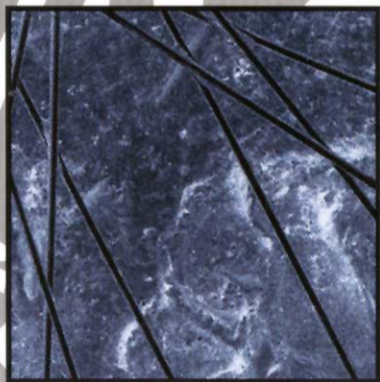




Sous la direction de
**Hélène Jacques,
Karim Larose et
Sylvano Santini**

Sens communs

**Expérience et transmission
dans la littérature québécoise**

SENS COMMUNS.
EXPÉRIENCE ET TRANSMISSION DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

Étienne BEAULIEU
Frédérique BERNIER
Thierry BISSONNETTE
Antoine BOISCLAIR
Vincent BOUCHARD
Jean-François BOURGEAULT
Karine CELLARD
Andrée-Anne GIGUÈRE
Hélène JACQUES
Martin JALBERT
Daniel LAFOREST
Martine-Emmanuelle LAPOINTE
Marie-Hélène LAROCHELLE
Karim LAROSE
Ariane LÉGER
Denisa OPREA
Julie ROY
Marilou SAINTE-MARIE
Sylvano SANTINI

Sous la direction de
HÉLÈNE JACQUES,
KARIM LAROSE ET SYLVANO SANTINI

Sens communs

Expérience et transmission dans la littérature québécoise

CONVERGENCES

n° 39

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

© Éditions Nota bene, 2007
ISBN : 978-2-89518-273-3

INTRODUCTION

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

Des voix et des perspectives singulières réunies dans ce collectif, il est étonnant que surgisse une quête aussi forte, aussi tangible de *sens communs*. Plurielles, ces voix n'appellent pas une communauté déterminée, mais s'inscrivent résolument en faux contre la disparition, raisonnée et machinée, d'horizons partagés, qui ne peuvent apparaître qu'au sein d'un dialogue concret, humanisé, animé, dont on trouvera maintes traces dans cet ouvrage. En effet, il en est de la lecture des œuvres comme du reste. Rien ne la préserve du silence : pour s'y couler, elle n'aurait qu'à se rendre inaudible, qu'à organiser son invisibilité. Pratique courante. De toute évidence, ce n'est pas le parti que prennent les auteurs des textes réunis dans ce collectif. Sans concertation ni préméditation, ils manifestent et soulèvent tous une inquiétude face à la possibilité même de l'expérience du littéraire et cherchent, à partir d'angles très différents, à proposer des formes inédites de legs et de transmission. Il n'est pas ici question d'héritage, mais de passage, d'une circulation des œuvres qui se ferait de main à main, de paume à paume. On rêve d'une mue du livre et de ses appareils, critiques et institutionnels, qui laisserait quelque chose de sa peau dans l'esprit du lecteur. Des lignes de force se sont ainsi nettement dégagées de l'ensemble pourtant composite de ce recueil et ont inspiré sa division en quatre parties. L'idée d'expérience, le rapport à l'éloquence poétique, l'écriture de l'histoire et la question de la communauté, déclinant diverses

formes de dialogue et de transmission, nous ont semblé constituer les points de contact les plus marquants entre les textes de ce collectif.

L'EXPÉRIENCE LITTÉRAIRE : CORPS DES MOTS ET ÉCLATS DE VOIX

Quelque forme qu'elle prenne, l'expérience, au sens fort d'un événement singulier, déplace le centre de gravité de l'homme, défait son point d'équilibre, comme si elle le poussait au-delà de lui-même, l'invitant à se dépasser sans regarder en arrière, en piétinant littéralement le passé. Principe de mobilisation infinie, l'« expérience », sur laquelle s'appuient des écrivains s'inscrivant dans une incessante quête de l'originalité, s'oppose à l'autre acception du même mot, qui renvoie plutôt à l'idée de possession et de continuité d'un savoir, d'une pratique. Dans ce sens second, l'expérience est synonyme d'un art de dire ou de faire que l'on considère digne d'être transmis, qui se doit même de l'être. D'une signification à l'autre, l'écart qui s'ouvre dans le mot est béant, comme s'il était la conséquence d'un choc entre des époques et des sensibilités lointaines, étrangères.

La première partie de ce collectif regroupe des textes s'intéressant, dans le corps des mots et les éclats de voix d'une œuvre, aux différentes traces de l'expérience en littérature. Ils ont en commun la particularité de faire tenir ensemble les deux sens possibles du mot *expérience*. Êtres historiques, les différents écrivains ou artistes dont il est question semblent attirés par le nouveau, sans pour autant renier ou perdre le sens du passé : « on avance en regardant dans le rétroviseur », ainsi que le disait Sartre à propos de Baudelaire. En s'inspirant de cette image dans un livre qu'il a fait paraître récemment, Antoine Compagnon rassemble certains grands noms de la modernité sous l'étiquette d'« antimodernes » : intempestifs et inactuels, conscients d'être pris dans l'histoire et dans la production de nouveautés, ils ne désirent pourtant pas faire le deuil du passé. Les deux sens de l'expérience semblent réconciliés, et c'est dans ce jeu de langage,

dans cet usage particulier du mot qui indique une forme de rapport vivant avec le temps, que se situe le point de convergence des articles de cette section.

Le texte de Sylvano Santini, en ouverture, montre bien ce double mouvement chez Paul-Marie Lapointe. En effet, l'irrésistible quête de la nouveauté, constante chez le poète, fait pourtant signe au passé en nous donnant l'intuition d'une distinction établie entre l'expérience de la perception dans l'empirisme anglais au XVIII^e siècle et dans l'empirisme radical qui émerge à l'aube du XX^e siècle aux États-Unis. En établissant des correspondances entre l'évolution de la perception dans le courant empiriste et la poésie de Lapointe, souvent associée à l'avant-garde littéraire (surréalisme, automatisme, etc.), ou à une sensibilité nationale, Santini envisage cette œuvre sous un éclairage nouveau, à la fois historique et disciplinaire. Antoine Boisclair analyse quant à lui dans son article les relations entre la peinture et la poésie chez Saint-Denys Garneau en les rapportant à l'idée même d'expérience en art : tant poésie que peinture cherchent à produire la rencontre du sensible et de l'intelligible, nouvelle manière de voir qui dépasserait le dualisme opposant la matière et l'esprit. Boisclair replace cette volonté garnélienne dans le contexte des écrits sur l'art ouverts aux idées progressistes du Québec et de la France, en montrant bien toutefois que si la poésie de Garneau inaugure notre modernité poétique, elle est aussi en partie redevable à la sensibilité de son époque. Loin d'être une figure parfaitement originale, Garneau témoignerait donc des tensions qui orientent l'évolution de la sensibilité et de l'expérience en art : attiré par les nouvelles manières de faire, le poète garderait un œil sur la tradition en refusant de franchir le seuil de la non-figuration.

Hélène Jacques ramène la question de l'expérience plus près de nous en s'intéressant, dans son article, au spectacle *Merz Opéra* de Denis Marleau, qui offre une double perspective : celle du développement du théâtre expérimental et celle des avant-gardes l'ayant précédé, auxquelles Marleau est redevable. Il retrouve surtout la dimension concrète des mots qui, en se

répétant, perdent leur signification au profit de leur musicalité. Cette expérience de la matérialité du langage se distingue ainsi de la pratique théâtrale des années 1960 et 1970, plus axée sur la scène que sur les textes. Se situant entre les avant-gardes de la première moitié du ^{xx}e siècle et la nouvelle génération de metteurs en scène qui replacent le texte au centre de la création théâtrale, Marleau met en œuvre le double jeu de l'expérience. L'article d'Étienne Beaulieu poursuit, quant à lui, l'objectif ambitieux de placer deux romans d'Yvon Rivard, *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne*, à un point tournant du genre romanesque. Influencé par la vision cinématographique de l'existence, le roman actuel entreprend un nouveau devenir historique, ce dont témoigne le regard des narrateurs de Rivard sur leurs propres vies et pensées. Beaulieu associe ce dépassement à celui du sujet : lié aujourd'hui à la temporalité cinématographique du roman, le sujet recommence incessamment sa venue au monde en accordant, dans l'instant, tout le passé avec le présent. Marie-Hélène Larochelle clôt la première partie de l'ouvrage en consacrant son article à la question du lecteur qui se voit « obligé » d'affronter l'invective dans *La fille de Christophe-Colomb* de Réjean Ducharme. Si les textes de l'écrivain sont reconnus pour leur mépris des croyances et des règles et pour leur plaisir à aborder des sujets délicats ou polémiques sans pour autant prendre position, c'est parce que ce n'est pas à eux d'y répondre mais au lecteur. Dans cette perspective, en remplaçant l'invective comme mode d'énonciation, Larochelle montre que le roman de Ducharme provoque à la fois le rire et une certaine violence, une ambiguïté constitutive qui favorise une appropriation de l'œuvre et rend impossible toute lecture critique totalisante : l'expérience de l'œuvre ducharmienne s'ouvre donc et se referme à chaque lecture.

« L'ESPRIT DE L'HYMNE » :
POÉSIE, LYRISME ET SILENCE

La question de l'expérience prise dans le double jeu de l'événement et de la transmission se fait plus discrète, mais demeure présente dans la seconde partie de l'ouvrage, où prime la tonalité poétique : dans un rapport tendu à l'hymne et à l'éloquence, les modes d'énonciation qui se rattachent à un certain sens de l'histoire œuvrent à même la pauvreté et le silence. Jean-François Bourgeault ouvre cette partie en entrecroisant l'analyse des trois Nuits de la poésie (1970, 1980, 1991) – qui ont marqué à leur façon le mode de comparution publique de la poésie au Québec –, l'absence de critique de l'écriture poétique depuis les années 1980 et une réflexion sur la possibilité d'un véritable rapport à l'histoire, vécu au présent. Y a-t-il une manière d'échapper au pluralisme relativiste et à la négation comme règle tout en évitant les dérives de la totalisation ? Comment penser ensemble la passion de l'archive où toutes les mémoires sont récupérées sans but ni destinataire et l'immémorial, l'oubli, mode de l'immédiat et du silence, qui soupçonne l'appartenance au passé ? Dans les deux cas, l'esprit de l'hymne s'est effrité. En nous amenant au seuil de ces questionnements, en les ouvrant sans les refermer, Bourgeault situe l'enjeu fondamental de la poésie et de la pensée dans leur flottement tout contemporain devant l'Histoire.

Pour sa part, Marilou Sainte-Marie cherche à expliciter, sur les plans formel et thématique, les passages entre prose et poésie chez Jacques Brault. Ce mélange des genres éloigne le poète de l'éloquence et du lyrisme, modes d'énonciation nourrissant une parole mythique qui fige le sens dans la maîtrise et le dégage de toutes considérations sur le monde. L'introduction d'éléments prosaïques fait donc entendre, dans les poèmes de Brault, une pluralité de voix qui contredit les considérations de Sartre sur la poésie et débouche sur l'impersonnalité du « sujet lyrique ». Attentive aux détails du quotidien, l'auteure montre que la tonalité poétique de Brault, plus près de la pauvreté que de la

grandiloquence, donne une place à la prose du monde et à la rumeur du commun dans ce qu'elle a de plus singulier. C'est aussi le refus de l'éloquence chez Brault qui intéresse Ariane Léger, puisqu'elle réalise dans son texte une lecture croisée de deux récits, *Agonie* de Jacques Brault et *L'obscurité* de Philippe Jaccottet, inspirés plus ou moins explicitement du poème « Agonie » de Ungaretti : tous deux représentant une trajectoire agonique ne se terminant pas par un trépas, mais constituant plutôt un trajet sans enjambée, où l'on passe l'« épreuve sans la traverser ». Cette relation en prose d'une expérience de deuil recèle des préoccupations d'ordre poétique : les écrivains refusent en effet de l'exprimer sur le mode de la plainte et encore moins de la couler dans la forme de l'élégie. Le deuil, c'est surtout celui du lyrisme et de ses modes, d'une tradition poétique qui vise la représentation de soi et de ses manières. Ce refus de la tradition, qui passe par la « maîtrise » de la plainte, contraint les écrivains à l'exil littéraire, les engage à cheminer sur la voie de la pauvreté. Les poètes ne *portent* pas le deuil mais le *font* et le laissent, d'une certaine manière, dire les choses ; trajectoire agonique qui rejoint au final la marche de l'énonciation poétique.

Enfin, dans un article qui propose une comparaison inédite entre Beckett et Saint-Denys Garneau à partir de l'examen du thème du dépouillement et de ses déclinaisons, Frédérique Bernier montre que les motifs de l'écriture appartenant à la modernité (fragmentation, décomposition, silence, etc.) et dynamisant les processus de création au *xx^e* siècle entrent en résonance avec certains schèmes de la tradition chrétienne. Le paradoxe cinétique de la modernité se révèle à nouveau : les deux écrivains *avancent* dans une quête de l'origine, pour retrouver une présence à soi qui manque. Bernier les suit volontiers dans leurs détours et en révèle les nœuds, perspective qui a le mérite de faire de la religion non pas le grand tourment de leurs œuvres (comme certains le voyaient, surtout chez Garneau), mais une source active qui ne les englobe pas entièrement. En rapport critique et créatif avec la tradition chrétienne, l'expérience littéraire chez Garneau et Beckett est en effet portée par la tentation

de trouver une adéquation entre le langage et les choses ; l'expérience n'arrivant jamais tout à fait à offrir un corps aux mots, cette quête demeure inachevable.

ÉCRITURES DE L'HISTOIRE : MÉMOIRE ET SUBJECTIVITÉ LITTÉRAIRES

Les articles réunis dans la troisième partie de l'ouvrage déplacent l'objet de réflexion de l'expérience proprement dite vers les textes qui fondent l'histoire littéraire sur les plans institutionnel ou personnel ainsi qu'aux conséquences de leur évolution et de leur transmission. Dans son étude, Karine Cellard entreprend la généalogie de la critique de la critique littéraire – ce qu'elle appelle la « critique au carré » – présente dans les manuels scolaires québécois dès le début du xx^e siècle. En réfléchissant à l'évolution de ce discours métacritique et à la place qu'on lui accorde dans les manuels, Cellard met en évidence un trait important de l'histoire littéraire : de Camille Roy aux manuels scolaires contemporains, la « vulgarisation » de la littérature qui s'établit sur les critères de l'anthologie (extraits d'œuvres accompagnés de textes d'encadrement qui servent peu à l'interprétation) devient le seul « discours » des pédagogues suite à l'élimination progressive de la critique au carré. Le commentaire critique étant désormais dévolu à la pratique universitaire, le pédagogue n'a plus, en effet, à jouer le rôle du spécialiste de la littérature. Cellard reste très lucide, par ailleurs, sur la nature de son analyse en notant qu'elle se confond avec son sujet : critique de la « critique au carré », sa pratique est réflexive, comme toute métacritique. Mais consciente qu'elle prend part à un mouvement qui la précède et qui ne peut aboutir qu'à un retour infini de la critique sur elle-même, sa critique, finalement, témoigne peut-être plus d'un désir d'y échapper que d'y participer.

De son côté, Julie Roy consacre son article à un moment de l'histoire de la littérature des femmes au xix^e siècle en se penchant sur le roman de Mlle Chagnon, *Les fiancés d'outre-tombe*, lequel aurait inspiré la « première écrivaine » de l'histoire

littéraire québécoise, Laure Conan. Cette filiation entre les deux écrivaines est néanmoins restée méconnue dans l'histoire littéraire au Québec et ce, non sans ironie. En effet, même si les auteures se sont efforcées de forger une mémoire féminine pour l'histoire du Canada français en introduisant dans des romans historiques des personnages féminins fictifs qui prennent le dessus sur les héros, leur propre filiation passe inaperçue. Roy tente ainsi de souligner un manque récurrent dans l'histoire littéraire des femmes : il n'y a ni transmission ni succession, les écrivaines étant toujours considérées comme « premières » à leur époque, contraintes, semble-t-il, à inaugurer inlassablement leur histoire, comme en témoigne l'invention d'héroïnes dans leurs romans. Dès lors, il ne saurait y avoir de véritable histoire littéraire des femmes au Québec, selon Roy, tant et aussi longtemps que l'on ne remédiera pas à ce manque.

