

Ceci n'est pas une croix: regards contre-intuitifs sur le Mont-Royal

Robert Schwartzwald

Resumo: O chefe do Partido quebequense André Boisclair foi admoestado por ter sugerido que era necessário retirar a cruz fixada há muito tempo na parede da Assembléia Nacional, em Quebec. Enquanto Boisclair justificava sua posição em virtude do caráter multicultural do Quebec contemporâneo e da necessária laicidade do Estado, seus adversários retorquiram que a cruz deveria permanecer lá, pois é testemunha das origens históricas e religiosas da sociedade quebequense. Serviria desse modo para lembrar os valores fundamentais da sociedade de acolhida dos recém-chegados. Propomos examinar como outra cruz – a do cume do Mont-Royal – se vê apropriada desde sua ereção, em 1924, de maneiras freqüentemente surpreendentes, até mesmo inesperadas, na literatura e no cinema em múltiplas expressões lingüísticas, dentre as quais francês, inglês, o ídiche e o árabe. O valor simbólico da cruz, longe de ser fixado por uma grande narração histórica e religiosa, mostra-se muito instável. Se ela evoca traumatismos, não é necessariamente do lado daqueles que teriam sofrido perseguições no Velho Mundo; por outro lado, são freqüentemente os escritores e cineastas francófonos que manifestam a maior ambivalência em relação a este símbolo. Se o Mont-Royal representa então seu papel de encruzilhada, onde os caminhos se cruzam, as pistas abordadas pelos que passeiam são tudo, menos previsíveis.

Résumé: Le chef du Parti québécois André Boisclair s'est vu rappeler à l'ordre pour suggérer que le temps était venu pour enlever la croix fixée depuis longtemps au mur de l'Assemblée nationale à Québec. Tandis que M. Boisclair justifiait sa prise de position en vertu du caractère multiculturel du Québec contemporain et de la nécessaire laïcité de l'État, ses adversaires lui ont rétorqué que la croix devait y rester car elle témoigne des origines historiques et religieuses de la société québécoise. Aussi, elle servirait à rappeler les «valeurs fondamentales» de la société d'accueil aux nouveaux venus. Dans notre communication, nous nous proposons d'examiner comment une autre croix – celle au sommet du Mont-Royal – se voit appropriée depuis son érection en 1924 de manières souvent étonnantes, voire inattendues, dans la littérature et le cinéma de multiples expressions linguistiques, dont le français, l'anglais, le yiddish et l'arabe. La valeur symbolique de la croix, loin d'être fixée par un grand récit historique et religieux, s'avère fort instable. Si elle évoque des traumatismes, ce n'est pas nécessairement du côté de ceux qui auraient subi des persécutions dans le Vieux Monde; par contre, c'est souvent les écrivains et cinéastes francophones qui manifestent la plus grande ambivalence envers ce symbole. Si le Mont-Royal joue donc son rôle de carrefour où les chemins se croisent, les pistes abordées par les promeneurs sont tout sauf prévisibles.

«À l'heure où le soleil s'en vient crever au-dessus de ruelles [...]
Chaque jour de nos vies à l'est de vos empires...»

«À l'est de vos empires». En ces quelques mots tirés du poème-manifeste *Speak White*, Michèle Lalonde réussit à communiquer de façon succincte l'image axiomatique prédominante de la topographie de Montréal pendant les années de la Révolution Tranquille¹. À l'Ouest, le centre financier, le quartier des affaires, et les Anglo-Écossais qui en étaient les maîtres; leurs résidences somptueuses, leurs institutions culturelles et scolaires, leurs hôpitaux. À l'Est, les vastes quartiers ouvriers avec leurs rues étroites, ci et là une avenue ou un boulevard pour les notables locaux, des écoles et des hôpitaux plus modestes, et des petits commerces fréquentés par les gens du quartier. Évidemment, toutes les villes ont leurs quartiers riches et leurs quartiers pauvres, mais Montréal est de ces villes où les disparités sont marquées par un clivage linguistique fondamental. Ce n'est pas un hasard si les écrits français anticoloniaux des années 1950 et 1960 faisaient l'objet d'une lecture si enthousiaste par une nouvelle génération de poètes, romanciers et essayistes montréalais: ceux-ci n'ont pas tardé à s'approprier les analyses des ravages politiques, économiques et psychologiques du colonialisme afin d'exprimer leur propre marginalité à Montréal. Ces analyses avaient une résonance particulière en ce qui concernait les réalités indispensables pour négocier la ville au quotidien. Où pouvait-on faire ses achats ou se faire servir en français? Où pouvait-on se sentir le bienvenu? Où fallait-il endurer des regards curieux sinon hostiles? Pour reprendre la constatation faite par un cadre moyen d'entreprise devant la Commission canadienne d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme du milieu des années 1960, jusqu'à quel point

