la rupture est beaucoup plus forte. Le récit n'est plus pris dans une théologie de l'expérience individuelle, le sujet est éclaté, absent ou partout à la fois, (pervers) polymorphe : le sujet de l'énonciation (il y a au moins trois narrateurs dont

les voix s'entremêlent sans cesse), mais surtout sujet de l'énoncé. Quelque chose advient, qui dépasse l'individuel : «circuit d'états qui forme un devenir mutuel, au sein d'un agencement nécessairement multiple ou collectif» (*Kafka*,41). Il n'est plus question ici de névrose individuelle mais, à travers deux ou trois personnages «monstrueux», d'une folie collective, celle d'une société paranoïaque dans laquelle le langage, la sexualité et le pouvoir politique sont en étroite relation métaphorique.

Le texte ne suit pas la courbe classique du roman de crise. Au contraire, il s'organise selon le principe de juxtaposition et de segmentation, de contiguïté et de rupture. Ce qui est mis en jeu, ce sont les flux du désir, les agencements. La manière dont Cohen utilise la culture indienne est significative : non plus esthétisante et «culturaliste» comme chez Atwood mais historique et symbolique à la fois. A travers les *Relations* des Jésuites, un des narrateurs interroge inlassablement la figure de Catherine Tekakwitha, la vierge iroquoise qui meurt des privations et des sévices qu'elle s'inflige elle-même. Derrière elle, c'est un ensemble de questions qui surgit : qu'est-ce qu'implique cette perversion du désir qui donne naissance à la «sainteté» ou à la ferveur révolutionnaire ? Comment faire pour aller voir *derrière* la contrainte idéologique des colonisateurs de leur religion ? On peut évidemment fragmenter ce texte, le décomposer en personnages, en couches narratives, ou en thèmes (la religion catholique dans la culture québécoise, le séparatisme, la nouvelle colonisation par la société américaine, etc.) Mais il faut bien voir que ces éléments n'existent pas dans le roman comme autant de blocs isolés. Bien au contraire, il est question de leur interpénétration, de la manière dont ils se déplacent et se recouvrent les uns les autres. Kateri Tekakwitha : comment l'arracher aux Jésuites qui l'ont assimilée, qui l'ont littéralement *blanchie* comme des colons protestants ont blanchi Pocahontas, en ont fait un symbole et un instrument de l'assimilation de l'Indien dans la culture blanche, de la négation de la différence qu'il représente ?

Faire revivre l'Indien dans sa «sauvagerie», son altérité; ni re création historique, ni pieuse récupération du passé, mais plutôt créer un nouveau mythe, une hallucination, une «folie» qui est précisément celle qui doit conduire à un monde nouveau :

We have come to accept the notion that there is still a

territory unconquered and uninhabited by palefaces, the bearers of «civilisation», the cadres of imperialist reason; and we have been learning that into this territory certain psychotics, a handful of «schizophrenics», have moved on ahead of the rest of us —unrecognized Natty Bumppos or Huck Finns, interested not in claiming the New World for any old God, King or Country, but in becoming New Men, members of just such a New Race as D.H.Lawrence foresaw (6)

Dans le roman de Cohen —comme d'ailleurs dans d'autres textes contemporains—, cet homme nouveau, c'est le pervers polymorphe. A la fois saint et révolutionnaire, le pervers polymorphe devient le nouveau sauvage, et le roman s'achève sur une chasse à l'homme dans les rues de Montréal, parodie de cette activité archétypale de la conquête de l'Ouest qu'est la chasse à l'ours, ou la chasse à l'Indien. Mais la chasse devient une sorte de fête révolutionnaire, le pervers échappe à tous avant de se dissoudre sur un gigantesque écran de cinéma. Pervers, saint, révolutionnaire : les trois «déviances» vont de pair, et la définition que Cohen donne du saint éclaire le projet de son livre :

What is a saint ? A saint is someone who has achieved a remote human possibility. It is impossible to say what that possibility is. I think it has something to do with the energy of love. Contact with this energy results in the exercise of a kind of balance in the chaos of existence (...) (*Beautiful Losers*, 121)

Le saint est donc celui qui atteint au parfait équilibre, l'équilibre de l'infinie flexibilité : il est plus que polymorphe, il est l'énergie du mouvement, de la caresse, de la «glisse» :