Andrée-Anne Giguère, quant à elle, actualise la lecture du recueil d'essais *Convergences* de Jean Le Moyne à partir des sources biographiques et des références historiques à la littérature et à l'art qui l'alimentent. Cette lecture s'appuie sur la « pensée du roman » de l'auteur qui prend la forme d'un idéal dialogique figuré par les frères Karamazov. Dans cette optique, Giguère rend compte de ce recueil d'essais à la fois pour éclairer certaines zones obscures pour un lecteur contemporain et pour montrer le délicat équilibre dans la composition des sections. Les essais de Le Moyne incarnent une vision du monde qui tient de la *convergence* de sa propre expérience littéraire et des tensions qui édifient l'histoire du roman. En dégagant les rapports étroits, voire indiscernables, entre le parcours personnel de Le Moyne et l'histoire du roman, Giguère atteint l'une des sources qui est à l'origine de la transmission de l'expérience littéraire.

Enfin, les deux derniers textes de cette section concernent le rapport subjectif à l'histoire, réécrite, corrigée par le personnage ou, dans le cas de l'article de Thierry Bissonnette, par Claude Gauvreau souhaitant, sur le mode apologétique, rendre hommage aux disparus. Bissonnette présente son projet postdoctoral, qui consiste à dégager des *Œuvres créatrices complètes* de Gauvreau

deux types d'allusions autobiographiques : la figuration de sa propre vie et la transposition de l'esprit du *Refus global*. Sous la forme d'un double travail de deuil – celui de la femme aimée et celui du mouvement automatiste, ou encore d'une parole singulière qui désire atteindre la dimension collective du manifeste –, l'entrelacement entre les formes de l'autobiographie chez Gauvreau permet d'imaginer, selon Bissonnette, le point de consistance des OCC. À la fois intimes et communautaires, les velléités sur lesquelles s'érige l'œuvre de Gauvreau témoignent d'un véritable point de vue personnel sur l'histoire. Martine-Emmanuelle Lapointe met le point final à la troisième partie de l'ouvrage en consacrant son article à l'insaisissable personnage de Mordecai Richler, Solomon Gursky. Le personnage-romancier propose une autre version de l'histoire des Gursky, s'opposant à celle, officielle, de ses frères, histoire qui détonne dans l'univers romanesque de Richler : contrairement à ses autres personnages, Gursky échappe à la logique de la dérision, agit au-delà de la satire en s'appropriant le rôle de l'auteur de sa propre histoire.

LIEUX, NON-LIEUX ET COMMUNAUTÉS

Dans la dernière partie de l'ouvrage se rejoignent et se nouent les notions d'expérience et de transmission. Ici, cependant, l'expérience est entendue au sens d'*épreuve* : faire l'expérience du réel, c'est l'éprouver, entrer en contact avec la matière, faire, pour reprendre l'expression de Nicolas Bouvier, « l'usage du monde ». Et la transmission, acquérant dans les texte de cette section un sens politique, renvoie, d'une part, au partage des lieux, des espaces communs qu'il s'agit de désigner, de rendre habitables afin que soit possible un vivre-ensemble et, d'autre part, à la communication, c'est-à-dire à l'usage et au partage des mots auxquels la communauté attribue sens et pouvoirs.

Deux textes portent sur les romans de Lise Tremblay dont les personnages, nomades, déambulant dans les villes ou parcourant le continent, permettent de poser la question de l'habitation

des territoires et des non-lieux. Daniel Laforest, d'abord, réfléchit au concept du territoire « extra-urbain » auquel s'oppose la ville et qui, lorsqu'il fait l'objet d'une représentation littéraire, est toujours envisagé à partir de cette dernière, comme un « reste » méconnu existant dans son ombre. Laforest s'interroge sur la manière de désigner ces espaces, sur la façon dont s'y constitue et s'y énonce le sujet, et cherche à leur attribuer une fonction : celle d'opposer son étrangeté à la pensée homogène de l'urbanité. De son côté, Denisa Oprea se penche sur les personnages de marginaux désenchantés que les liens familiaux étouffent et détruisent, d'exclus désœuvrés et stigmatisés par la communauté dans laquelle ils ne parviennent pas à s'inscrire. Intranquilles, ces personnages s'enferment, se cantonnent dans les « non-lieux » que sont les fast-foods et les banlieues, ou encore s'exilent. Oprea met ainsi en lumière le bilan critique que dresse la romancière : le vide des valeurs postmodernes américaines, dénoncé dans les romans, fragilise l'individu ayant perdu ses repères et le condamne à l'errance.

Vincent Bouchard, pour sa part, décrit le dispositif de la technique légère et synchrone employé pendant le tournage du documentaire *Pour la suite du monde* et qui a permis à Pierre Perrault et à son équipe d'être en osmose avec la réalité filmée des habitants de l'Île aux Coudres. Le film origine d'une rencontre entre le cinéaste et les îliens, qui participent à son tournage et à son « écriture ». La technique souple permet de capter et de transmettre la parole, les gestes et les traditions de la communauté de l'Île aux Coudres et d'instaurer un rapport nouveau avec l'objet filmé, dans la mesure où les cinéastes ne proposent pas un point de vue détaché sur la réalité dans laquelle ils se sont plutôt immergés. Ce cinéma direct libre restitue en outre au spectateur une place essentielle dans l'expérience de l'œuvre qui, ouverte et englobante, questionnant la réalité plutôt que d'imposer des certitudes, reste en attente du regard et de la voix du spectateur, invité par Perrault à participer à une « communauté de sens ».

Enfin, Martin Jalbert conclut cette section et l'ouvrage en entrecroisant la lecture de deux romans au centre desquels cherche à s'opérer une révolution qui demeure « contrariée », dans la mesure où la lutte pour parvenir à une adéquation entre le nom et le corps invalide et la littérature et le politique. Jacques Godbout oppose, dans *L'aquarium*, les mots qui circulent sans corps, et que les révolutionnaires récupèrent et utilisent à tort, faussement, au « grand bazar du monde », c'est-à-dire aux choses sans mots, sans phrases, aux objets du quotidien grâce auxquels pourra se préparer une révolution. D'une autre manière, si l'écriture dans *Prochain épisode* constitue un « sismographe du monde qui se défait » plutôt qu'une représentation mimétique de l'aliénation collective, elle est aussi pensée par Hubert Aquin comme un prolongement de la vie, en fonction d'un projet de communion entre les mots et les choses. Cependant, la résolution de cette quête entraînerait dans le même mouvement la disparition du livre, devenu caduc, de même qu'elle détruirait la possibilité, pour le sujet politique, de reprendre à son compte les mots sans corps.

*
* *
*

Cet ouvrage trouve son prétexte dans le *Colloque des jeunes chercheur(e)s en littérature et culture québécoises*, tenu à Québec en novembre 2004. De ce colloque, nous avons retenu les communications les plus significatives, retravaillées par la suite en vue de la publication, communications auxquelles nous avons ajouté plusieurs autres textes qui nous semblaient représenter certaines des nouvelles voix les plus fortes de la recherche en littérature québécoise. Nous avons cependant tenu à conserver l'esprit du colloque en envisageant ce collectif comme un lieu d'échanges et de débats. Bien que les conditions d'une publication restreignent forcément notre dessein, nous avons souhaité proposer une forme qui, si elle ne peut pas recréer à elle seule l'ambiance conviviale d'un colloque, représente tout de même un

pas dans cette direction. Ainsi, chaque article est accompagné d'une question à laquelle l'auteur a répondu. Elle avait pour objectif de l'inciter à développer une partie ou un aspect de son article et à réfléchir sur la situation de sa recherche dans les études québécoises – selon un point de vue historique, idéologique, théorique, etc. Nous avons ainsi cherché à susciter le dialogue de manière à laisser les auteurs exposer librement leurs vues. Les réponses étant aussi riches que les articles, l'exercice nous a semblé un grand succès. Nous tenons à remercier Jean-François Bourgeault, Pascal Brissette, Anne Caumartin, Martine-Emmanuelle Lapointe, Christine Poirier et Sylvain Schryburt d'avoir accepté de rédiger une ou plusieurs questions destinées aux auteurs. Nous nous sommes chargés de composer les autres.

Ce projet n'aurait pu être réalisé sans le concours de plusieurs personnes qui nous ont soutenus. Nous remercions l'équipe du CRILCQ de l'Université Laval, Guy Champagne, Andrée Careau et Mélanie Carrier, ainsi que les directrices du centre à l'Université Laval et à l'Université de Montréal, Marie-Andrée Beaudet et Micheline Cambron. Nous souhaitons également exprimer notre gratitude à Guy Champagne, de *Nota bene*, qui nous a accompagnés tout au long de la préparation de cet ouvrage et nous a offert la possibilité de proposer un point de vue autre sur la littérature, la culture et les études littéraires actuelles au Québec.

LITTÉRATURE ET EXPÉRIENCE :
CORPS DES MOTS ET ÉCLATS DE VOIX

DÉPASSER LE DONNÉ.
SENSATION ET PERCEPTION DU MOUVEMENT
DANS *LE RÉEL ABSOLU*

Sylvano Santini
Université du Québec à Montréal

Rien ne naît de rien.
ÉPICURE,
Lettres à Hérodoté.

INTUITION DE L'EMPIRISME

Si la « poésie pense », c'est parce qu'elle nous fait penser à quelque chose. L'œuvre de Paul-Marie Lapointe, surtout dans ses premiers recueils réunis dans *Le réel absolu* (1971), donne l'intuition du problème essentiel qui conduit la constitution de l'empirisme depuis le principe d'Épicure mis en exergue : si rien ne naît de rien, et si le principe de la création ne réside pas dans un dieu quelconque, qu'est-ce qui est à l'origine de la production des corps ? L'empirisme a fondé sa méthodologie en répondant à cette question : c'est par l'observation attentive de l'expérience que l'on saura comment les unités du sensible, appelées communément le « donné », se rencontrent et se composent. Lucrèce ne cherchait pas autre chose en s'inspirant de son maître Épicure :

« connexions diverses, densités, chocs, rencontres, mouvements, grâce auxquels se forme toute chose » (Lucrèce, 1959 : 52). En s'intéressant à la composition des minimas sensibles, à la formation des corps, l'empirisme donne à la notion d'expérience le sens de ce qui compose le donné. Mais si le principe de composition était, pour les anciens, le fait des émanations de corpuscules dans la nature, les empiristes anglais des XVII^e et XVIII^e siècles l'interprètent plutôt comme étant un effet strict des principes de la nature humaine. De la sensation des unités sensibles à l'imagination de leurs relations, Locke, Berkeley et Hume établissent une phénoménologie de la perception qui détermine une conception de l'expérience s'éloignant de celle d'Épicure et de Lucrèce. Ainsi, au XVIII^e siècle, le mode de composition des unités sensibles de la nature (du « donné ») relève uniquement de la nature humaine.

En interprétant l'expérience comme un dépassement de ce qui est senti immédiatement par la vue ou le tact, ces penseurs écartent le matérialisme au profit d'un réalisme spiritualiste dont l'immatérialisme de Berkeley représente l'expression la plus forte et le scepticisme de Hume, la conséquence inévitable (Bouveresse-Quillot, 1997 : 4). Si l'expérience consiste à rassembler des unités sensibles, à percevoir quelque chose qui ne se voit pas d'emblée, qui est, pour tout dire, invisible au premier coup d'œil, les empiristes anglais ont choisi ou bien d'inférer l'existence de Dieu à partir des rythmes de la composition du donné (Berkeley), ou bien de présumer qu'il y a autant de possibilités de composition qu'il y a de subjectivités conscientes. L'intérêt de l'empirisme anglais ne réside toutefois pas pour nous dans ces propositions. C'est surtout le mode d'approche de l'expérience qui est éclairant. Composé de deux mouvements successifs : la *décomposition* du réel en atomes et la *recomposition* de ces derniers par la synthèse de l'imagination qui s'opère en chaque individu. Ce double mouvement – qui résonne, au demeurant, avec une pensée politique qui redonne à l'individu, avant l'avènement au contrat social, le sens de son action dans la collectivité – est celui qui caractérise le passage d'un monde à un

autre ou, mieux encore, le démembrement d'une représentation commune et ordinaire comme condition de la mise en place d'une nouvelle représentation. En étudiant attentivement la formation de l'expérience, les empiristes ont voulu déterminer comment l'homme ajoutait une âme au réel en dépassant ce qui affectait directement les sens par l'imagination. Peut-être parce qu'il désirait rendre compte des changements qui bouleversaient les représentations de son époque, peut-être parce qu'il avait voulu aussi se laisser porter par le souffle de liberté qui dépoussiérait l'esprit créateur de ses habitudes et réflexes séculaires, Paul-Marie Lapointe nous livre, à travers ses recueils, une intuition similaire.

LE CHAMP DES PARTICULES

De l'homme à l'arbre en passant par la pierre et le terreau, il y a beaucoup de corps dans les textes de Lapointe, un peu comme s'il s'était donné pour visée d'y inclure « l'entière géologie » (Lapointe, 1971 : 226) et de proposer, finalement, à travers les pages de ses recueils, un panorama poétique de la nature. On ne s'est pas trompé en rapprochant cette accumulation de corps dont la substance et le contenu se réduisent, bien souvent, à un nom commun – comme si, extraits du monde de la signification ou du sens, on ne pouvait que les montrer du doigt en disant « ceci » ou « cela » – d'une appropriation originale de l'Amérique, qui témoigne d'une observation libérée des critères de la représentation qui appartiendraient plus à un monde littéraire étranger qu'à la matérialité du Nouveau Monde. Cela s'avère juste et situe Lapointe devant d'illustres prédécesseurs. Mais tout acte d'appropriation qui conduit à l'habitation d'un nouvel espace ne nous livre-t-il pas aussi les conditions de l'observation ? Il y a parfois des circonstances dans l'histoire qui incitent l'homme à reconnaître ses dimensions intimes lorsque les choses semblent lui glisser entre les doigts. Dans sa longue interprétation d'Emerson, l'un des premiers penseurs qui tentent de reformuler, dans cette « nouvelle Amérique encore inapprochable », les modalités

de la pensée, Stanley Cavell a remarqué qu'au moment où l'homme perd tous ses moyens pour nommer les choses hors de lui, il est attiré par l'acte de penser. Ainsi, la condition pour penser se caractérise par le fait de ne pas ou ne plus savoir « agripper » ce qui l'entoure, et c'est là sa « condition noble », la disposition pour que sa « pensée pense » (Cavell, 1993 : 98-100). S'il y a une grandeur de la poésie de Lapointe, ce serait au sens où ce qu'il nous donne à voir dans les formes de la litanie (prière, blason, chant, etc.), dans toutes ces séries de noms de choses qui s'amoncellent pour former des blocs d'affects plutôt que de signifiants, nous force à prendre conscience de notre faculté de percevoir, c'est-à-dire d'imaginer et de comprendre, et, ultimement, de penser. Que reste-t-il d'autre à faire lorsque le monde se donne comme un vaste champ de particules ?

Par souci de cohérence ou suivant une rigueur toute naturelle, Lapointe prolonge cette forme de contenu dans celle de l'expression. Si le « mot » représente l'élément minimal dans ses poèmes jusqu'à *Pour les âmes* (il s'agira de la « lettre » à partir d'*écRiturEs*), c'est qu'il est à la mesure du réel qui se présente directement à la vue : des corps étendus, ici et là, comme des particules solitaires à peine signifiantes, comme les mots isolés sur la page éminent leur signification à force de faire signe dans toutes les directions. Au premier coup d'œil, nous avons l'impression que ses poèmes copient la diversité telle qu'elle s'imprime sur la rétine et sur la table encore indéterminée de l'imagination. Un monde de sensation avant l'univers de l'expérience et de la perception réfléchie. Poursuivant l'idéalisme empirique, Kant parlait d'une « rhapsodie de la perception » (Kant, 1990 : 161), c'est-à-dire une sensation brute et pêle-mêle des objets hors de l'esprit, une affection qui précède l'expérience, puisqu'elle n'est pas gouvernée par les concepts à priori de l'entendement et de la raison. Chez Lapointe, nous avons le sentiment d'une fragmentation du réel soutenue par une syntaxe elle-même morcelée qui disjoint, dans sa manifestation la plus frappante, les mots par des blancs. *Le vierge incendié* rassemble les exemples, et le poème *Arbres* en établit le paradigme.