¹ Le début et la fin précis de l'époque réformatrice au Québec, dite la Révolution tranquille, est un sujet disputé, mais aux fins de cet article elle se réfère à la période allant de l'élection du gouvernement du Parti libéral de Jean Leage en 1960 jusqu'à la victoire du NON en mai 1980 dans le premier référendum sur la souveraineté-association proposé par le gouvernement du Parti Québécois de René Lévesque. *Speak White* fut récité lors de 'La Nuit de la poésie' à Montréal le 27 mars 1970 et le poème-manifeste est publié en 1974. Depuis, il connaît de nombreuses ré-impressions et une version filmique.

pouvait-on se rendre dans l'Ouest de la ville avant d'être obligé, en entrant dans un bureau, de déposer son français au vestiaire en même temps que son manteau? Autrement dit, pour ces écrivains, Montréal, contemplé depuis l'Est, du haut du plateau francophone, était une ville coloniale. Le colonialisme auquel ils pensaient était celui que pratiquaient les Anglo-Canadiens et surtout les Américains par l'influence de leur masse de capitaux: «haussez vos voix de contremaîtres», supplie la voix poétique dans *Speak White* de Lalonde, «nous sommes un peu dur d'oreille, nous vivons trop près des machines». Enfin, Montréal est aussi un grand carrefour d'immigration. Métropole du Canada dans la première moitié du vingtième siècle, la ville attire des ouvriers et des petits commerçants de partout en Europe. En un sens, les trois univers se rapprochaient l'un de l'autre dans le parc du Mont-Royal, inauguré en 1876 et l'oeuvre de Fredrick Law Olmsted, connu surtout pour son aménagement de Central Park à New-York. On avait réclamé de vastes étendues de terrain sur la montagne pour y construire les maisons de certains ordres religieux, des universités, des hôpitaux, des résidences de riches et des cimetières. Pour ce qui en restait, Olmsted envisageait un parc qui permettrait aux citoyens d'échapper aux conditions contraignantes de leur travail, sans être obligés de se déplacer très loin de chez eux. En suivant le chemin sinueux qui montait les côtes (aujourd'hui dénommé le chemin Olmsted), on quittait peu à peu la métropole pour accéder à une sorte de refuge arcadien: à la fin du dix-neuvième siècle quand la condition ouvrière est marquée par les maladies pulmonaires et les insuffisances nutritives, le Parc Mont-Royal donnait accès à l'air frais et aux rayons fortifiants du soleil.

Depuis 1924, une croix illuminée, haute de 31,4 mètres, se dresse au sommet du Mont-Royal. C'est la Société Saint-Jean-Baptiste, organisme nationaliste, qui l'a érigée à cet endroit pour qu'elle soit visible aux yeux de tous les habitants du secteur est de la ville. Le programme culturel de la Société prônait la latinité du Canada français, c'est-à-dire son caractère spirituel et catholique, et cela par opposition au matérialisme

anglo-américain et protestant². De nos jours, la croix appartient à la ville de Montréal. Elle est dotée d'un système de fibres optiques à la fine pointe qui permet de la baigner dans une lumière rouge, bleue ou violette. Cette dernière couleur est réservée aux périodes de deuil suivant la mort d'un pape. La dernière fois que cela s'est passé, en 2005, l'événement a provoqué beaucoup d'excitation à Montréal, malgré le fait que cette ville est aujourd'hui hautement sécularisée. En effet, la croix est devenue avec le temps quelque chose de festif. Ses spectacles de lumière s'ajoutent aux multiples façons dont les Montréalais célèbrent leur engouement pour leur ville. Et, phénomène plus récent, cette croix sert de toile de fond à un spectacle d'un autre genre: pendant l'été, les gens se rassemblent par milliers chaque dimanche après-midi sur la côte est du parc de la montagne pour une session de jam tam-tam. Toutes sortes de tambours imaginables venant de tous les coins du monde s'y font entendre. Ensemble, ils résonnent à travers une grande partie de la ville tout au long de la journée et bien après le crépuscule. Il faut constater que cela fait un contraste saisissant avec la scène exaltée par deux écrivains de la première moitié du 20^e siècle qui, le regard levé vers le haut, sont captivés par un spectacle bien différent dans ce même parc boisé:

Le soleil languissait dans le bleuté des courants célestes, et il semblait que de ses rayons resplendissants il entourait d'un filet d'or la croix au sommet de la montagne [...] Bimko [...] regardait sans bouger du côté de la montagne et fixait la croix. Il s'écria: [...] «Quelle image exceptionnelle. Vraiment, pour un poète, ce lieu est béni entre tous. Ici un poète devrait pouvoir écrire les plus magnifiques œuvres (in Ancil, 7).

«Courants célestes», «rayons resplendissants», «filet d'or», «poète béni»: avec ce rassemblement d'éléments se déploie ici tout le répertoire religio-symboliste typique d'une

² Le monument évoquait également la croix antérieurement érigée par l'explorateur Jacques Cartier en 1535 ainsi que celle plantée ensuite par Paul de Chomedey, Sieur de Maisonneuve, fondateur de Montréal, en 1643.

certaine poésie produite à Montréal par des écrivains francophones de l'époque. Il en est de même dans un autre poème intitulé «Montréal» où nous lisons:

En ce lieu, son trône royal
l'hiver a érigé.
Toute la nuit rayonne la croix
qui sait, pour l'éternité? (Segal 138)

Voici de nouveau la strophe, mais cette fois dans sa version originale:

Dort hat des vinter oyfgeshtelete
Zein koniglichen trone.
Der Zelm brent a ganze nacht
Wer weiss – foon epic an?

Le mémorialiste cité ci-dessus s'appelle Sholem Stern et le poète qui a composé ces vers est Jacob Isaac Segal. Tous les deux écrivaient en yiddish, l'idiome des dizaines de milliers de Juifs ashkénazes qui débarquaient à Montréal en provenance de l'Europe centrale et de l'Europe de l'est entre le début du 20^e siècle et la fin des années 1950. En 1931, le nombre de ces immigrants sur l'île de Montréal s'élevait à 60.000 (Anctil, 10). La vaste majorité d'entre eux avaient quitté leur patrie dans la foulée des vagues de persécutions qui finissaient souvent en pogroms meurtriers. Battant en retraite devant les foules enragées, c'est sûrement par-dessus l'épaule que les aïeux de Segal et de Stern apercevaient la croix qu'on brandissait avec tant de fureur sectaire en ces temps si calamiteux. Pourtant pour les deux écrivains, à Montréal, la croix ne provoque aucun sentiment de ce genre. La croix au sommet de «cette sorte d'auberge dans le style catholique» (Segal, 124) – appellation que Segal donne à Montréal – est située sur la cime de «notre montagne en forêt, notre Mont-Royal, notre Montréal» (Segal, 142). Par cette triple répétition, Segal accomplit un enchaînement diachronique qui relie un élément topographique (que l'on croyait à tort mais avec une certaine dose de romantisme, être un volcan éteint) à un lieu de mémoire toponymique et éponyme (celui de l'arrivée française au

Nouveau Monde) aussi bien qu'à la ville cosmopolite qui s'est établie au pied de cette montagne pour ensuite se répandre tout autour d'elle. La façon dont Segal présente la croix peut se décrire en termes cinématographiques comme une vue en contre-plongée – technique à laquelle on a souvent recours pour souligner la supériorité ou la puissance de l'objet regardé. Bien que cette prise de vue dirigée d'en bas vers la croix en haut reconnaisse le statut du catholicisme comme foi dominante, le regard de l'écrivain juif ne se caractérise ici ni par la peur ni par l'allégeance. La question ouverte que pose Segal au sujet de la croix qui rayonne «pour l'éternité?» communique non pas un sentiment d'effroi mais tout simplement une attitude pensive.³

La sérénité qu'éprouvent Segal et Stern devant la croix monumentale offre, à mon sens, un excellent exemple de ce que j'appelle le *hachurage croisé*, terme que j'emprunte aux arts graphiques, notamment à la gravure, où il signifie «traits croisés qui marquent les demi-teintes, les ombres d'un dessin» (source: le Robert). Dans le poème en yiddish de Segal, non seulement la croix fait-elle une traversée, pour ainsi dire, mais ce geste investit en même temps le portrait de Montréal d'un jeu d'ombres qui met en relief l'aspect multiple de la ville, comme dans le poème «Automne tardif à Montréal» de Segal où, loin de représenter une «ville morcelée», le poète brosse un portrait d'harmonie, voire de communion:

La quiétude du firmament les inonde d'une grâce apaisante
encore plus pieuse s'élève notre ville toute d'églises
et en ce jour du dimanche rayonnent encore davantage les
croix dorées.
De grosses cloches entonnent *hallel* et de plus petites
répondent *amen*.