He rides the drifts like an escaped ski. His course is a caress of the hill. His track is a drawing of the snow in a moment of its particular arrangement with wind and rock. Something in him so loves the world that he gives himself to the laws of gravity and chance. Far from flying with the angels, he traces with the fidelity of a seismograph needle the state of the solid bloody landscape. His house is dangerous and finite, but he is at home in the world. He can love the shapes of human beings, the fine and twisted shapes of the heart. It is good to have among us such men, such balancing monsters of love (*ibid.*, 121-122)

La parfaite perception des surfaces, des épidermes, c'est aussi la parfaite

perception des différences. Et il est intéressant de noter que le projet de F., le pervers révolutionnaire, est précisément d'imposer la reconnaissance des différences. Formulé de façon saisissante, on trouve ici ce qui donne à ce livre sa dimension authentiquement politique :

It is not merely because I am French that I long for an independent Québec. It is not merely because I do not want our people to become a quaint drawing on the corner of a tourist map that I long for thick national borders. It is not merely because without independence we will be nothing but a Louisiana of the North, a few good restaurant and a Latin Quarter the only relics of our blood (...) I want to hammer a beautiful colored bruise on the whole American monolith. I want a breathing chimney on the corner of the continent. I want a country to break in half so men can learn to break their lives in half. I want History to jump on Canada's spine with sharp skates. I want the edge of a tin can to drink America's throat. I want two hundred million to know that everything can be different, any old different (*ibid.*,235-36)

On voit que la force des propos et de la vision dépasse de loin la timide référence aux «américains» dans *Surfacing*.

L'écriture de Cohen, elle aussi, relève du travail d'une littérature mineure : le texte ne se referme pas sur lui-même, sur une transitivité faible ou déprimée. Il est au contraire tout en intensités hautes, strident, halluciné. C'est pour cela qu'il y a tant de résistances à sa lecture : il ne fait aucun effort pour se reloger dans nos habitudes de lecture, se resituer dans une narration, des symboles, une langue «majoritaire». Il est écrit dans une langue impossible, fluctuante, tour à tour factuelle, burlesque, plaintive, obscène, qui charrie le français des Jésuites et celui du Québec contemporain, l'anglais des stations de radio (on pense à D.J. dans *Why are we in Vietnam ?* de Norman Mailer), des mots indiens, un lexique grec etc. Langue totalement déracinée, éclatée, dont Cohen travaille toutes les fréquences, du borborygme à l'incantation, du bruitage radiophonique au poème lyrique, et qui saisit remarquablement le rythme et les tensions de l'anglais nord-américain d'aujourd'hui.

Mais le ton propre aux poèmes et aux chansons de Leonard Cohen, ce mélange de sentimentalité, d'ironie et de détachement est également présent dans ce roman, et c'est peut-être en définitive cette voix qui enlève au roman une partie de son impact.

Le « message » de la fin nous éloigne de la tension et de la rigueur qui sont la marque d'une littérature mineure, et nous entraîne vers le monde clos et serein de la Nouvelle Culture, son mysticisme et son ésotérisme .

I have come through the fire of family and love. I smoke  
with my darling, I sleep with my friend. We talk of poor  
men, broken and fled. Alone with my radio I lift up my  
hands. Welcome to you, who read me to-day. Welcome  
to you, darling and friend, who miss me forever in your trip  
to the end (*ibid.*, 307)

L'impression sans doute délibérément créée est celle d'une performance qui s'achève, d'une représentation qui se clôt . Mais cette distance soudaine ne saurait effacer la force et la promesse de tout ce qui précède, où nous voyons personnellement une promesse de régénération pour la fiction canadienne de langue anglaise.

## NOTES

- (1) Cf. par exemple : F.M. Macri, « Beautiful Losers and the Canadian experience », *Journal of Commonwealth Literature*, VII, i. (June 1973), 88-96; et aussi : P. Spriet, « La mythologie canadienne dans l'oeuvre de Margaret Atwood », *Annales du Centre de Recherches sur l'Amérique Anglophone, Université de Bordeaux III (ronéoté)*, 1975.
- (2) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, 1975 (dorénavant noté *Kafka*). Certains concepts utilisés ici (déterritorialisation / reterritorialisation, machines désirantes etc.) sont définis dans un ouvrage précédent des mêmes auteurs, *L'Anti-Oedipe*, Editions de Minuit, 1972.
- (3) Margaret Atwood, *Surfacing*, London : Wilwood House, 1973.
- (4) Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, Bantam Books, 1967.
- (5) Leslie Fiedler, *The return of the Vanishing American*, London : Jonathan Cape, 1968, p.155.
- (6) *ibid.*, 185.