Dans les creux de la fragmentation, Lapointe voit toutefois des forces qui attribuent une certaine proportion qualitative aux espaces blancs et aux vides qui isolent les corps ou les mots. Étant donné la récurrence des images qui les suggèrent, il s'agit vraisemblablement d'un thème qui peut être interprété comme le début d'une pensée des relations entre les corps, c'est-à-dire ce qui décompose et compose le donné, ce qui le dépasse finalement. S'il y a quelque chose de naturel dans ces forces comme nous le verrons, quelque chose comme un pur rythme de composition de la nature, sans intentionnalité donc, c'est que les poèmes de Lapointe incitent, d'abord, à prendre conscience de ces forces à l'état brut, pour conduire le lecteur, ensuite, dans une sorte de parallélisme, vers un discernement du fonctionnement de son imagination. Il y a certes une progression de la matérialité à l'esprit chez lui, mais cette dernière n'est que l'effet de la compréhension, par le lecteur, de ses poèmes. Car ceux-ci ne distinguent pas autre chose que la puissance de la perception dans l'intensité des écarts qui séparent les corps ou les mots. Les unités sensibles de la nature semblent se plier à l'expérience perceptive, comme ces vers semblent le suggérer : « Tout va surgir dans le marbre / des corps aux ciseaux des yeux fertiles » ; « pour le contrôle du monde le paysage n'a ses arbres et ses / pierres qu'en fonction de l'œil qui lui porte la chair » (Lapointe, 1971 : 122 et 249). Prenons un moment ce passage comme un méta-commentaire. L'œil signifie ici plus que l'organe sur lequel s'impriment les objets du monde, il est plus qu'une perception immédiate, une vision imagée ou réfléchie des arbres, des pierres, etc. C'est en ce sens que l'œil « porte la chair » au paysage : il donne une âme à sa matérialité (ses objets, ses détails). « Âme », « anima », quelque chose qui ne se voit pas mais qui donne vie à ce que nous voyons, quelque chose comme de l'air qui met en mouvement la matière, du souffle, du rythme. Le mode d'action de la perception est similaire à cette idée de l'âme ; elle est comme une force invisible qui coordonne les données immédiates de la conscience. Considérons d'abord cette force comme un thème chez Lapointe, exprimée dans l'insistance de certaines images et

de certains motifs, pour constituer, ensuite, une pensée, celle que nous percevons entre les unités sensibles de ses poèmes. D'un thème à une pensée, voilà sans doute l'indice d'un parcours d'une poésie qui fait penser, en nous obligeant à réfléchir, ici, sur l'itinéraire de sa lecture.

EFFRITEMENT ET ÉCLATEMENT DES CORPS

Dans ma peau s'effritent la terre fragile
ses plantes
nés d'elles et du feu ses minéraux
l'entière géologie (1971 : 226)

Ce poème exprime une rencontre, une relation entre un homme qui se manifeste dans sa partie la plus visible (« ma peau ») et les éléments naturels les plus apparents (« terre », « plantes », minéraux »). Cette relation « intime », suggérée par le choix de la préposition « dans » (plutôt que « sur ») qui attribue à la peau une dimension intérieure, semble conflictuelle, car sa conséquence (« effriter ») dénote une réduction, une dissolution des éléments de la nature, comme s'il s'agissait d'une relation destructrice. Nous pourrions l'interpréter en recourant à un lieu commun : dans son évolution technologique incessante, l'homme compromet la nature. Ce que le dernier poème du recueil, « ICBM (Intercontinental Ballistic Missile) », viendrait peut-être corroborer, en joignant cette relation destructrice à la menace bien réelle du nucléaire au début des années 1960. Faudrait-il en conclure que Lapointe a investi ses poèmes d'une conscience écologique, doublée d'une critique de la démesure de l'armement militaire ? Cela en ferait, en un certain sens, un visionnaire, puisque ce poème a été écrit dans la première moitié des années 1960. Cette interprétation est invitante, d'autant plus qu'elle semble appuyée par le titre du poème qui ouvre le recueil, « Psaume pour une révolte de terre ». Néanmoins, il y aurait peu de chance que nous puissions l'étayer, puisque les préoccupations du poète ne s'engagent pas tout à fait dans cette direction :

Lapointe n'y défend pas une conscience écologique et n'entend pas présenter exclusivement une critique de la folie nucléaire, aucun parti pris ne donne de direction claire et distincte à ses images. Si Lapointe retient ainsi son jugement, c'est qu'il ne veut pas interpréter le monde qui se décompose autour de lui, mais bien présenter les choses sur le mode du constat : il y a dans le monde des forces brutes, physiques qui déplacent les unités sensibles, un peu comme la gravité et l'attraction établissent le mouvement des particules et des planètes dans l'espace. Par ailleurs, la forme pronominal du verbe, dans ce poème, rendrait problématique une telle interprétation, puisque ce n'est pas l'homme qui est à l'origine de la dissolution des éléments naturels mais leur *relation* : l'homme n'effrite pas la « terre fragile », c'est elle qui s'effrite à son contact et ce, depuis toujours semble-t-il. Alors, plutôt que de conflit, il faut parler d'une relation risquée, compromettante, en ce qu'elle corrompt l'intégrité d'une de ses parties, la terre et ses éléments ; et réciproquement, l'autre partie engagée dans la relation, l'homme, est également compromis par cette rencontre. Si ce poème n'en dit rien, d'autres vers chez Lapointe sont explicites à ce sujet. L'homme n'est pas une entité inaltérable, une toute puissance face aux éléments de la nature ; il disparaît à son tour sous l'action corrosive de la terre qui ronge son corps et son esprit : « terreau vorace pour annuler les corps / et la mémoire même » (1971 : 221). Cette relation n'est donc pas un conflit que l'on pourrait régler mais une « force disjonctive » inévitable, c'est une tension au sens physique du terme.

Nous trouvons déjà, dans *Le vierge incendié*, une force qui décompose les corps et qui ne procède pas d'une relation entre l'homme et les éléments de la nature, mais entre des corps humains. Cette force se manifeste, dans ce qu'elle a de plus apparent, comme une description elliptique d'un corps, une énumération de membres :

[...] et le ventre au bout des jambes et
les seins et les épaules et les bras d'épaules avec les mains

au bout et la tête avec la bouche et les paupières
 et les chevaux sur les tempes tout un corps
 toute une femme tout l'autre corps et le mien
 les deux miens l'autre celui qui n'est pas
 le mien et qui est le mien (1971 : 48)

Pierre Nepveu présente cette « tension » sur le mode de la juxtaposition : « le corps que représente *Le vierge incendié* n'est pas une totalité organisée, mais une juxtaposition de parties et de membres » (1979 : 226). Mais avant même de supposer un corps composé, chaque membre est à sa manière un petit « corps » représentant une entité sensible autonome qui peut être combinée avec d'autres unités. S'il s'agit vraisemblablement de la rencontre de deux corps humains – ce qui fait songer à une scène érotique, comme il y en a plusieurs dans *Le vierge incendié* –, cette dernière aboutit plutôt à une conséquence inverse : les corps se morcellent dans leur rencontre. Le poète est comme un photographe qui assemble des clichés d'une scène érotique (à laquelle il participe) non pas pour former une image distincte comme dans une mosaïque, mais pour rendre de plus en plus improbable la fusion des parties de corps sur une même étendue, comme dans un *patchwork*. La vue enregistre le résultat d'une rencontre caractérisée non pas par l'union des corps, mais par une sorte de détachement et d'isolement des parties de deux corps : « le mien » et « l'autre ». La conjonction « et » ou les blancs représentent, dans le discours et sur la page, la limite entre les membres et les corps : « les bras autour du corps le vent souple des hanches et les deux ventres de ouate bien amis un et un et un et un » (1971 : 52). Les scènes érotiques ne représentent pas une interpénétration ou une union des corps, mais une tension entre eux. Ainsi, paradoxalement, lorsque les corps se prennent, ils ne s'épousent pas mais éclatent. Pierre Nepveu caractérise ce type de relation contradictoire, dans *Le vierge incendié*, en utilisant une expression à sa mesure : l'« érotique de l'éclatement » (1979 : 226). La justesse de l'image nous fait bien sentir que la réalisation d'une relation de désir a pour effet de

produire une explosion des corps, ne laissant à la vue qu'un tableau de pièces détachées, ce qui nous donne l'impression, par moments, que la réalité des corps n'est qu'un amas de chair et la matérialité du réel, une étoffe en lambeaux. Peut-on encore parler ici d'érotisme ? Ce serait sans doute fixer un peu trop le texte de Lapointe là où justement il semble vouloir échapper au sens. Si l'amour physique se présente comme une évidence, il faudrait peut-être considérer tout simplement cette représentation comme une habitude de notre esprit qui donne à cette scène un minimum de lisibilité. Cependant, je crois que le texte nous invite également à aller voir en deçà de cette représentation, là où nous mène l'empirisme de Hume et qui nous permet d'avoir l'intuition que le monde est fondamentalement un composé sans loi de particules et de corps, un champ de forces sans signification a priori. Mais peut-être est-ce finalement le propre de l'amour d'être sans loi et sans signification ?

CONTINUITÉ ENTRE LES CORPS

Formulons le problème autrement : les textes de Lapointe donnent-ils réellement à voir un monde de particules sans consistance ? Les scènes de tension entre des parties de corps sont « vues » puisqu'elles sont transcrites sur la page. Mais sont-elles perçues consciemment ? Autrement dit, est-ce que le poète s'est contenté de recopier l'image qui s'est imprimée sur sa rétine, comme la pellicule photographique reproduit, point par point, ce qui frappe l'œil à travers le viseur ? Ce serait limiter la photographie en la réduisant ainsi à son support technique, puisqu'elle ne fait pas que copier ce qu'elle voit, mais elle perçoit les choses selon un certain angle, un cadrage, une couleur, au même titre que le poète agence les mots sur la page dans un style qui lui est propre. La scène n'est donc pas uniquement vue, elle est représentée également. Et si le poète avait voulu contredire les principes de la nature humaine pour atteindre directement la nature en évacuant les effets de style qui ajoutent quelque chose à la scène qu'il voit ? S'il avait voulu copier le réel tel qu'il

s'imprime sur la rétine, comme la lumière brûle les sels d'argent sur la pellicule photographique ? Cette exigence contrarie le sens commun et n'est qu'une abstraction, voire un idéal, car recopier ce qui est senti par la vue implique toujours un décalage où s'intercale une conscience perceptive. C'est la grande leçon de l'empirisme classique : tout ce qui *dépasse le donné*, c'est-à-dire tout ce qui enregistre les unités sensibles sur une surface autre que celle du réel, tout ce qui leur donne un ordre même dans le désordre, tout ce qui les anime, en somme, en les reliant selon les principes de la nature humaine – principes de la raison : causalité, contiguïté, ressemblance ; principes de la passion : douleur et plaisir (Deleuze, 1953 : 129 et 133) – est une appropriation subjective de la réalité sensible, une perception consciente. Mais si les poèmes de Lapointe ne faisaient entendre qu'un lointain écho de l'empirisme classique européen en donnant plutôt l'intuition de la radicalisation de ce courant à l'aube du xx^e siècle en Amérique, l'empirisme radical de William James ? Cela nous permettrait, du reste, de saisir un peu mieux le sens de son action en le rapprochant peut-être d'un des plus importants chantres du Nouveau Monde : Walt Whitman.

La force d'éclatement qui écarte et morcelle les corps dans *Le réel absolu* reste, somme toute, classique : les unités sensibles qui composent le monde sont séparées par une tension irréductible. La décomposition de l'expérience par l'empirisme révèle cette tension en poursuivant un objectif précis : la composition des unités sensibles n'est pas prévue depuis le début des temps par un Dieu quelconque ou une Nature nécessaire, elle ne relève que de l'imagination humaine. De là découle le grand principe de l'empirisme : « les relations sont extérieures à leurs termes », c'est-à-dire que la composition des unités sensibles n'est pas inscrite en chacune d'elles, mais s'y ajoute sur l'initiative de l'homme. De ce principe, l'empirisme classique a conceptualisé les « relations disjonctives », son legs le plus important, qui rejoint, par ailleurs, le paradoxe de la flèche de Zénon qui avait pour objectif de nier la réalité du mouvement. Pour comprendre le mouvement d'un corps par exemple, il faut le décomposer en

parties de manière à ce que chacune représente un état du corps à un moment précis. Suite à cette décomposition, le corps n'est plus en mouvement, mais démultiplié entre deux points. Le fusil chronophotographique d'Étienne-Jules Marey en a laissé de belles images¹, comme la pellicule cinématographique, avec sa suite de photogrammes, peut en donner l'impression lorsqu'elle est vue et non projetée. Ce que l'homme voit réellement du monde, pour l'empiriste, est analogue aux images de Marey. Le mouvement n'existe que dans la synthèse de la perception. Ce type de relation agence les unités du monde en les maintenant toutefois à distance, de sorte que l'œil ne voit que des points, des arrêts, des atomes, et qu'entre eux, il n'y a rien d'autre qu'écart, distance et discontinuité. Tout corps qui se prolonge dans un autre corps, toute relation entre deux unités du monde n'est qu'une synthèse de notre imagination. Aucune métaphysique des relations n'est donc possible, aucun Dieu ne rythme l'univers. Il n'y a que des points morts, des membres à l'arrêt qui attendent le travail de l'imagination pour être animés.

Il y a quelque chose d'analogue entre les relations disjonctives des empiristes et l'« érotique de l'éclatement » chez Lapointe, un même double mouvement apparemment contradictoire consistant en un rapprochement qui produit un écart, un agencement qui affirme, à son terme, la différence : « le corps se divise pour le plaisir / et la satisfaction / [...] les objets se convoient / les uns les autres [...] ainsi / nous nous fîmes ennemi des parallèles » (Lapointe, 1971 : 215-217). Mais il y a tout de même une chose qui change ici : le poète ne divise pas le corps pour sa propre satisfaction ou pour assouvir son propre plaisir, ce sont les corps qui se désirent et veulent se satisfaire. Lapointe nous donne l'impression qu'il sent quelque chose entre les corps qui n'est pas inféré par son imagination. L'insistance avec laquelle il utilise la préposition « entre » dans *Pour les âmes* nous met sur la piste.

1. Recoupant certaines idées que nous développons ici, Georges Didi-Huberman s'est intéressé aux conceptions opposées du mouvant chez Bergson et Marey (2004).

En voici quelques passages : « entre les îles circulent des glas des cargos » (209) ; « car la parole s'évade / entre les membres passe le vent/ entre les pierres les larmes et les cris » (217) ; « entre les mondes voyagent des tendresses et des cœurs / des hystéries cajolantes comme la fusion des corps » (224) ; « et la divinité qui du fond des âges n'a point cessé / de sourdre / entre les pierres » (241) ; « car la neige est à la fois la chaleur et la chute du voile entre l'espace et le sang – et la tension glaciale de l'attente entre les corps » (246) ; « comme l'éternité même le moment entre la négation des corps et les corps éclaboussant l'espace » (247) ; « sur les passerelles de nylon / entre les mondes / vacillent les tendres hanches des filles » (259). Si *Le vierge incendié* correspondait, d'une certaine manière, à la décomposition de l'expérience, comme l'exprime si bien la fin de ce poème qui sépare irrémédiablement deux corps : « le vent souple des hanches et les deux ventres de ouate bien amis un et un et un et un » (1971 : 52), *Pour les âmes* chercherait à reconstruire le monde non pas tant sur le mode des « relations disjonctives » de l'empirisme classique, mais des « relations conjonctives » de l'empirisme radical.