³Il faut préciser que Montréal n'a pas été indemne des agressions anti-sémites, notamment au cours des années 1930 quand la menace «internationaliste» fut assimilée aux communistes et aux Juifs. Aussi, des protestations contre les assemblées de soutien aux Républicains espagnols en 1936 et 1937, par exemple, ont vite dégénéré en assauts contre les commerces juifs. Une grande partie de la presse québécoise s'est opposée à l'immigration des réfugiés juifs dans les années 1930, alors que la propagande d'extrême-droite au Québec véhiculée par le Parti national chrétien applaudissait les mesures anti-sémites du régime nazi et taxait les Juifs d'être une présence étrangère, nocive au bien-être et aux valeurs des Canadiens français (voir A. Lévesque, 2002).

Des rues droites et calmes s'assoupissent dans le bonheur du moment
et me sourient avec douceur, moi qui suis une sorte de Juif yiddishisant... (Segal, 144)

Ce qui plaît à Segal c'est l'attitude de sainteté qui caractérise les rues de Montréal et qui est, à son avis, digne du chabbat juif. Les rues des Chrétiens *sourient* au poète, qui se désigne comme «une sorte de Juif yiddishisant», c'est-à-dire comme quelqu'un qui se trouve de plus en plus à contre-courant de sa propre communauté ashkénaze, une communauté qui avance rapidement vers l'assimilation anglaise. En employant le terme «yiddishisant», Segal souligne combien il est volontariste de persister à écrire en yiddish en Amérique du nord en plein vingtième siècle.⁴ Toutefois, au cours de la première partie du 20^e siècle, Montréal est devenu à deux reprises un important centre mondial de l'édition yiddish, grâce à la génération de Segal d'abord et, par la suite, à ceux qui arriveraient dans le sillage de l'Holocauste.

* * *

Traumatisme. Déplacement. Dépossession. Voilà, n'est-ce pas, les topoï que nous aurions pu nous attendre à trouver dans la poésie des réfugiés juifs. Pourtant, c'est plutôt dans les oeuvres des Francophones de la génération de la Révolution Tranquille que nous les rencontrons. Deux des plus éminents parmi ces esprits créateurs sont le cinéaste Denys Arcand et l'écrivain Hubert Aquin, l'un des romanciers-essayistes les plus

⁴En octobre 1937, un éditorial de l'hebdomadaire montréalais le *Canadian Jewish Chronicle* s'en prend aux propos d'un tout récent Congrès yiddishiste mondial. L'éditorial refuse l'idée que le yiddish soit l'unique véhicule linguistique pour la culture juive: «The richness of our culture is the very fact that so many contributions have been made in different linguistic expressions [...] It will require more than a Yiddish congress of peppery oratory to convince the Jewish people that their duty lies in only the strengthening of Yiddish to preserve and further their culture» / «La richesse de notre culture vient précisément du fait que tant de contributions y ont été faites en diverses expressions linguistiques (...) Ça va prendre plus qu'un congrès yiddishiste au verbe coloré pour convaincre le peuple juif que son devoir se limite exclusivement à renforcer le yiddish afin de préserver et de faire avancer sa culture» .«A Jewish Cultural Monopoly», *Canadian Jewish Chronicle*, 1 octobre 1937, p. 3 (ma traduction).

doués et audacieux du Québec qui, en 1977, a mis abruptement fin à ses jours.

Dans «Essai crucimorphe» d'Hubert Aquin, paru en 1963, la croix au sommet de la montagne se voit éclipser par la Place Ville-Marie, le nouveau gratte-ciel cruciforme construit au centre-ville entre 1959 et 1962. L'édifice, avec comme trait distinctif son faisceau lumineux qui, jour et nuit, balaie sans cesse la ville, a été financé par un promoteur américain et conçu par l'architecte I. M. Pei⁵. La structure montréalaise, qui sert de siège social à la Banque Royale et à Air Canada, cite les origines religieuses de la ville, dont le nom à ses débuts était Ville-Marie⁶. Aquin décrit ce complexe comme «une sorte de concentration exceptionnelle du néant» où se déambuler n'est pas forcément une expérience désagréable selon l'auteur: «J'aime le néant. Il me fascine et je ne me lasse jamais de le feuilleter au hasard chaque fois que j'encercle ce quadrilatère, que je plonge dans ces couloirs souterrains [...]» (Aquin 179). Comme chez Segal, l'essayiste porte son regard vers le haut, en contre-plongée, or le résultat s'avère peu céleste et encore moins rassurant, car: «par une contre-plongée du regard, je découvre le ciel colonial de Montréal, minutieusement coincé dans une étreinte d'aluminium et de verre» (*Ibid.*). En fait, pour Aquin l'architecture et la nomenclature de la Place Ville-Marie se combinent de manière inédite: il ne s'agit pas que du mimétisme colonial qu'il avait déjà analysé un an auparavant dans son essai «La fatigue culturelle du Canada français» (1962), mais de quelque chose de plus troublant. Dans la Place Ville-Marie, dit-il:

[...] il est question de la croix et aussi de Marie qui, précisément, n'a pas été crucifiée. Cela démontre assez clairement l'ambiguïté ontologique de Montréal moderne: notre ville n'est pas tout à fait à l'image de ceux qui l'habitent, ni même un reflet de ceux qui la possèdent [...]. (*Ibid.*)

⁵ Par la suite, Pei s'est fait connaître grâce à sa conception de la Banque de Chine à Hong-Kong, du pavillon est de la Galerie nationale à Washington et la pyramide abritant l'entrée du Grand Louvre à Paris.

⁶ Curieusement, les promoteurs insistaient que la forme en croix avait été choisie uniquement «pour des raisons fonctionnelles et économiques» (www.vieux.montreal.qc.ca).

L'efficacité du hachurage croisé que réalise Aquin dans son appréciation de la Place Ville-Marie relève de sa façon de montrer à quel point cette structure cruciforme est contre-intuitive. À l'insu des ses promoteurs, elle annonce les nouvelles réalités du capitalisme globalisé. Symbole naguère d'une autorité ecclésiastique puissante qui avait conclu une entente avec l'autorité politique et commerciale britannique, la croix est devenue par un processus d'homonymie l'emblème de la pleine intégration du Québec aux tendances montantes du capitalisme mondial. Désormais, l'hypostase des relations de domination entre Canadiens anglais et Canadiens français opérée par les tropes classiques tels «les deux solitudes» ne suffiront plus pour masquer la dynamique des réalités contemporaines. Cela vaut autant pour les dominés que pour «ceux qui possèdent» la ville, c'est-à-dire la bourgeoisie historique anglo-écossaise. Aquin attribue la confusion signifiante de la Place Ville-Marie au fait qu'elle a été coçue par un architecte «allogène», mais en même temps il suggère que l'«ambiguïté ontologique» de la ville lui est propre, auto-générée. En fait, Aquin aurait été plus cohérent avec sa première intuition s'il avait hasardé que «l'ontologie» urbaine spécifique de Montréal allait être profondément transformée par la généralisation du capitalisme international et les nouveaux rapports qu'il structurera au sein des capitalismes nationaux. La Place Ville-Marie, dans toutes ses incohérences, en est le signe précurseur.

Denys Arcand aborde cette même problématique à sa façon à la suite de l'échec du premier référendum sur l'indépendance du Québec en 1980. Le cinéaste abandonne son premier style cinématographique militant en faveur d'un style plus satirique qui dénonce le «confort et l'indifférence» dans lesquels ses compatriotes sont sombrés. Arcand voyait dans cet échec référendaire non seulement le refus de la part d'un peuple opprimé et colonisé de prendre en main son destin, mais aussi l'abandon d'une politique de solidarité au bénéfice d'une quête individualiste des avatars du consumérisme nord-américain. C'est dans *Le Confort et l'indifférence* (1981) qu'Arcand met en scène ce parti pris de la manière la plus virulente. Dans une

séquence, il montre un rassemblement chrétien charismatique au Stade Olympique de Montréal, nouveau Colisé du sport et du spectacle érigé en quartier populaire francophone dans l'Est de la ville pour les Jeux de 1976⁷. Quand le Christ entre dans cette arène de gladiateurs modernes par son image qui paraît au tableau d'affichage du Stade, le faiseur de miracles est encadré par le logo du commanditaire Miracle-Mart. Cela donne au Christ l'air d'un article de commerce parmi tant d'autres ou, plus précisément, fait ressembler le Christ à un promoteur parmi plusieurs en train de vanter une ligne de produits démodés dont le chiffre d'affaires est en baisse depuis la Révolution Tranquille des années 1960.