Le père de la radicalisation de l'empirisme, William James, affirmait que l'on pouvait sentir les relations entre les corps et non seulement les inférer en suivant les principes de la nature humaine. James était très près de l'intuition de la durée et du mouvant de son ami Bergson qui affirmait, en répondant sans doute à Bertrand Russell (appartenant à « l'école anglaise »), descendant direct de l'empirisme classique, qu'on ne faisait pas du mouvement avec des immobilités, mais qu'on le sentait directement (Bergson, 1948 : 85). La sensation des relations entre les unités sensibles ne nous ramène pourtant pas au rythme de Dieu, ni à une métaphysique des relations, car la pensée de James s'établit entièrement en suivant le principe empirique des « relations extérieures à leurs termes ». Il suppose seulement que, dans certaines circonstances, l'homme peut voir et sentir la continuité entre les corps, c'est-à-dire en avoir une affection vécue qui précède l'inférence intellectuelle. C'était la seule manière, selon lui, d'éviter le scepticisme de Hume et de retrouver un certain

sens du réel qui donne à l'homme l'impulsion pour créer. Les discours philosophiques et poétiques sont des modes qui permettent, par moments, d'enregistrer la sensation de cette continuité entre les corps. Contrairement à l'empirisme classique qui suppose qu'en décomposant l'expérience, l'homme se retrouve face à un champ de particules, James voit, au bout de cette décomposition, l'expérience pure : « "Expérience pure", tel est le nom que je donnais au flux immédiat de la vie qui nous fournit les matériaux plus tard mis en œuvre par notre réflexion... » (James, 1910 : 328). Cette expérience, mieux connue sous le nom de « courant de conscience » (*stream of consciousness*) auquel sont associés certains des romanciers les plus modernes du début du ^{xx}e siècle, correspond à une vision des flux qui traversent et transportent les corps, vision qui se distingue donc de la sensation des particules immobilisées dans leur solitude. Ces vers de *Pour les âmes* nous en donnent le sentiment : « le cristal de la mer / (car je la survole) : transparence où se meuvent des chaleurs / et la fluidité manuelle du vent » (Lapointe, 1971 : 232). Le cristal n'est pas qu'un verre poli sans étendue, il a une profondeur, du volume, qui lui permet de produire la sensation du mouvement entre les choses qui sont en lui. Mais alors si nous parvenons à voir directement la relation entre des unités sensibles, qu'est-ce qui nous permet de différencier ce qui est vu et senti de ce qui est perçu et réfléchi ?

Pour Gilles Deleuze qui s'inspire, en partie, de l'héritage de l'empirisme anglais et de l'idée de durée de Bergson, l'image du « cristal » n'est pas associée à ce qui saisit le temps dans un instant où tous les détails s'immobilisent pour devenir visibles, elle est comme un point extrême de condensation du passé et du présent, du réel qui s'imprime sur la rétine (actuellement) et de l'imaginaire qui l'étend (virtuellement). C'est la « recherche mutuelle, aveuglante et tâtonnante, de la matière et de l'esprit » (Deleuze, 1985 : 101). La sensation du réel et ce que l'homme y ajoute sont, pour ainsi dire, indiscernables. L'image-cristal mine donc l'originalité de l'empirisme anglais qui reposait sur l'écart entre la vue et l'imagination, entre le roc du réel composé

d'unités immobiles senties par la vue et leurs mouvements dans l'esprit. Le cristal est une image objective qui rend indiscernable le réel de l'imaginaire, puisqu'il n'y a pas que celui-ci qui produit des images en mouvement : le réel est en soi un petit cinéma que l'œil capture. En décomposant l'expérience, Lapointe nous donne l'impression d'accéder au cinéma du réel et non à un champ de ruines inertes (son poème « Gravitations » où mille objets s'attirent et se repoussent, en constitue, sans aucun doute, le meilleur exemple), et c'est dans la sensation du réel en mouvement qu'il s'insinue et en y ajoutant ses propres lignes imaginaires. Ainsi, le dernier poème du *Vierge incendié*, qui pourrait être considéré comme le résultat de la décomposition de l'expérience, n'aboutit pas à un champ de particules, mais à une sorte d'indifférenciation généralisée entre les corps qui est vécue à la première personne : « J'ai des frères à l'infini / j'ai des sœurs à l'infini / et je suis mon père et ma mère / J'ai des arbres des poissons / des fleurs et des oiseaux... » (1971 : 125). Le poète semble ainsi pouvoir posséder indifféremment tout ce qu'il veut, puisqu'il se confond d'abord avec ses propres géniteurs. Ces vers, pourrions-nous dire, révèlent la matrice de sa création : l'étendue indifférente, sur la surface de la page, de toutes ses possessions réelles et imaginées. Sa page d'écriture serait ainsi un cristal ; et l'expérience du *Vierge*, comme nous pourrions commodément l'appeler, indiquerait bien son nom : c'est une « expérience pure », un flux sans sujet ni objet.

Tout corps peut se poursuivre dans d'autres corps, telle est sans doute l'expression des relations conjonctives qui représentent le mode de l'expérience pure. Ce mode est la forme du réel que le poète a retenue du *Vierge incendié* pour former le contenu de *Pour les âmes* :

les muscles et la force sont pour le cœur
 et la colère
 sont pour le cœur et le beffroi de la sueur
 pour la colère des villes renfrognées
 pour le pain des villes

et le pain pour le terreau
 et le terreau pour les pierres et la pluie
 la pluie pour les pierres
 et les pierres s'effritent
 et la colère et les muscles et le cœur (1971 : 208)

L'alternance de la conjonction « et » et de la préposition « pour » produit le sentiment d'une continuité entre tous ces corps disparates. Il s'agit là sans doute d'une belle image de l'expérience pure. Cette continuité entre les corps permet à Lapointe de dépasser le donné au sens de l'empirisme radical : non pas dépasser des unités sensibles en les composant mais des flux et des relations. Autrement dit, « dépasser le donné » n'équivaudrait pas, chez Lapointe, à percevoir et à représenter la relation entre des unités sensibles, mais à étendre cette relation entre deux corps qui s'est imprimée sur sa rétine à d'autres corps entre lesquels l'œil ne voit à priori aucune continuité. C'est dans le sens précis de cette extension que nous définirions la perception active chez Lapointe. S'il a senti la continuité des corps au bout de leur décomposition dans le *Vierge* sous la forme de scènes érotiques, de désir et de possession, cette continuité, il ne la voit plus passivement dans *Pour les âmes*, mais la perçoit activement : « mexique de mon amour terre lointain / [...] / nous te posséderons / nous te posséderons / tu seras notre frère devrais-je dire / car nous sommes séparés par une épée » (1971 : 254). « Possession », « désir », « amour », « convoitise », etc., représentent une série de termes qui indiquent le mode de perception du poète, lequel lui permet de remplir les écarts entre les corps dans le temps et l'espace, c'est-à-dire de recomposer l'expérience, voulant peut-être ainsi atteindre dans l'avenir le « corps universel ». C'est sans doute là que nous le sentons au plus près de la relation organique de *Leaves of Grass* de Whitman, où l'homme communique organiquement avec l'univers en n'étant qu'un brin d'herbe dans la prairie. Il y a coalescence entre le mouvement du monde et celui de l'homme, d'où l'insistance particulière de Lapointe à inclure, dans ce qu'il voit et perçoit, la première

personne au même titre que l'arbre et la pierre. L'expérience pure a cette particularité d'indiquer à la fois le terme de la décomposition et celui de la recomposition de l'expérience : un seul grand corps indifférencié pour toutes les particules sensibles. Si nous pouvons avoir l'intuition d'un monde parfaitement lisse, un monde mouvant, lorsque nous décomposons le réel en morceaux, il faut le recomposer en poursuivant l'espoir de le percevoir aussi lisse que nous l'avons vu².

On s'est peut-être mépris sur le sens du travail poétique de Lapointe dans *écRiturEs* et *Le sacre*. Si l'on a souligné l'aspect ludique de ces œuvres, à défaut de pouvoir les prendre au sérieux, c'est que l'on n'entrevoit aucune commune mesure entre ces deux recueils et le lyrisme des premiers. Pourtant la structure est la même : entre décomposition et recomposition de la langue, ce sont encore les modes de sensation et de perception du réel qui se rejoignent à la limite de leur éloignement. Du début à la fin, l'œuvre de Lapointe est une leçon de continuité entre la sensation et l'imagination. Et c'est en ce sens que nous devrions le relire, l'inscrivant, du coup, dans une histoire qui donnerait du volume à des intuitions qui s'entremêlent aux souffles-cris d'artistes québécois de l'époque qui cherchent un sens à donner à la liberté de la création.

2. Il semble que ce soit là une conséquence de l'empirisme radical qui imprègne le pragmatisme à ses débuts. En effet, l'un des pères du pragmatisme avec James, Peirce, entrevoyait aussi une telle coalescence entre les hommes et la nature, ce qu'il a théorisé d'ailleurs sous le concept d'« amour évolutionnaire » (Peirce, 1893).

QUESTION

L'essentiel du parcours que vous entreprenez ici dans l'œuvre de Paul-Marie Lapointe tend à mettre en évidence le principe actif, chez lui, d'une sorte de second empirisme qui vient complexifier les schémas perceptifs de l'ancien empirisme anglais. À cette version de l'expérience qui interprète le dépassement du donné comme moyen d'accéder au « champ des particules inertes » que l'imagination devra mettre en mouvement, vous opposez ainsi par l'intermédiaire de Deleuze, un autre type de dépassement qui donnerait accès, lui, au champ immédiat des particules mobiles – au « cinéma du réel » comme vous l'appellez vous-mêmes, ou, ailleurs, à « l'expérience pure, au flux sans sujet ni objet ». Pour le formuler rapidement, il ne s'agirait donc plus, par l'expérience, de recomposer et de mettre en branle de l'immobile, mais plutôt, dans l'optique de la perception étendue que vous attribuez à la poésie de Lapointe, de composer avec une mobilité unilatérale du réel où serait désactivée à priori la distinction entre ce qui tombe sous la vue et ce qui l'excède, entre ce qui reste dans le champ de la perception et ce qui y échappe.

Or, malgré que vous fassiez référence en fin d'article aux « artistes québécois de l'époque », votre réflexion demeure surtout au niveau d'une mutation perceptive entre deux types de dépassement, laissant en plan la médiation que l'on pourrait être tenté d'établir entre le modèle actif de ces « particules mobiles » qui font le « cinéma du réel » et une réflexion politique qui serait axée sur lui. Comme vous le savez, cette tentative d'adéquation entre le sujet de la « perception étendue » et un substrat politique envisagé comme champ de forces mobiles, inassignables aux diverses forme d'identité *données* à une singularité (par un pays, une famille, un sexe, un âge, etc.), est souvent revendiquée dans le champ de la philosophie marxienne actuelle : elle porte le nom de « multitude », la plupart du temps en opposition au « peuple » (québécois, notamment), de la même façon que la « pluralité qui persiste comme telle » de Spinoza s'oppose à la pluralité

synthétique qui se définit, elle, en référence à un État. Si l'on mène cette pensée jusqu'au bout, la désactivation de l'intérieur et de l'extérieur qui serait à l'œuvre dans la « perception étendue » chez Lapointe se doublerait alors d'une autre désactivation, soit l'annulation du partage entre l'intérieur et l'extérieur de quelque chose comme un peuple, annulation dont s'alimente par ailleurs depuis les débuts le concept global de multitude. Cela, entre autres choses, nous inciterait à revisiter sérieusement certaines interprétations canoniques de l'œuvre de Lapointe menées à l'aune d'un récit de libération « québécois » de l'imaginaire, la multitude dans l'ombre de laquelle il semble écrire n'ayant ni lieu, ni clôture, ni volonté unique, ni autre condition que son inconsistance fondamentale.

En vue de vous inviter à déplier les implications de votre conclusion, pourriez-vous nous dire si c'est à ce type de collusion esthétique-politique d'un *excès sur le donné* que vous songiez en évoquant, brièvement, cette autre « histoire » à venir qui « donnerait du volume à l'intuition » ? Comment envisagez-vous cette relation possible entre le dépassement *perceptif* du donné et son dépassement *politique* ?

Jean-François Bourgeault

RÉPONSE

Dans ma conclusion, mon intention n'était pas vraiment de suggérer que le type de dépassement du donné que j'entrevois chez Lapointe établit un lien entre esthétique et politique ; je voulais tout simplement indiquer que l'ampleur de l'histoire à laquelle participent certains écrivains ou artistes québécois est insoupçonnée. Mon objectif était ni plus ni moins de situer l'intuition qui se dégage de la poésie de Lapointe dans une sorte d'histoire de l'empirisme, au sens ici d'un récit qui relate, par le jeu du rapprochement et de la comparaison, les différents accents d'une affection pour l'expérience qui donne un fond de vérité à la sensation. Et je conçois cette affection dans une perspective spécifique : elle mobilise nécessairement un mode d'observation de la nature – du réel, dirions-nous aujourd'hui.

Plus que l'apport de Deleuze, c'est la différence entre l'empirisme anglais et le pragmatisme américain qui a aiguillé ma réflexion. De Locke à Hume en passant par Berkeley, les empiristes anglais ont mis en doute l'existence des objets à l'extérieur de l'esprit, parce qu'il était tout simplement impossible, selon eux, de réaliser une expérience pure du monde objectif : même si l'expérience commence par le donné, elle en est toujours une imagination, une représentation ou une réflexion. L'une des conséquences de l'empirisme anglais établit donc, en principe, une discontinuité fondamentale entre le monde interne du sujet et le monde externe des objets. Dès lors, l'homme s'éloigne du monde plutôt que de s'en approcher, d'où le scepticisme de Hume et l'immatérialisme de Berkeley dont le fameux axiome (*esse est percipi*) repose finalement sur le principe que rien ne peut être donné à l'esprit qui ne soit esprit. Or, que reste-t-il de la vérité de la sensation du donné si elle n'est qu'un effet de notre imagination ? Que reste-t-il du monde hors de l'esprit qui s'en fait une image ou une idée ? Rien d'autre que des éléments isolés, sans vie, qui attendent d'être associés par les principes de la nature humaine.

Les premiers pragmatistes américains (Peirce, James et Dewey) reconfigurent l'empirisme en redonnant un sens à la continuité entre le monde et l'esprit. Ils postulent que les objets dans le monde, les choses hors de l'esprit, ne sont pas des éléments isolés qui attendent l'homme pour se mettre en mouvement puisqu'ils le sont déjà : les objets dans le monde entretiennent des relations qui n'ont pas pour origine l'esprit ou une quelconque conscience transempirique. Et cette vie des choses, l'homme peut l'expérimenter. William James radicalise l'empirisme non pas au sens où il le rend encore plus rigide, mais au sens où les relations entre les choses dans la nature, leur forme ou leur structure, peuvent faire l'objet d'une observation directe. Pour l'empiriste anglais, l'expérience est toujours celle d'un monde mû par l'initiative de l'esprit ; pour le pragmatiste, elle peut être celle d'un monde qui bouge indépendamment de l'homme. Si la pensée analytique a éclipsé celle de James dans l'histoire de la philosophie aux États-Unis au xx^e siècle, les éléments de son empirisme radical dont fait partie la séduisante image du « courant de conscience » (*stream of consciousness*) ont trouvé toutefois un écho, suggère Jean Wahl, dans l'art américain. Cela dit, la réflexion sur ce point reste entièrement à faire.

L'intuition empirique que j'ai dégagée dans la poésie de Lapointe trouve une résonance dans la conception de l'expérience des premiers pragmatistes : le monde expérimenté dans ses poèmes n'est pas un amas de particules sans vie, mais plutôt un mouvement qui donne un sens à l'écriture du poète. Au-delà des nombreux signes et images qui renvoient à l'Amérique dans ses recueils, c'est par ce détour, si l'on m'y obligeait, que j'envisagerais, chez lui, une américanité, laquelle ne tiendrait finalement sur rien d'autre qu'une nouvelle manière de sentir les choses qui l'entourent. Je ne vois pas la nécessité d'expliquer plus longuement la raison pour laquelle, dans cette perspective, toute récupération nationaliste ou patriotique du poète est d'emblée inappropriée.

Si nous voulions dégager une esthétique de cette conception de l'expérience chez Lapointe, il faudrait dire que la mise en

forme de ses poèmes n'est pas simplement l'effet d'un jeu volontaire de l'esprit, mais une véritable continuité du monde des objets à celui de son imagination, au point où l'un et l'autre se confondent (fonctionnant sur l'alternance des effets que le poète a volontairement produits dans le langage et les hasards de celui-ci, son recueil *écRiturEs* en est sans doute le meilleur exemple ; ou encore, l'appropriation de la relation touristique des Québécois avec le Mexique et de l'une des traces bien réelles que cette dernière y a laissée – « tabarnacos » – permet à Lapointe d'expérimenter, dans *Le sacre*, un étirement du langage qui prend, au final, une dimension cosmique). Et, pour dégager l'analogie politique de cette esthétique, il faudrait essayer de penser, comme le font présentement certains marxistes inspirés par le concept de multitude de Spinoza, la continuité de la puissance réelle de chaque pratique singulière dans la communauté (cela dit, actuellement, le thème de la communauté de singularités n'est pas spécifiquement dérivé d'une réflexion sur le concept de multitude), continuité qui est abolie lorsqu'on pense, après Hobbes, la communauté sur le modèle du Peuple où l'individu remet la souveraineté de son action aux lois de l'État. Si les empiristes, depuis Hume au moins, ne croient plus au droit naturel qui s'impose entre les hommes comme s'il s'agissait d'une volonté divine, il faut rétablir le contact entre l'esprit et le monde pour penser minimalement leur interaction véritable. Finalement, il faudrait dire que dépasser le donné au sens où les pragmatistes nous y engagent, c'est-à-dire au sens où l'intervention de l'esprit est l'extension d'un mouvement sans nom qui est déjà présent dans le monde des objets ou dans les pratiques quotidiennes des hommes, témoignerait d'une conception philosophique de l'expérience qui trouverait un prolongement valable en tant que principe politique. Ce qui m'obligerait à soutenir l'idée que les relations actuelles entre les hommes, entre les hommes et les choses ou entre les choses elles-mêmes constituent le fondement de notre expérience, une vérité de notre sensibilité, et que c'est à partir d'elles que nous imaginons, représentons et pensons ce que nous sommes, que nous façonnons ce qui vient. Les pragmatistes

SENS COMMUNS

redonneraient ainsi, contre toute attente, un sens à la passivité de notre esprit dans un monde où l'action semble représenter le seul mode de l'expérience.

Mon article n'avait pas la prétention d'arriver à cette conclusion, mais votre question m'y a engagé. J'aimerais interpréter votre invitation à déplier ma conclusion comme un accroissement du mouvement que j'ai expérimenté dans la poésie de Lapointe. Cela me permettrait de penser que la forme même de la question-réponse dans laquelle nous sommes engagés serait thématifiée dans les lignes qui précèdent, comme s'il s'agissait, ni plus ni moins, d'une autre expérience qui pourrait sans doute nous mener un peu plus loin.

BIBLIOGRAPHIE

- ALQUIÉ, Ferdinand (1957), *L'expérience*, Paris, Presses universitaires de France.
- BENETT, Jonathan F. (1971), *Locke, Berkeley, Hume : Central Themes*, Oxford, Clarendon Press.
- BERGSON, Henri ([1889] 1948), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France.
- BOUVERESSE-QUILLOT, Renée (1997), *L'empirisme anglais. Locke, Berkeley, Hume*, Paris, Presses universitaires de France.
- BRYKMAN, Geneviève (dir.) (1999), *Ressemblance et dissemblances dans l'empirisme britannique*, Nanterre, Université Paris X.
- CAVELL, Stanley ([1990] 1993), *Conditions nobles et ignobles. La constitution du perfectionnisme moral émersonien*, trad. de Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, l'Éclat.
- DELEUZE, Gilles (1953), *Empirisme et subjectivité. Essais sur la Nature humaine selon Hume*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- JAMES, William ([1909] 1910), *Philosophie de l'expérience*, trad. de E. Le Brun et M. Paris, Paris, Flammarion.
- LAPOINTE, Paul-Marie (1971), *Le réel absolu* (poèmes 1948-1965), Ottawa, L'Hexagone.
- LAPOUJADE, David (1997), *William James. Empirisme et pragmatisme*, Paris, Presses universitaires de France.
- LUCRÈCE (1959), *De la nature*, trad. d'Alfred Ernout, Paris, Les Belles-Lettres.
- NEPVEU, Pierre (1979), *Les mots à l'écoute*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- PEIRCE, Charles Sanders (1893), « Evolutionary love », *The Monist*, vol. 3, p. 176-200.

SENS COMMUNS

ROTH, Robert J. (1993), *British Empiricism and American Pragmatism. New Directions and Neglected Arguments*, New York, Fordham University Press.

WAHL, Jean ([1920] 2005), *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.

UN PINCEAU QUI PENSE.
PEINTURE ET APPRENTISSAGE DU REGARD
CHEZ SAINT-DENYS GARNEAU

Antoine Boisclair

Université McGill

Je te reviens. Car, sans que tu t'en doutes, je
t'ai quitté pour aller peindre. Car, tu le sais,
« je suis un pinceau qui pense ».

SAINT-DENYS GARNEAU
(lettre à Jean Le Moyne).

« La proportion de l'imagination à l'acte, de l'ombre au corps qui la projette, affirmait Léonard de Vinci dans son *paragone*, est celle qui existe entre la poésie et la peinture. Car si la poésie confie son œuvre aux lettres conventionnelles, la peinture la donne réellement devant les gens, qui en reçoivent la similitude, comme si c'était au naturel » (Vinci, 1910 : 28). Tandis que la poésie est une abstraction, une « ombre » reposant sur des conventions (les lettres), la peinture restitue la présence des corps, les donne « réellement ». Par surcroît, puisque le sens de la vue est « le plus digne » – puisque l'œil est une « fenêtre de l'âme », « la principale voie par où le commun sens peut simplement et magnifiquement considérer les œuvres infinies de la Nature » (Vinci, 1910 : 28-29) – la peinture, art par excellence de

la vue, supplante les autres pratiques artistiques qui, à l'instar de la poésie et de la musique, sont reliées à un sens inférieur tel que l'ouïe. Inspirées d'une tradition dont on pourrait faire remonter l'origine à Platon, qui dans le *Timée* évoque la prédominance de la vue comme accès au savoir (Platon, 1992 : 46d-47a) et envisage les produits de la peinture, cette fois dans le *Phèdre*, « comme s'ils étaient vivants¹ » (Platon, 1963 : LXd), les prémisses de Léonard n'en demeurent pas moins « anti-platoniciennes » en ce qu'elles témoignent d'un parti pris empiriste propre à plusieurs théoriciens de la Renaissance. Alors que la poésie ne peut être comprise qu'en faisant appel à l'imagination, à « l'œil intérieur » (Vinci, 1910 : 31), la peinture, en plus de mettre à profit l'imagination ou la pensée (elle est une « philosophie naturelle » – Vinci, 1910 : 38), relève de l'observation empirique ; elle nécessite une connaissance précise de l'anatomie, de la végétation, des effets de lumière, etc.

Si une telle conception de la peinture, comme l'a remarqué Resselaer W. Lee dans son ouvrage consacré à la doctrine humaniste de l'*ut pictura poesis*, connaît une longue éclipse durant l'époque classique (où des théoriciens comme Félibien et Le Brun ont « tellement intellectualisé l'art de peindre qu'il avait en grande partie perdu son caractère primordial d'art visuel » – Lee, 1992 : 161), il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle a effectué un retour en force depuis plus d'un siècle, notamment depuis Cézanne, qui en des mots proches de ceux employés par Léonard, considère le geste pictural comme un moyen d'orchestrer la rencontre entre la pensée et l'expérience sensible (« Je pense en peinture », affirme à ce sujet le peintre français dans une lettre ayant fait l'objet de quelques commentaires de Merleau-Ponty²).

1. Précisons que Platon, à l'instar de Léonard, ajoute que la peinture, si elle semble « vivante », n'en demeure pas moins muette : « Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants ; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence » (Platon, 1963 : LXd).

2. « Cette philosophie qui reste à faire », avance Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* lorsqu'il évoque la possibilité de surmonter le dualisme entre le cogito cartésien et le monde sensible, « c'est elle qui

Or c'est en partie dans une telle tradition que s'inscrit l'esthétique de Saint-Denys Garneau, sans doute moins parce qu'il a lu le « très aride³ » *Traité du paysage* de Léonard (ouvrage qu'il n'a du reste peut-être pas parcouru au complet), ou qu'il a commenté à plusieurs reprises l'œuvre de Cézanne (j'y reviendrai), que parce que son rapport à l'art repose sur le désir maintes fois réitéré de combiner le sensible et l'intelligible, le domaine de l'esprit et celui du corps. Le rôle de l'art, répète-t-il avec différentes tournures dans son journal et les lettres qu'il envoie à ses collègues de *La Relève*, consiste à « offrir une analogie intelligible dans [l']ordre de la matière sensible » (SDG, 470) ; parce que « le métaphysique est sans cesse engagé dans le concret, l'immédiat, le physique » (SDG, 569), « les activités mentales dépendent [...] des activités physiologiques » (SDG, 463). Des concepts et des métaphores relatifs aux deux catégories (pensons notamment à la complémentarité entre l'« art spiritualiste » et l'« art sensualiste » mise de l'avant dans les pages du journal consacrées à Dom Bellot⁴) rappellent que le parcours artistique de Garneau fut marqué à plus d'un égard par le désir d'évoluer sur une ligne de crête, de trouver « l'équilibre impondérable »,

anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture » » (Merleau-Ponty, 1997 : 60).

3. « Je lis par petits bouts un “traité du paysage” écrit par Léonard de Vinci », rapporte Garneau à Françoise Charest en mars 1930. « C'est un livre très aride et tout à fait étrange. Je ne vous en parle pas et vous quitte parce que le cerveau me ballotte dans la tête » (Garneau, 1971 : 818). Dorénavant, les citations extraites des *Œuvres* de Saint-Denys Garneau (édition Brault et Lacroix) seront indiquées par les lettres SDG et les renvois aux *Lettres aux amis* seront désignés par les lettres LA.

4. Dom Bellot, en sa qualité de moine bénédictin, privilégie l'art spiritualiste au détriment de l'art sensualiste. La position de Garneau, d'un certain point de vue, oscille sans cesse entre les deux domaines ; s'il termine « L'Art spiritualiste » en prônant le « retour de l'humanité au spirituel » (SDG, 243), il écrit dans « À propos des beaux-arts » (rédigé durant la même année que « L'Art spiritualiste », soit en 1935), qu'il faut un « retour à la vie, à la réalité vivante » (SDG, 422).

pour paraphraser le poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace*, entre le concret et l'abstrait, entre la matière et la pensée. « Je souis un pinceau qui pense » (LA, 48), affirme-t-il à Jean Le Moyne en mimant curieusement l'accent italien – ou provençal ? « Je suis un pinceau qui pense », c'est-à-dire : je suis une pensée concrétisée dans la matière du pinceau ; entre mon regard, ma pensée et l'acte de peindre s'abolit toute distance, toute temporalité.

Le désir d'atteindre un tel équilibre entre le sensible et l'intelligible différencie de manière importante l'esthétique garnélienne des différents courants artistiques du Canada français des années 1900 à 1930 : l'idéalisme postsymboliste du *Nigog*, encore trop attaché aux essences⁵, et le régionalisme du *Terroir*, envisageant la réalité d'un point de vue mimétique selon une idéologie du signe étrangère à Garneau. Plus précisément, cette posture constitue un élément fondamental pour comprendre la façon dont s'articule chez l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace* la relation entre la peinture et la poésie. Les deux arts, en effet, dans la mesure où ils sollicitent à différents degrés le *regard*, soit un mode d'appréhension du sensible qui, « intérieur » ou non, tend à se confondre avec l'esprit, avec la pensée et l'existence même du sujet (« Ce que nous appelons sa vision », suggère-t-il à propos de l'artiste, « c'est sa valeur ontologique » – SDG, 469) ; les deux arts, donc, ont en commun le désir de surmonter, sans y échapper pour autant, le dualisme platonicien et catholique entre la matière et l'esprit, « *faux problème des relations de l'âme et du corps*. Division arbitraire » (SDG, 461), note Garneau dans son journal. Or ce positionnement ontologi-

5. *Le Nigog* ne représente pas une tendance homogène (un poète comme Jean-Aubert Loranger, à titre d'exemple, se distingue sans aucun doute de l'idéalisme exotique ou symboliste). Il n'en demeure pas moins que le texte de présentation du premier numéro envisage l'art dans une perspective idéaliste : « LE NIGOG dont nous présentons le premier numéro au public, n'a qu'un objet : l'Art », affirme « la rédaction » en prenant bien soin d'employer une majuscule au mot « art » (*Nigog*, 1998 : 1).

que, si on peut croire légitimement que Garneau le développe en fréquentant le néothomisme de Jacques Maritain – un lecteur comme Karim Larose a d'ailleurs bien souligné cet héritage⁶ – ou la philosophie existentielle de Gabriel Marcel⁷, deux pensées qui ont marqué fortement, comme on le sait, la formation intellectuelle des membres de *La Relève*, il est possible d'affirmer qu'il origine aussi du commerce avec les arts visuels.

DE L'UT PICTURA POESIS GARNÉLIEN. ÉTAT DES RECHERCHES

Mais qu'en est-il, plus précisément, de cette relation entre la poésie et la peinture chez Saint-Denys Garneau ? Depuis 1993, année où les tableaux du poète québécois furent rendus publics

6. Soulignant que la conception du Beau développée par Garneau est « tout à fait en accord avec la lettre du thomisme », Karim Larose résume cette influence de la manière suivante : « le “ministère” du poète consistera, dans l'ordre de la création, à “rendre intelligible” la réalité seconde du monde “par une forme qui la recompose, la reproduise, la recrée analogiquement, [à] en offrir une analogie intelligible dans l'ordre de la matière sensible”. Théoriquement, donc, il incombe au poète d'entrer en communauté à la fois avec la Création entière et avec Dieu, grâce à une sorte de possession intérieure et spirituelle du monde dont l'artiste, comme coffre, serait le *lieu* » (Larose, 1998 : 9-10). Certains passages d'*Art et scolastique* de Jacques Maritain confirment cette influence du thomisme : « l'art est avant tout d'ordre intellectuel, son action consiste à imprimer une idée dans une matière ». Ce rapport à la « matière » – et c'est ici que saint Thomas et les scolastiques s'écartent de Platon – éloigne le concept de beauté de l'idéalisme : « La beauté n'est donc pas la conformité à un certain type idéal et immuable ; saint Thomas était bien éloigné de ce pseudo-platonisme, comme du bazar idéaliste de Winckelmann et de David. Il y a beauté pour lui dès que le rayonnement d'une forme quelconque sur une matière convenablement proportionnée vient faire le bien être de l'intelligence » (Maritain, 1935 : 44-45).

7. C'est dans le texte intitulé « Philosophie existentielle », où la pensée de Gabriel Marcel est interrogée, que Garneau écrit la phrase citée précédemment : « Le métaphysique est sans cesse engagé dans le concret, l'immédiat, le physique » (SDG, 569).

pour la première fois à l'occasion d'une exposition organisée au Musée d'art de Joliette⁸, quelques lecteurs et critiques ont évoqué la possibilité de relire certains poèmes et passages du journal à partir du paramètre pictural. Sans en faire l'objet principal de ses études, Pierre Nepveu, dans ses textes portant sur « l'habitation du paysage », a remarqué notamment comment « de la peinture à l'écriture, le paysage comme objet et lieu du désir ne cesse de se creuser et de ravager la subjectivité » (Nepveu, 1998 : 174). Les tableaux exposés dans les musées et les nouvelles éditions de *Regards et jeux dans l'espace* qui font cohabiter images et poèmes, dans cette perspective, permettent de mieux « mesurer le chemin qui va du geste pictural à celui d'écrire » (Nepveu, 1998 : 174). Ils « jettent une lumière neuve sur ses écrits », avance pour sa part François Hébert, et « inversement, ceux-ci permettent de mieux lire ses tableaux » (Hébert, 1998 : 4). Mais s'il convient, dans la plupart des textes sur Garneau publiés au cours des dernières années, de citer quelques passages du journal reliés à la peinture, d'affirmer que les poèmes d'« Esquisses en plein air », par exemple, emploient un lexique pictural, ou encore que l'attrait réitéré pour le paysage origine de la peinture, on peut légitimement se demander si la critique s'est réellement penchée sur l'*ut pictura poesis* garnélien. À fortiori, aucun lecteur n'a analysé la relation pourtant primordiale entre le motif du regard et les écrits sur l'art. Il faut s'étonner à ce sujet qu'un article aussi riche et fécond que celui de Pierre Ouellet consacré au « Jeu du regard » ne fasse aucune mention des textes reliés à la peinture, car l'épaisseur du visible, le mystère des lignes, du mouvement,

8. Sous l'impulsion de Suzanne Rivard Le Moyne, veuve de Jean Le Moyne, Yves La Roque de Roquebrune (le petit-neveu de Garneau), de même que des collectionneurs privés, ont réuni les tableaux du poète dans le but de les présenter au grand public. Une exposition fut ainsi organisée au Musée d'art de Joliette en 1993 : *L'univers de Saint-Denys Garneau*, qui comprenait une soixantaine de tableaux. La même année, les éditions Fides publiaient une édition de luxe de *Regards et jeux dans l'espace* comprenant trente-cinq reproductions de paysages peints par Garneau.

des couleurs, des formes et des plans, les motifs de la « clarté », de la « composition », de l'« harmonie » ; bref tous ces éléments qui sont au cœur d'une véritable pensée du regard, c'est, le plus souvent, en tant que critique d'art ou en tant que peintre que Garneau s'y intéresse. Dans la mesure où la perception visuelle – Pierre Ouellet l'a démontré de manière convaincante en soulignant comment elle contribue à définir l'identité même du sujet – loge chez Garneau au cœur de l'*esthesis*, du « mouvement par lequel nous nous représentons le monde » (Ouellet, 2000 : 267), les écrits sur la peinture, où convergent des réflexions qui concernent à la fois les modes de visibilité et l'identité du sujet, ne peuvent être qualifiés de périphériques par rapport aux autres textes en prose plus souvent commentés. Les écrits reliés aux peintres ou à l'art de peindre permettent non seulement de mieux comprendre l'esthétique de Garneau (et c'est en ce sens qu'ils peuvent nous inciter à relire certains poèmes), mais ils nous plongent également au cœur des réflexions sur la perception visuelle. Sous plus d'un aspect, la peinture représente pour Garneau une « école du regard » ; elle contribue au « perfectionnement de la vision » (« la vision n'est pas une chose donnée, mais une vertu de l'esprit qui se perfectionne », dit-il précisément – SDG, 443) et au développement de son esthétique. « Apprendre à voir » : tel serait un des mots d'ordre de l'esthétique de Garneau, de son aventure artistique qui, dès l'âge de dix-sept ans, consistera à explorer simultanément – et parfois l'un au détriment de l'autre⁹ – les domaines pictural et poétique.