Dans *Jésus de Montréal* (1989), un jeune acteur au nom de Daniel Coulombe est engagé pour jouer le rôle de Jésus dans un mystère de la Passion. Réalisée par le gigantesque Oratoire Saint-Joseph, la pièce sera jouée pendant l'été au flanc de la montagne le long du chemin de Croix de l'église. Pourtant, l'acteur devient peu à peu possédé corps et âme par son rôle, ce qui donne lieu à des conséquences imprévues, voire dangereuses. Selon la parabole d'Arcand, l'Église institutionnelle du Québec n'est plus que l'ombre de ce qu'elle avait été auparavant. Si ses édifices ne sont pas laissés à l'abandon total, ce n'est que grâce à l'arrivée récente et massive d'immigrants chrétiens, originaires d'Amérique centrale et d'Asie. Décidément, le message radical du Christ paraît pour le moins déplacé dans le parc monumental de l'Oratoire où des statues plus grandes que nature et des représentations de scènes bibliques suggèrent à quel point un message jadis vivant s'est métamorphosé en une théologie figée et fragile. Dans la mesure où l'Église conserve son autorité sur ses propres terres, elle cherche à mettre une entrave à la représentation théâtrale de Daniel. En effet, c'est le destin de Daniel, en incarnant le Christ, de s'approcher de son peuple en dehors de l'Église et en la contournant, ce qui n'est pas sans rappeler l'affrontement de

⁷ Vu du belvédère situé au pied de la croix du Parc Mont-Royal, le Stade Olympique est la structure la plus marquante du paysage urbain montréalais. La tour du stade est de 190 mètres au-dessus du niveau de la mer, alors que le sommet de la Colline de la croix atteint 233 mètres.

Jésus avec les prêtres et les usuriers dans le Temple. Le scénario d’Arcand s’imprègne d’une qualité indiscutablement nostalgique. Or, il ne s’agit pas de la nostalgie d’une époque révolue où l’Église exerçait au Québec une fonction censoriale et un autoritarisme quasi absolu, mais plutôt du regret d’une solidarité sociale qui s’est volatilisée au fur et à mesure que le Québec francophone s’est modernisé et s’est sécularisé.⁸

* * *

Devant le panorama vide vu en plongée depuis les hauteurs du Mont-Royal dans le film d’Arcand (qui paraît presque une sorte *d’establishing shot* ou plan d’ambiance contre-intuitif) et la contre-plongée qui capte le ciel colonisé depuis le néant de la Place Ville-Marie chez Hubert Aquin; devant l’anomie consumériste d’Arcand et l’ambivalence coloniale d’Aquin, il est tentant de considérer ces vues fracturées de la ville comme des appropriations échouées, comme des signes du phénomène que le théoricien britannique Adrian Rifkin nomme «*the density missing in the self*», la densité qui manque en nous-mêmes (Rifkin 218). Pour Rifkin, le désir de densité motive aujourd’hui «ce déplacement omniprésent des sociétés de classes modernes qu’on appelle ‘le slumming’» (*Ibid*). Ce terme volontairement provocateur fait référence à une nouvelle ethnologie où l’observateur scientifique, maintenant privé de colonies, «se rend compte que les mouvements, compétences, et gestes de millions d’individus [...] offrent une densité équivalente à celle qui, dans le passé, intriguait les grands ethnologues au milieu des perroquets dans la forêt tropicale» (Rifkin 219). Le slumming est le pendant esthétique «*hot*» de ce protocole scientifique «*cool*».