9. La majorité des tableaux de Saint-Denys Garneau ont été peints entre 1931 et 1937, ce qui correspond exactement à la période d'écriture des poèmes. Dans son texte intitulé « Paysage du sujet », Pierre Nepveu affirme que « d'une certaine manière *Regards et jeux dans l'espace* raconte l'histoire d'un peintre qui devient poète » (Nepveu, 1998 : 173). Si Garneau affirme, peu avant la parution de son recueil, vouloir consacrer plus de temps à la poésie (« Je me suis mis dernièrement à la peinture », affirme-t-il en janvier 1937, « mais à ce que je vois je vais l'abandonner pour retoucher quelques poèmes et pour mes articles » – LA : 254), le journal et la correspondance témoignent d'une tension

L'APPRENTISSAGE DU REGARD.
GARNEAU ET LES DISCOURS SUR LA PEINTURE
CANADIENNE DES ANNÉES 1930

Pour envisager la formation artistique de Garneau, pour identifier les écoles du regard qu'il a fréquentées, il importe dans un premier temps de donner un aperçu des discours sur l'art qui circulaient au Québec à l'époque de *La Relève*. Si l'on adopte le point de vue d'Esther Trépanier¹⁰, selon lequel la modernité picturale au Québec s'est consolidée d'un point de vue théorique au cours des années 1930 dans les publications à moyen et à grand tirage (*La Revue populaire*, *Le Canada*, *La Revue moderne*, *La Presse*), force est de constater que Garneau peint et écrit durant une période particulièrement riche dans l'histoire de la peinture canadienne. Jusqu'à quel point fut-il imprégné des articles de Jean Chauvin, de Reynald (pseudonyme d'Ephrem-Réginald Bertrand) ou d'Henri Girard, qui occupent alors l'avant-scène de la critique d'art dans le milieu francophone ? Nous savons que Garneau lisait les comptes rendus de Girard publiés dans *Le Canada* et *La Revue moderne*, que les deux écrivains s'admiraient mutuellement (Girard ayant même fait parvenir des poèmes à Garneau pour qu'il les commente – SDG, 1000-1001). Une lettre témoigne également du fait qu'il lisait les articles de Reynald publiés dans *La Presse* (SDG, 422). Mais que faut-il retenir de telles lectures ? Que nous apportent-elles de nouveau sur les champs artistique et intellectuel des années 1930 au Québec ?

constante entre les deux pratiques. Une des dernières lettres adressées à Claude Hurtubise, datée de juillet 1940, indique bien par ailleurs que Garneau, en dépit du fait qu'il semble avoir reconnu les limites de son talent, a continué de peindre après la parution de *Regards et jeux dans l'espace* : « je voudrais faire valoir toutes ces beautés », dit-il à propos des paysages de Sainte-Catherine, « l'architecture des distances, des plans, des massifs. Mais je sens combien, souvent, mes retouches sont arbitraires » (LA : 449).

10. Je fais ici référence à l'ouvrage d'Esther Trépanier intitulé *Peinture et modernité au Québec (1919-1939)*.

Afin de répondre à ces dernières questions, il convient de retourner à la fin des années 1920, au moment où le Groupe des Sept propose l'esthétique picturale la plus en vogue à Montréal et dans l'ensemble du Canada. Face à cette peinture de paysage, attentive à l'aspect sauvage et à la nordicité des campagnes canadiennes, aux forces de la nature et aux lieux *pittoresques*, certains critiques ont articulé des discours auxquels Garneau fut certainement sensible. Selon Esther Trépanier, Jean Chauvin, ex-collaborateur au *Nigog* devenu critique d'art à *La Revue populaire* vers la fin des années 1920, a contribué à affranchir le régionalisme paysager du patriotisme ; sans s'opposer à la représentation des paysages canadiens, il a accordé plus de crédit, à titre d'exemple, au subjectivisme d'un Suzor-Côté qu'aux thématiques traditionalistes d'Horatio Walker. « Ce régionalisme positif, il [Chauvin] le discerne à travers le renouveau du paysage tel qu'il fut inauguré par Clarence Gagnon, Maurice Cullen et Suzor-Côté et développé par Marc-Aurèle Fortin et Edwin Holgate » (Trépanier, 1998 : 58). Tous ces peintres ont subi l'influence de l'École de Paris ; ils sont « régionalistes », mais pas selon l'acception littéraire du terme : « Qu'on se garde bien, écrit Chauvin dans un article paru en 1927, d'établir un parallèle entre le régionalisme en art et le régionalisme en littérature. Le premier n'a rien de l'étroitesse et du jansénisme du second » (Chauvin, 1927 : 7). Bien qu'il fut réfractaire à l'art de Marc-Aurèle Fortin¹¹, Garneau fit également l'éloge de Holgate, dont il fréquente l'atelier en 1932, et de Cullen, le second pour des raisons similaires à celles de Chauvin. D'abord critiqué pour son style répétitif (SDG, 843), Cullen fera l'objet, avec Coburn, de quelques lignes élogieuses dans le compte rendu sur l'Exposition du

11. Garneau, pourtant, aurait pu avoir des affinités avec ce peintre qui, comme lui, fit chanter les ormes et les saules. Parions qu'il n'avait pas vu les toiles de Fortin sous son meilleur jour lorsqu'il déclara, dans une lettre écrite à l'occasion de l'Exposition du Printemps : « Quelle niaiserie et quels barbouillages ! Paul Caron mérite comme toujours des coups de pieds au derrière, et Marc-Aurèle Fortin plus que jamais » (SDG, 256).

Printemps tenue à la Galerie des beaux-arts. Ce texte publié dans *La Relève* en 1934 valorise en effet, comme Chauvin le fait, un renouveau du régionalisme, non pas un abandon du paysage (le paysage d'hiver, tout particulièrement, constitue une des valeurs sûres de la peinture canadienne selon Garneau), mais plutôt un approfondissement, une *intellectualisation*, pour ainsi dire, de ce motif qui donnera lieu, comme on le sait, à des textes du journal particulièrement achevés.

De cette parenté entre les textes de Chauvin et les premières critiques publiées par Garneau – parenté qui participe moins d'une influence directe que d'une ambiance esthétique, d'un climat intellectuel –, il faut surtout retenir ceci : au moment où le jeune collaborateur de *La Relève* s'apprête à écrire ses textes les plus approfondis sur la peinture et la littérature, le champ artistique québécois est favorable à l'apparition d'une esthétique progressiste, laquelle se consolide notamment grâce aux tableaux « audacieux » de Cullen, Coburn et Suzor-Côté. En ce sens, l'éloge du régionalisme et des paysages canadiens que l'on retrouve dans les premiers textes de Garneau sur l'art n'a rien de conservateur : au contraire, il témoigne d'une ouverture d'esprit étonnante pour un jeune artiste de vingt-trois ans ; il confirme la méfiance envers toute forme d'imitation trop servile de la réalité, le désir de voir la nature, dirait Zola, à travers un *tempérament* (« c'est que l'art », affirme Chauvin dans les *Ateliers*, « est la nature vue à travers un tempérament » – 1928 : 146). Aussi bénin puisse-t-il paraître, l'éloge du « régionalisme positif » que l'on retrouve dans les premières chroniques d'art de Garneau – éloge qui manifeste un intérêt marqué pour les esthétiques impliquant un investissement accru de la subjectivité, du « tempérament » – ouvre les portes à des réflexions beaucoup plus approfondies sur la relation entre la réalité matérielle et la pensée, entre le sensible et l'intelligible. Mais pour comprendre ce glissement qui s'opère au cours des années 1934-35, il convient de s'attarder brièvement à un autre personnage influent du paysage intellectuel des années 1930 : Henri Girard.

Plus importante et explicite apparaît en effet l'influence de ce critique de peinture nourri de poésie (il cite Baudelaire, Hugo, Keats) à qui Garneau doit quelques-unes de ses découvertes marquantes : « M. Henri Girard publie dans *le Canada*[,] d'une plume souple et sensible, des études toujours compréhensives sur les expositions des peintres. C'est lui qui a attiré notre attention sur les dessins de M. Mühlstock » (SDG : 422). Est-ce en retour de ces bons mots que Girard écrira une critique élogieuse de *Regards et jeux dans l'espace* ? La chose est possible, quoique secondaire par rapport aux nombreux parallèles que l'on peut établir entre les critiques d'art de Girard et celles de Garneau. Outre le rapport à la subjectivité (Girard, tout comme Garneau, souhaite que l'art soit l'expression d'un sujet, et non l'expression de la nation) et la question du renouveau du paysage (Girard s'inscrit dans la continuité de Chauvin sur ce point), le terme qui révèle la parenté de pensée la plus décisive est sans doute la notion de « réalisme ». Dès 1930, Girard emploie en effet cet autre mot indissociable de Zola pour se positionner face à l'art qui, dans la foulée du Groupe des Sept, restreint le paysage au pittoresque, proposant une conception de la beauté ancrée à la fois dans la réalité et la spiritualité. Très précisément, l'emploi de l'épithète « réaliste », chez Girard, correspond à celui de Garneau dans « L'Art spiritualiste » et l'étude sur Alphonse de Châteaubriant : « le rapport au réel, affirme Esther Trépanier à propos de Girard, devient dans certains cas presque ontologique, et l'interprétation qu'en fait l'artiste lui confère un tel statut que la conception du "réalisme" [...] semble parfois rejoindre une certaine esthétique symboliste » (Trépanier, 1998 : 72). Appartenant à la nouvelle génération des catholiques progressistes (la même qui préside à la fondation de *La Relève*), Girard prône un réalisme fondé sur l'expression du sujet et l'élévation spirituelle ; un réalisme permettant de révéler la « signification secrète » des « harmonies » (Girard, 1930 : 5). Il sera possible de constater bientôt comment Garneau s'approprie la notion d'« harmonie » – notion qui a peu à voir, comme on pourrait le croire, avec le

classicisme¹² –, mais un article de Girard portant sur l'œuvre de Suzor-Côté, publié en 1930 dans un numéro de *La Revue moderne*, mérite d'être cité avant d'aller plus loin. Dans le but de distinguer Suzor-Côté des peintres qui font de la « photographie » (entendre : les régionalistes qui imitent la nature le plus fidèlement possible), Girard compare le travail du peintre à celui du poète : « le poète est un créateur d'harmonie, affirme-t-il, harmonie des pensées, des mots, des couleurs, des sons ou des formes » (Girard, 1930 : 5). Sans doute dans le but de ménager les amateurs d'art plus conservateurs, Girard n'hésite pas à considérer par la suite Suzor-Côté comme un « régionaliste », à la différence près qu'il évite « les poncifs de l'école du terroir ». Ainsi, à propos de la toile intitulée *Lavage au battoir*,

Suzor-Côté s'affirme artiste et poète. Ses œuvres présentent une splendide harmonie de couleurs et de formes, mais, poète, il nous découvre encore, sous l'apparence véridique des hommes et des objets (c'est le fort du réaliste), une signification secrète que nous n'aurions jamais perçue de nous-mêmes [...]. Artiste régionaliste ? Pourquoi pas. Suzor-Côté a peint tout

12. « La force de Garneau, comme le soulignait avec justesse Pierre Nepveu, est de rencontrer la discordance et l'hétérogénéité au sein même d'une théorie de l'harmonie, de l'ordre et d'une pensée religieuse » (Nepveu, 1999 : 31). Cette « discordance », qui se manifeste à plusieurs niveaux (ontologique, esthétique, stylistique, etc.), éloigne l'« harmonie » garnélienne du classicisme dans la mesure où un théoricien du XVII^e siècle comme André Félibien, chez qui tout ce qui relève de l'équilibre et des proportions acquiert une grande importance, ne saurait imaginer une telle rencontre entre l'hétérogénéité et l'homogénéité. Ainsi, dans ses *Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres* (1659), Félibien énonce des idées qu'on pourrait rapprocher de l'esthétique garnélienne n'eût été de cette « discordance » qui empêche le sujet de coïncider avec lui-même et avec le monde : « La beauté naît des proportions et de la symétrie qui se rencontrent entre les parties corporelles et matérielles. La grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieurs causés par les affections et les sentiments de l'âme » (Jimenez, 2003 : 65-66).

naturellement les types et les paysages canadiens qui l'ont intéressé, ignorant les poncifs de l'école du terroir (Girard, 1930 : 5).

Quand Saint-Denys Garneau, dans « À propos des beaux-arts », déplore le « manque de réalisme » (SDG, 420) des toiles d'Alexander Jackson, ou encore explique que les principaux problèmes de l'éducation artistique au Canada (l'académisme et l'art décoratif) « prennent source tous deux dans le manque de réalisme » (SDG, 421), c'est notamment en empruntant les mots de Girard qu'il le fait. Ce rapport au réalisme est primordial : à l'instar de Girard, Garneau, jusqu'à la toute fin de sa vie, sera réfractaire à l'art abstrait, à cet art axé uniquement sur les formes (les arabesques de l'art « décoratif », particulièrement) et trop éloigné de la réalité sensible, de ce qu'il associe à la « vie ». Les deux critiques d'art – et c'est ici l'essentiel – souhaitent conserver un équilibre entre les domaines spirituel et sensible, entre l'attrait des formes et le rapport au concret, au monde empirique. L'art doit être « vivant », affirme Henri Girard en anticipant le nom d'une collection de livre d'art qui verra le jour en 1943¹³ ; « l'art, tant qu'il est vivant, ne connaît ni la stabilité, ni les principes bien définis. Il vit donc et évolue. Quand il s'immobilise, quand il obéit à des formules c'est la décadence » (Girard, 1930b : 8). Dans plusieurs critiques d'art, Garneau emploie des expressions comparables : un « sentiment profond de la forme vivante » (SDG, 279) apparaît dans les toiles de Marion Hawthorne ; les tableaux d'André Biéler gagneraient à s'enrichir « de quelque chose de vivant qui lui manque » (SDG, 280). Le réalisme de Girard et de Garneau, dont on pourrait également trouver l'origine chez Maurice Hébert et Alfred Desrochers¹⁴, ne

13. La collection « Art vivant », dirigée par Marcel Gagnon aux Éditions de l'Arbre, permettra notamment la publication, en 1943, de deux livres décisifs dans l'histoire de l'art au Québec : le *Pellan* de Gagnon et le *Borduas* de Robert Élie.

14. Le 29 avril 1935, Garneau écrit à Maurice Hébert pour commenter l'article de ce dernier sur la poésie de Desrochers. Le texte de Hébert,

correspond pas à l'imitation servile de la réalité. Il implique au contraire un investissement de la subjectivité ; il vise à élever le réel et la matière à un niveau spirituel susceptible de sauver l'art de la décadence matérialiste associée chez les membres de *La Relève* – chez André Laurendeau au premier chef – à l'« américanisme » et à l'esprit capitaliste en général.

D'un autre point de vue, le « réalisme » de Garneau peut être entendu selon les acceptions expérimentaliste et naturaliste : c'est par l'expérimentation, par l'*expérience*, que le sujet peut accéder à une connaissance ; si le monde sensible est trompeur – « la réalité sensible n'est elle-même que la projection d'images accumulées par les âges » (SDG, 261), dit-il à propos de Châteaubriant –, il ne s'agit pas pour autant de le renier, tout comme il serait inutile, par ailleurs, d'ignorer l'attrait de la chair¹⁵, mais bien de le transfigurer, ou plutôt, pour employer un terme garnélien, de l'*élever* spirituellement. Pour atteindre l'état de « dépouillement » auquel il fait référence dans son texte sur Châteaubriant – dépouillement qui, souligne Frédérique Bernier, compte parmi les « traits reconnus de la modernité garnélienne » (Bernier, 2004 : 109) – Garneau cherche de manière paradoxale – et quelque peu embrouillée, il faut l'admettre – la « négation [de la chair] articulée par l'esprit à la lumière reçue par l'expérience de l'Esprit » (SDG, 263). Autrement dit, si l'expérience sensible est inséparable de l'activité de l'esprit, l'esprit, en retour, se nourrit de l'expérience – d'où la formule aux consonances eucharistiques : « expérience de l'Esprit ».

affirme Garneau, « correspond à une conviction qui s'établit de plus en plus profondément en moi que le grand art est dans le sens du réalisme » (SDG, 947).

15. Ainsi lorsque Garneau définit les processus de « dépouillement » à l'œuvre chez Châteaubriant : « Mais quel est le chemin qui mène à ce dépouillement total, à cette complète libération de soi-même ? Non pas l'ascèse, car la chair ne détruit pas la chair (la personne ici encore est ignorée), ni un refus articulé par l'esprit de la chair, qui n'a pas le pouvoir de le renier » (SDG, 263).

CHANT ET CONTRE-CHANT. L'EXPÉRIENCE CÉZANNE

Parallèlement à son intérêt pour la peinture canadienne, Garneau fut très attentif aux tendances picturales françaises post-impressionnistes, tendances qu'il découvrit d'abord de manière « livresque » grâce au quatrième tome de l'*Histoire de l'art* d'Élie Faure, puis ensuite de manière concrète dans le cadre d'une exposition organisée en 1936 à la Galerie Scott (exposition qui regroupait entre autres tableaux des peintures de Cézanne, de Renoir, de Matisse, de Braque et de Picasso). Cet événement, survenu un an avant la parution de *Regards et jeux dans l'espace*, constitue non seulement une autre étape importante dans le développement du regard garnélien, mais il synthétise également plusieurs questionnements du journal reliés au chant, à l'expression ou à l'extériorisation lyrique. Lisons pour commencer ce commentaire sur une toile de Matisse, toile dont le titre nous est malheureusement inconnu :

Impression : je suis en face d'une exquise improvisation. Point de volonté arrêtée, de dessein préconçu. Je suis en face d'une prédisposition, d'une aptitude exquise à chanter, à faire chanter la couleur dans un registre clair, tendre, infiniment voluptueux pour l'œil et velouté. Je suis en face d'un état poétique où la couleur la plus enchantante se balance en disponibilité. [...] De sorte que ces toiles semblent flotter sur une mer intérieure d'harmonie colorée qu'elles superposent et dont elles offrent un aperçu momentané, cependant qu'elle est continue. C'est extrêmement séduisant. De là le charme de ce lyrisme tellement évocatoire, qui suppose le tout en disant cette chose-ci, évoque par la façon dont il la dit une façon de dire toutes choses et nous introduit dans le réservoir où repose la gamme complète de toute cette famille (SDG, 286).

Associé à « une mer intérieure d'harmonie », le lyrisme de Matisse, à l'instar de celui de Marion Hawthorne, est non seulement

relié au « registre clair » des couleurs « enchantantes » : il est, dit Garneau, indissociable de cette capacité de révéler l'harmonie, de faire voir, par métonymie, les rapprochements entre les lignes et les couleurs, de « suppose[r] le tout en disant cette chose-ci ». Dans la catégorie des peintres français qui font « chanter », il serait possible d'inclure Renoir, chez qui « tout est fleur, fleur et chair fleurie, chant et enroulement, épanouissement mélodique » (SDG, 433). Les tableaux de Renoir, dit-il cette fois dans son journal, évoquent la « clarté » et « l'innocence » ; ils donnent lieu à une « traversée du regard » (SDG, 432). Si l'on envisage, avec Pierre Nepveu, l'esprit critique et le style prosaïque de Garneau comme des moyens de contrer le « lyrisme coulant » (Nepveu, 1999 : 33), nous pouvons affirmer ici que les toiles de Renoir et Matisse correspondent à une conception du lyrisme somme toute conservatrice. Mais à la « transparence » et à l'« innocence » de leurs couleurs, Garneau oppose une autre branche de la modernité picturale : celle de Cézanne et des cubistes.

Si Garneau fut généralement réfractaire à l'art « abstrait », son désir maintes fois répété de dépouiller son regard des *a priori* perceptifs, de le « purifier » ; son projet de faire voir les paysages en termes de plans, de formes ou de lignes – bref de les réduire à leur plus simple expression, à leur « cage d'os », pour reprendre le titre d'un poème bien connu –, tous ces éléments font en sorte que Garneau, à l'instar de nombreux écrivains des XIX^e et XX^e siècles, semble avoir été particulièrement marqué par l'œuvre de Cézanne. Certaines toiles de Garneau, dont un *Paysage urbain* et une huile intitulée *L'allée*, témoignent par ailleurs d'un sens de la composition qui rappelle les derniers tableaux du peintre provençal, Garneau procédant par juxtapositions de cubes (l'architecture montréalaise s'y prêtant bien) et faisant voir, pour *L'allée*, un chemin qui à l'encontre des règles traditionnelles de la perspective s'élève au ciel et s'y confond. Mais le choc provoqué par les tableaux exposés à la Galerie Scott devient encore plus manifeste dans les pages du journal où le précurseur du cubisme est confronté à Renoir. Tandis que les toiles de ce dernier, comme celles de Matisse, n'opposent aucune résistance au

regard, faisant voir la transparence de leurs couleurs chantantes, la peinture de Cézanne apparaît d'abord dans son opacité ; elle nécessite de la part du spectateur un effort critique qui coupe court au chant :

Or à côté de cette abondance [celle de Renoir] où les choses se trouvent comme de prime abord, où elles sont tout d'un coup, tout d'un chant, tout à côté dans cette petite salle, réside, en une seule toile, un monde différent, et un processus comme opposé. Tandis que Renoir trouve le monde en le chantant et que l'on sent dans l'œuvre qui est offerte comme une parfaite concordance, concomitance, si je puis dire, entre la découverte et le chant [...], on se trouve par contre devant Cézanne, devant ce paysage, comme devant une attention. [...]

Cela donne à ce paysage son caractère profondément réfléchi. Loin de nous envelopper dès l'abord, de nous enlever comme un chant, il s'ouvre devant nous petit à petit, se fait jour et surgit de loin, vient à notre rencontre à petits pas. Loin que tout soit ramené à la surface, à l'extérieur de ce spectacle, il contient une profonde substance intérieure que seule une longue communication avec lui nous laisse pénétrer (SDG, 434).

Comparativement aux lignes et couleurs chantantes de Matisse et de Renoir, Cézanne incarne le modèle du *contre-chant* : celui qui, plutôt que d'envelopper le regard, le confronte à la profondeur du visible. « Il me semble que je ne fais que commencer à voir, écrit d'ailleurs Garneau à Robert Élie vers la même époque, que mes yeux naissent de plus en plus et que le monde est d'une épaisseur, d'une profondeur incommensurable, que je vais toujours de plus en plus m'y plonger » (LA, 221). Pour mesurer l'importance de Cézanne, il faut souligner que les commentaires de Garneau réservés à son endroit servent d'introduction aux réflexions citées précédemment sur les processus de vision et

l'habitation du paysage. Les fameux passages du journal sur le paysage d'Oka, en effet, sont en grande partie orientés par l'esthétique de Cézanne : « quel est le rapport de ce plan au paysage », demande-t-il, de « la nature des rapports de ces plans entre eux ? » (SDG, 438) « Sans ce paysage, je n'aurais jamais eu connaissance de cet équilibre [celui du soi], d'un certain rapport de lignes et de plans qu'il conditionne » (SDG, 439). Dans une lettre datée de 1936, Garneau est explicite sur l'importance de Cézanne, dont le style est comparé à l'écriture de Ramuz et sert de modèle pour le fameux « processus de vision » :

J'ai entrevu le sens de son style [celui de Ramuz], que Jaloux compare si bien à celui de Cézanne. Plutôt le dernier Cézanne, je crois, par sa composition par plans opaques, durement et solidement juxtaposés, presque superposés, par teintes mates de rudes matières, et par l'obstination tranquille [...] J'ai entrevu aussi son processus de vision, qui me paraît en trois temps (LA, 205).

Saint-Denys Garneau, bien avant l'exposition des peintres français à la Galerie Scott, avait articulé les grandes lignes de ce « processus de vision » directement relié à « l'habitation du paysage ». Force est de constater cependant que l'expérience de Cézanne incite Garneau à accentuer son esprit critique : « Cézanne est séparé des choses », dit-il en des mots qu'on pourrait appliquer à sa poésie et à ses propres expériences sensibles ; « Cézanne est dans la solitude, en face de la solitude des choses » (SDG, 444). C'est vers la même époque que l'intellectualisation du paysage se développe au détriment d'un certain *élan* vers le monde nécessaire à la « réalisation » de la vision, que le rapport au visible se voit freiné par l'excès de conscience, par un doute qui tendra à se confondre avec un sentiment d'« imposture ». Certains « poèmes retrouvés » gagneraient en ce sens à être lus à l'aune des remarques sur Cézanne :

Mes paupières en se levant ont laissé vides mes yeux
Laisse mes yeux ouverts dans une grande solitude

Et les serviteurs de mes yeux ne sont pas allés
Mes regards ne sont pas allés comme des glaneuses
Par le monde alentour
Faire des gerbes lourdes de choses
Ils ne rapportent rien pour peupler mes yeux déserts
Et c'est comme exactement s'ils étaient demeurés en dedans
Et que la porte fût restée fermée.
(SDG, 168)

Les tableaux de Cézanne, selon l'avis même de Garneau, se laissent pénétrer lentement : ils ne sauraient, par conséquent, être totalement fermés comme l'est cette porte. Il reste néanmoins qu'ils illustrent la « grande solitude » du regard, celle qui l'empêche de « faire des gerbes lourdes de choses », c'est-à-dire de lier entre eux les éléments sensibles, de leur donner un sens et une « harmonie ». Dans cette perspective – du moins si l'on demeure dans le registre de l'art moderne occidental, puisque Garneau semble être tout autant réfractaire à l'art oriental¹⁶ –, la véritable porte close, la « peinture muette » qui laisse le regard sans parole, Garneau l'aura plutôt rencontrée en face d'une toile de Picasso intitulée *Abstraction*, laquelle est « d'un caractère tout opposé », dit-il après avoir vanté « la véritable poésie » d'un tableau de Braque (*Grosses pommes*). « Peut-être un cri qui commence par un jet et s'achève dans un rictus, une sorte de renfermement, refoulement. C'est tout dur, tout opaque, tout fermé, comme tout refusé. Un ami me disait : “une sorte de blasphème exaspéré contre l'art, contre la beauté” » (SDG, 285).

Cette réticence envers l'art abstrait, quelques années plus tard à peine, disparaît sous la plume de plusieurs poètes québécois qui s'intéressent à la peinture : Claude Gauvreau, bien sûr,

16. À propos d'une exposition du Arts Club de Montréal consacrée à la peinture de l'Extrême-Orient, Garneau note : « L'an dernier, le Arts Club nous offrait dans une exposition de gravures japonaises un monde auquel je restai bien étranger. Monde d'une perfection pour ainsi dire paralysante et tellement achevée en soi que j'y cherchais vainement une fissure humaine pour y pénétrer » (SDG, 448).

mais aussi Gilles Hénault et à certains égards Roland Giguère, quoique ce dernier ait généralement milité pour l'art figuratif. Dans la longue marche de l'art moderne, il y a un pas que Garneau refuse d'accomplir : non pas celui de la défiguration, mais plutôt celui de la non-figuration, de ce qu'on associe à tort ou à raison à l'« art abstrait ». Pour qu'un tableau ou un poème *parle* au spectateur ou au lecteur, il faut une ouverture ; l'œuvre d'art doit suggérer quelque chose d'extérieur à elle-même, elle doit, pour revenir aux problématiques posées plus tôt, établir une circulation entre le dehors et le dedans, entre l'extériorité sensible (ce serait là, en somme, le côté « réaliste » de Garneau) et la pensée, c'est-à-dire la part intelligible et intellectuelle de l'expérience esthétique.

QUESTION

Saint-Denys Garneau a développé dans son œuvre en prose tout autant que dans sa poésie une « pensée du regard » fort bien connue, mais dont vous mettez en évidence, de façon originale, le lien constitutif avec sa pratique de la peinture et ses textes de critique d'art. Vous replacez à l'intérieur de ce cadre les notions fondamentales chez lui d'harmonie, de lyrisme et de réalité. Par ailleurs, vous insistez également sur l'importance chez Garneau de l'idée d'expérience, voire d'expérimentation. On pourrait sans doute aller plus loin encore et mettre l'expérience elle-même au fondement de son projet esthétique, qu'on se penche sur sa naissance (ce projet se construit au début des années 1930 comme un « contre-chant », suivant l'heureuse formule que vous utilisez pour évoquer Cézanne) ou qu'on s'intéresse au silence conclusif sur lequel il débouche (l'expérience devenant spéculation et « intellectualisation » du paysage). Sans vous y arrêter outre mesure, vous évoquez l'intérêt de penser l'idée d'expérience à l'aune du catholicisme de l'époque, auquel Garneau emprunte maintes images et formules, notamment celle d'« expérience de l'Esprit ». Quelle portée donnez-vous d'un point de vue *esthétique* à une telle expression ? Est-il possible de la mettre en relation avec le fait qu'une « longue communication » s'avère nécessaire, selon Garneau, pour apprécier une œuvre comme celle de Cézanne et le fait que ce dernier, dans sa pratique, est irrémédiablement « séparé des choses » ? Peut-on penser qu'une telle dialectique entre communication et séparation, également présente chez Garneau, permet de faire un parallèle entre son œuvre et celle de Cézanne ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

« Expérience », « expérimentation » : ce sont là deux termes centraux de l'esthétique garnélienne qui tendent à se confondre, mais dont il faut également souligner les différences. Tout d'abord, du point de vue de l'*erlebnis*, de l'expérience sensible pensée à travers le prisme de la *durée*, du *vécu*, on remarque que le projet esthétique qui s'élabore au début des années 1930 est placé sous le signe de l'apprentissage. Le texte intitulé « Surréalisme, art et esthétique » est à cet égard central, puisque Garneau y développe pour la première fois de manière aussi claire l'idée d'une perfectibilité de la vision : jusqu'à quel point l'artiste reçoit-il sa vision ? Comment peut-on mesurer l'influence des maîtres dans nos manières de voir ? C'est à partir de tels questionnements que les réflexions sur l'art débouchent sur des problèmes beaucoup plus concrets : celui de « l'éducation nationale », de l'« académisme » et, plus largement, du manque de « goût » des Canadiens français. On pourrait dès lors interpréter l'expérience en terme d'« éducation esthétique » : le goût est quelque chose qui se développe ; « le goût seul met de l'harmonie dans la société », dirait Friedrich Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique*, « parce qu'il met de l'harmonie dans l'individu » (Schiller, [1795] 1992 : 367). C'est pourquoi les membres de *La Relève*, contrairement aux écrivains du *Nigog* qui souhaitaient avant tout démocratiser l'art, ont comme projet de former une « élite » intellectuelle, non pas une réunion de « bonzes », comme l'écrit Garneau, mais une société de « gens en marche », une « tête vivante qui représente et assume le tout et rend au tout » (SDG, 480).