Suivant l’observation de Rifkin, je souhaite éviter ce genre de circuit voyeuriste comme façon prétendue de connaître la ville. Et dans un sens, certaines évocations contemporaines de Montréal, en raison de l’emploi contre-intuitif qu’on y fait de

⁸ Ces remarques sur Denys Arcand sont un précis d’une analyse plus abondante que j’ai entreprise ailleurs (voir Schwartzwald, 1993).

ses topoï, semblent vouloir démontrer qu’une autre approche est possible. Dans le roman de Gail Scott intitulé *Héroïne*, la ville est de nouveau vue en plongée mais, cette fois, le regard propriétaire est subverti: du haut de la montagne, c’est un touriste noir américain qui braque les yeux sur la ville. Ce dernier a de la difficulté à distinguer ce qui se passe en bas, en partie parce qu’on lui a conseillé de ne pas mettre de pièces de monnaie américaine dans les télescopes qui lui auraient permis de voir la scène de plus près. Bannis donc sont les tropes de la surveillance et de la possession. Comparons cette situation, par exemple, avec une perception plus émotive de Montréal – perception qui s’articule le mieux au moyen de la vue plongeante, qui les active. Telle est la pose que prend Harry, protagoniste du roman de Morley Callaghan intitulé *The Many Coloured Coat* qui date de 1960. Observons d’abord que dans le cas de Callaghan comme dans le cas de Scott, la croix ne figure pas dans la représentation du Mont-Royal. Elle est carrément absente. C’est comme si la Société Saint-Jean-Baptiste a bien fait de l’apposer au flanc est de la montagne; en tout cas, les anglophones n’y tiennent pas compte! Aussi, Harry contemple la ville qu’il aime tant, l’embrassant visuellement d’un tendre geste d’appropriation alors qu’il monte le long escalier qui s’étend du centre-ville jusqu’au belvédère:

At the end of the street where the slope was steep there was a flight of steps and Harry climbed them so quickly he had to stop and get his breath and there below him was the pattern of city lights, Mollie’s city and his; what good time they had had there! How often they had agreed it was one of the exciting cities of the world, and he was so moved he had a lump in his throat. (Callaghan, 103-104)

En revanche, le touriste noir américain de *Héroïne* de Scott n’aura pas droit à une telle vision nocturne féérique. Il est privé aussi du panorama englobant de Montréal qu’un télescope pivotant aurait pu lui offrir. L’approche de Scott est particulièrement évocatrice, car de fortes traditions représentationnelles de Montréal et de ses topoï y sont imbriquées, tout en restant discontinues les unes par rapport aux

autres. Bien que Montréal ne puisse prétendre être unique sur le plan multiculturel, ce que la ville a de singulier est une absence de cette forme d'hégémonie sociale où les vecteurs économique, culturel, et politique s'alignent d'une manière cohérente et absolue. Au fil du temps, le terrain vague où se disputaient les matchs hégémoniques entre Français et Anglais a donné naissance à un espace dans lequel les discours de l'assimilation, de l'acculturation, et de l'intégration, qui normalement se naturalisent, se compliquaient par le fait qu'ils tournaient autour de deux points focaux. En d'autres mots, ces discours sont devenus exceptionnellement elliptiques. Dans les interstices entre ces deux points de focalisation, il est resté un espace pour le maintien significatif d'autres langues. Si, au cours des décennies précédentes, le yiddish et l'italien en constituaient les exemples les plus évidents, aujourd'hui l'espagnol et l'arabe contribuent à leur tour à articuler un Montréal imaginaire.⁹

Tout comme les vers des poètes yiddish sont bien accueillis aujourd'hui grâce aux traducteurs de langue française,¹⁰ les langues de nouvelles communautés sont également en train de refaçonner la ville, plus particulièrement celles des 250.000 Montréalais de descendance moyenne-orientale et magrébine. Née en Égypte, mais vivant actuellement à Toronto, la chanssonière Maryem Tollar nous en fait découvrir un exemple frappant: elle chante ce qui serait vraisemblablement le premier poème existant en langue arabe sur Montréal et, en fait, sur le Canada. Il s'agit d'un texte composé par Ilya Abu Madi, né au Liban mais qui a immigré aux États-Unis en 1911 en provenance de l'Égypte pour finalement s'installer en 1916 à New York, où il

⁹ Cela est hautement visible dans la culture contemporaine, à commencer par l'énorme succès que connaissent des événements comme le festival annuel de films latino-américains, le Festival du monde arabe et le Festival Nuits d'Afrique.

¹⁰ Pierre Ancil est sans aucun doute le pionnier de la traduction des textes montréalais yiddish vers le français, en commençant par son recueil de poèmes de J.I. Segal (1992). Il a également traduit les mémoires de Hirsch Wolofsky (*Mayn lebns rayze: un demi siècle de vie yiddish à Montréal*, Sillery: Septentrion, 2000) et de Sholem Stern (*Nostalgie et tristesse: mémoire littéraires de Montréal yiddish*, Montréal: Éditions du Noroît, 2006). Depuis une vingtaine d'années, Ancil a publié plus de vingt-cinq ouvrages, dont articles, études, anthologies, catalogues d'exposition et traductions sur la communauté juive du Québec.

a fondé le journal «El-Samira». En voici la traduction présentée par Tollar:

Les couleurs fondent comme celles du mi-matin
 Et les mélodies s'entremêlent et l'odeur de l'encens se répand
 Je ne suis ni dans le monde de l'imagination ni dans celui du sommeil
 Mais c'est tout comme si j'y étais, par la splendeur que je vois
 Que Dieu bénisse le beau Montréal et sa belle et haute montagne
 Combien de fois suis-je resté près de son fleuve
 Mon corps ne s'y désaltère point, mais mon âme, si
 Ô, les gens, s'agit-il de faits ou de chimères?
 Et moi? Suis-je éveillé ou m'a-t-on drogué?

Ce poème m'amène à réfléchir sur une autre observation faite par Rifkin, à savoir que la quête de la densité ne serait que «de manière contingente une question de distance». Selon lui, il s'agirait davantage d'une question de «*differential time* / temps différentiel», phénomène que le théoricien décrit comme «*the time of difference within the matrices of the self* / le temps de la différence dans les matrices du soi» (218). Se pourrait-il alors que le concept du temps différentiel soit utile aux tentatives pour comprendre la densité culturelle d'une ville entière? Personnellement, j'aime bien imaginer qu'au moment où J.I. Segal rédigeait sa description sublime du Mont-Royal, Abu Madi n'était pas loin et faisait pareil, et que les deux hommes pouvaient peut-être même se voir, là où ils se tenaient. Les œuvres du premier nous parviennent aujourd'hui en français après avoir vécu une existence glorieuse, mais parallèle, en yiddish; le poème traduit du second nous offre une trace lointaine d'une culture qui ne se taille sa place que grâce à une immigration plus récente. L'un et l'autre font désormais partie du profil culturel à la fois francophone et hétérogène de Montréal. Dans ces nouveaux hachurages croisés de Montréal, le temps différentiel fonctionne le plus efficacement au moyen d'un processus de tissage qui introduit des traditions littéraires discontinues dans un espace civique contemporain, espace dont la densité est en train de s'approfondir de façon nouvelle, critique, voire contre-intuitive.

Bibliographie

- ANCTIL, Pierre. Introduction. In: SEGAL, Jacob Isaac. *Poèmes Yiddish*. Montréal: Éditions du Noroît, 1992. p. 7-21.
- AQUIN, Hubert. Essai crucimorphe. In: _____. *Blocs erratiques*. Montréal: Stanké, 1977. p. 179-181.
- _____. La Fatigue culturelle du Canada français. In: _____. *Blocs erratiques*. Montréal: Stanké, 1977. p. 69-103.
- ARCAND, Denys. *Le Confort et l'indifférence*. 1981, 108min.
- _____. *Jésus de Montréal*. 1989, 119min.
- CALLAGHAN, Morley. *The Many Coloured Coat*. Toronto: Macmillian, 1960.
- LALONDE, Michèle. *Speak White*. Montréal: L'Hexagone, 1974.
- LÉVESQUE, Andrée. Du rouge sur la 'Main' pendant les années trente. *Bulletin du Regroupement des chercheurs-chercheuses en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec*, v. 28, n. 1, p. 39-53, printemps 2002.
- RIFKIN, Adrian. Travel for Men: from Claude Lévi-Strauss to the Sailor Hans. In: ROBERTSON, George; MASH, Melinda; TICKNER, Lisa; BIRD, Jon; CURTIS, Barry; PUTNAM, Tim (Eds.). *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*. London; New York: Routledge, 1994. p. 216-224.
- SCHWARTZWALD, Robert. Du ressentiment à la cession altruiste: une trilogie filmique de Denys Arcand. *Revue de l'institut de Sociologie 1990-1991* («Situation de l'écrivain francophone»). Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 1993. p. 221-235.
- SCOTT, Gail. *Heroine*. Toronto: The Coach House Press, 1987.
- SEGAL, Jacob Isaac. *Poèmes Yiddish*, traduits par Pierre Anctil. Montréal: Éditions du Noroît, 1992.
- TOLLAR, Maryem; TOLLAR, Ernie; MADI, Ilya Abu. Ayluf Fi Montreal, *Book of Life* (CD). www.maryemtollar.com.