Par ailleurs, l'expérience garnélienne peut être envisagée selon une acception plus stricte : celle de l'*expereri* latine, de l'« épreuve » du sensible, bref de ce que l'esthétique naturaliste d'Alphonse de Châteaubriant associait à l'expérimentation. Sur ce point – et c'est ce que la pratique de la peinture et les réflexions sur l'art de peindre incitent à penser –, il faut peut-être

relativiser l'influence de la religion, et plus précisément du néothomisme, que Garneau avouait du reste connaître assez mal¹⁷. La thèse d'*Art et scolastique*, selon laquelle l'art vise à offrir une « analogue intelligible [de la création] dans l'ordre de la matière sensible », si on en retrouve presque tels quels les principes dans les pages du journal, est présente également chez Baudelaire et les critiques d'art canadiens-français des années 1930 que Garneau lisait de manière plus attentive. Qui plus est, si la formule « expérience de l'Esprit » employée dans l'étude sur Châteaubriant est indissociable du christianisme, Garneau prend bien soin, dans le même texte, de distinguer cette expérience de l'ascèse, laquelle nie la chair et « ignore la personne » (SDG, 263). Autrement dit, le catholicisme semble difficilement conciliable avec le désir d'entrer en contact avec cette « chair du monde » dont parlait Merleau-Ponty. Or la peinture offre à Garneau une échappatoire : c'est en observant des paysages et des visages qu'il renoue avec l'expérience sensible ; c'est en traversant « l'épaisseur du visible » qu'il réconcilie momentanément la matière et l'esprit (et je dis bien « momentanément », puisque, comme vous le dites, il y a chez Garneau et chez Cézanne une forme de « dialectique entre communication et séparation »).

C'est ce que j'ai tenté de dire dans la partie de mon travail portant sur « l'expérience Cézanne » : quoique l'esthétique garnélienne fût déjà engagée dans une telle dialectique avant l'exposition de la galerie Scott en 1936 (l'influence d'Henri Girard est à cet égard déterminante), le père du cubisme a consolidé « l'intellectualisation du paysage ». Tandis que Matisse et Renoir font « chanter la matière », Cézanne instaure un contre-chant ; l'harmonie de ses tableaux n'est pas donnée au regard ; ses paysages « profondément réfléchi[s] [...] s'ouvr[ent] devant nous petit à petit » ; ils contiennent « une profonde substance intérieure que seule une longue communication [...] nous laisse pénétrer ».

17. Lire à ce sujet la note du journal daté du 16 mai 1938 (SDG, 582).

Quant à savoir si de telles réflexions permettent d'établir des liens entre l'œuvre de Cézanne et la poésie de Garneau, le « poème retrouvé » que je cite à la fin de mon article incite à répondre par l'affirmative dans la mesure où il met en scène cette « séparation » dont vous parlez : « Mes paupières en se levant ont laissé vides mes yeux / Laissés mes yeux ouverts dans une grande solitude ». À l'opposé, on pourrait lire certains poèmes de *Regards et jeux dans l'espace* comme des exemples de « communication » : « Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières / Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter » (« Rivière de mes yeux »). Si « Saules » et « Pins à contre-jour » peuvent être envisagés comme un diptyque (c'était la lecture de Jacques Blais), le dialogue entre la poésie et la peinture chez Garneau prend une toute autre dimension lorsqu'on met en parallèle les manières de voir évoquées dans ces poèmes et les critiques d'art sur Cézanne.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNIER, Frédérique (2004), « Figures de l'absence. Poétique de l'icône chez Saint-Denys Garneau », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec* (actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003), Montréal, Lanctôt éditeur.
- CHAUVIN, Jean (1927), « À l'Atelier d'Edwin Holgate », *La Revue populaire*, vol. 20, n° 2 (février), p. 7.
- CHAUVIN, Jean (1928), *Ateliers. Étude sur vingt-deux peintres et sculpteurs canadiens*, Montréal, Les Éditions du Mercure.
- FAURE, Élie, ([1921] 1967), « L'Art moderne 2 », dans *L'histoire de l'Art*, Paris, Le livre de poche.
- GIRARD, Henri (1930a), « Suzor-Côté. L'exemple », *La Revue moderne*, t. 1, n° 3 (janvier), p. 5.
- GIRARD, Henri (1930b), « Les Sept à Montréal », *La Revue moderne*, t. 11, n° 10 (août), p. 8.
- HÉBERT, François (1998), « Le peintre Saint-Denys Garneau », *Liberté*, vol. 40, n° 4 (août), p. 4-24.
- JIMENEZ, Marc ([1997] 2003), *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard. (Coll. « folio/essais ».)
- LAROSE, Karim (1998), *Investir l'histoire. Le temps chez Saint-Denys Garneau*, Mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal.
- LEE, Rensselaer W. ([1967] 1991), *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : xv^e-xviii^e siècles*, trad. de Maurice Brock, Paris, Éditions Macula.
- MARITAIN, Jacques ([1920] 1935), *Art et scolastique*, Paris, La Librairie de l'art catholique.
- MERLEAU-PONTY, Maurice ([1964] 1997), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard. (Coll. « folio/essais ».)

- NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- NEPVEU, Pierre (1998), « Paysages du sujet », *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, p. 157-177. (Coll. « Papiers collés ».)
- LE NIGOG ([1918] 1998), (réimpression des sept numéros), Montréal, Comeau et Nadeau.
- OUELLET, Pierre (2000), *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Éditions du Septentrion.
- PLATON (1963), *Œuvres complètes*, trad. de Émile Chambly, Paris, Garnier, « Classiques Garnier ».
- PLATON (1992), *Timée/Critias*, trad. de Luc Brisson, Paris, Garnier-Flammarion.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1970), *Lettres à ses amis*, Montréal, Hurtubise HMH.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1971), *Œuvres* (édition critique établie par Jacques Brault et Benoît Lacroix), Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque des lettres québécoises ».)
- SCHILLER, Friedrich ([1795] 1992), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. de Robert Leroux, Paris, Aubier.
- TRÉPANIÉ, Esther (1998), *Peinture et modernité au Québec (1919-1939)*, Montréal, Éditions Nota bene.
- VINCI, Léonard de (1910), *Traité de la peinture*, trad. de Josephin Peladan, Paris, Delagrave.

UN THÉÂTRE DE L'EXPOSITION.
LA PROFÉRATION DU TEXTE
DANS *MERZ OPÉRA*, DE DENIS MARLEAU

Hélène Jacques

Université Laval

Quatre acteurs, pauvres clowns aux allures de croque-morts, le visage peint en blanc et marqué de gros traits qui accusent le creux des joues, la saillie des pommettes, s'assoient côte à côte. Ils fixent d'un regard hanté, comme s'il y avait quelque chose à contempler, un point focal entre l'extrémité de la scène et la salle des spectateurs. Dans l'immobilité du plateau sombre, ces visages maquillés – ces bouches, ces lèvres, ces yeux – s'animent cependant d'innombrables mouvements : les acteurs récitent la poésie phonétique de Kurt Schwitters, artiste allemand de l'entre-deux-guerres, proche des groupes dadaïste et constructiviste. Sons, syllabes et bruits fusent, que les acteurs accompagnent de gestes géométriques sans fin précise, si ce n'est celle, paradoxale, de donner une forme aux sons dans l'espace, de reproduire par le mouvement de la main ou par l'expression du visage la courbe, immatérielle, de l'intonation vocale. Les sons résonnent, clairs et puissants, par la bouche de ces acteurs virtuoses qui se font instruments pour laisser entendre la musique des mots. Toutefois, s'ils sont drôles parce qu'ils se dépensent dans une activité vraisemblablement absurde, répétant *ad nauseam* sons et syllabes,

ces acteurs à l'air ahuri suscitent finalement l'inquiétude bien davantage que l'hilarité. Autour des clowns rôdent le fantôme de l'art Merz de Schwitters, désormais révolu, le spectre du langage dont on a gonflé l'enveloppe pour en vider la substance et les traces d'une théâtralité exacerbée se choisissant elle-même comme objet de représentation.

Fondé sur un collage de textes de Schwitters réalisé par Friedlhelm Lach et Denis Marleau, *Merz Opéra*¹ se compose de 18 tableaux qui s'enchaînent de manière « additive », sans qu'une intrigue ne se développe (Asselin, 1992). Un premier tableau, dans lequel les acteurs jouent les animateurs d'une émission de radio annonçant la fin du monde, ouvre le spectacle aux allures de cabaret dadaïste, où des numéros variés se succèdent sans ordre apparent. On y retrouve d'une part des « récits comiques » de l'auteur allemand, volontiers absurdes, dans lesquels les conventions de la conversation sont tournées en dérision, et d'autre part des extraits d'un poème sonore, la *Ursonate*, complexe construction abstraite prenant la lettre comme matériau poétique². Les acteurs Carl Béchar, Pierre Chagnon, Bernard Meney et Danièle Panneton incarnent ainsi les multiples personnages des saynètes et interprètent le poème sonore comme une partition musicale.

À première vue, cette création d'UBU présentée en 1987 semble bien éloignée des récentes mises en scène de Denis Marleau : la représentation de l'angoisse métaphysique au cœur

1. Créé en 1987 au Nouveau Théâtre d'Outremont, *Merz Opéra* connaîtra une longue histoire : jusqu'en 1991, le spectacle sera repris à Montréal et présenté en tournée européenne.

2. Ce partage en deux catégories des textes de Schwitters est inspiré de celui de John Elderfield, auteur d'un ouvrage important sur Schwitters : « On the one hand, his interests in abstract linguistic order led to the production of word, number and letter poems, including the quasi-musical "Ursonate" that he worked on for almost as long as the Merzbau. On the other, his fascination with the colloquial speech and the observed, absurd events of his native Hannover was channeled into fairly traditionally composed, comic narrative fables and fairy tales. » (Elderfield, 1985: 172).

des *Aveugles* de Maeterlinck (2002), ou celle de la folie dans *Le moine noir* de Tchekhov (2004), a bien peu à voir avec les spectacles festifs et ludiques inspirés de l'esprit iconoclaste des avant-gardes vers lesquelles se tourne Marleau au cours des années 1980, et avec les prouesses déclamatoires du premier noyau d'acteurs d'UBU, qui interprètent par exemple, dans *Oulipo Show* (1988), l'histoire déclinée en 99 variations des *Exercices de style* de Queneau en autant de manières différentes. Cette première décennie de création peut alors être perçue comme un laboratoire d'expérimentations visant à explorer les moyens de l'acteur ; comme un pied de nez à l'ensemble de la production théâtrale du début des années 1980, largement dominée par une esthétique réaliste et le répertoire national ; comme une période de déconstruction formelle du modèle de la représentation, de mise en question du langage reconduisant la démarche de l'avant-garde – et risquant du coup de devenir rapidement stérile.

C'est toutefois pendant cette période, à laquelle la critique récente s'intéresse peu et dont *Merz Opéra* est bien représentatif, que s'édifie et se cristallise l'esthétique d'UBU. Si ludisme et dérision disparaissent presque entièrement des mises en scène de Marleau lorsqu'il délaisse le répertoire des avant-gardes et puise dans les œuvres de Jon Fosse ou de Normand Chaurette, quelques principes fondamentaux de son esthétique figurent dans les premiers spectacles et demeurent fondamentaux jusqu'à aujourd'hui. Parmi ces principes, Josette Féral souligne l'importance essentielle accordée au texte et à sa profération par l'acteur. Au sujet de la première décennie de création de Denis Marleau, elle parle en effet du « traitement [qu'il] fait subir aux mots » : « il aime les donner à voir, les faire entendre » (Féral, 1994 : 39). Denis Marleau développe une approche du jeu de l'acteur où prime le travail de mise en voix de la parole dramatique, pour en faire entendre les sonorités et les sens possibles. Il le fait au moment où, durant les années 1980, tandis que des créateurs, tels Lepage ou Maheu, développent au Québec des « écritures scéniques », se multiplient les signes d'un « retour du texte » au théâtre, phénomène qui s'accroît pendant la décennie suivante.

Ainsi Josette Féral constate que « cette primauté du texte, qui s’observe non seulement sur les scènes québécoises des années 1990, mais aussi sur la plupart des scènes européennes, constitue sans contredit l’une des principales caractéristiques des mises en scène d’aujourd’hui, comme si on y trouvait la principale source d’inspiration et de nouveaux défis » (2001 : 234). Denis Marleau s’inscrit dans cette mouvance esthétique puisque, en lecteur curieux, il fait découvrir des textes qui lui « font rêver le théâtre » (Féral, [1998] 2001 : 217) ; des œuvres oubliées, originales, complexes, qu’il retravaille en vue de leur mise en scène. En effet, pendant les années 1980, Marleau agit à titre d’auteur du spectacle en pratiquant sur les textes choisis des opérations de découpage et de montage pour réaliser des collages. Mais également, rappelait-il récemment, il lui importe « d’arriver à mettre en espace les sonorités du texte comme une matière concrète à travers la profération de l’acteur » (Marleau et Jasmin, 2004 : 101) : il développe ainsi un théâtre dont la pierre d’assise est le texte, mais n’écarte pas pour autant l’exploration des ressources de la scène, dont l’élaboration de modalités de jeu singulières constitue sans doute l’élément central.

INCARNER LE POÈME ABSTRAIT

« Vaudeville du collage », *Merz Opéra* est le spectacle « le plus drôle et le plus singulier que l’on puisse voir à Montréal cette saison », écrivait Robert Lévesque lors de la création (1987 : 13). En effet les textes de Schwitters, en soit, recèlent des éléments comiques et absurdes, que les acteurs exacerbent sur la scène d’UBU grâce à différentes modalités de jeu, dont, notamment, la caricature. Par exemple, dans le tableau onze³, Carl Béchard interprète un poème comme le ferait une personne

3. Les tableaux correspondent à ceux que Lach et Marleau ont identifiés dans le livre qu’ils ont publié suite au spectacle, contenant le collage et des textes d’information sur l’art Merz, sur Schwitters et sur la démarche de création de l’équipe d’UBU (Lach et Marleau, 1988).

souffrant de bégaiement qui peine à prononcer les mots. Il hésite, bute sur des syllabes, recommence, répète des sons, si bien qu'il est quasi impossible de comprendre qu'il parle d'un rocher sur lequel se trouve une arête. Le propos, plutôt insipide du reste, importe peu, car c'est la manière de dire qui constitue l'intérêt de cette scène. Les troubles d'élocution sont exagérés, gonflés par le jeu de l'acteur qui accompagne sa récitation de gestes grandiloquents. Vêtu d'une cape, il fait de grands pas, d'amples mouvements avec ses bras (comme si le geste pouvait l'aider à prononcer son texte), accomplit un salut déférent. Le visage crispé par l'effort, il adopte la digne posture du grand acteur qui « déclame » avec emphase, tête bien haute et torse bombé. À la fin de son numéro, l'acteur s'écroule tragiquement, épuisé par l'effort surhumain qu'a exigé pour le bègue la profération de ce texte. Mais il conclut aussi son numéro par une fin « théâtrale », une mort tragique accomplie avec passion. Problèmes d'élocution, gestes, pose du « grand comédien » sont ainsi intensifiés pour que soit tournée en ridicule la prestation pompeuse du bègue (Lach et Marleau, 1988 : 61). Dans les nombreux tableaux du spectacle où sont présentés les récits comiques, l'acteur déploie un tel jeu, axé sur la caricature et le grotesque. Toutefois, j'insisterai plutôt, ici, sur les tableaux où est proférée la poésie sonore : Marleau et ses acteurs y développent des formes de jeu que l'on retrouve dans des mises en scène ultérieures, tandis que le comique disparaît presque totalement de la scène d'UBU à partir des années 1990.

La *Ursonate* de Schwitters que les acteurs profèrent dans plusieurs tableaux de *Merz Opéra* est un long poème sonore structuré selon un principe de répétition-variation d'éléments, c'est-à-dire de dix-neuf mélodies – elles-mêmes composées de sons répétés –, reprises en boucle. Le syntagme « Ribble Bobble Pimlico » est segmenté, transformé et repris ponctuellement dans toute la sonate, tel un point de repère autour duquel se greffent de multiples variations, dont voici un court extrait :

Voix 4 : *Rib Rib Rib Rib Ribble Bobble Pimlico*
 Chœur : *RIBBLE BOBBLE PIMLICO*
 Voix 1 : *Ribble Ribble*
 Ribble Ribble Ribble Ribble Ribble Ribble
 Chœur : *RIBBLE BOBBLE PIMLICO*
 Voix 1 : *Ribble Bobble Pimlico*
 Chœur : *RIBBLE BOBBLE PIMLICO*
 Voix 2 : *Babble Babble*
 Babble Babble Babble Babble Babble Babble
 Chœur : *RIBBLE BOBBLE PIMLICO* (Lach et Mar-
 leau, 1988 : 97)

La typographie, dans le livre, donne des indications à propos de la profération : majuscules, lettres en gras, différentes tailles de caractère signalent les endroits où la voix doit être plus forte ou plus faible. Aussi, les « vers » sont attribués non à des personnages, mais bien à des « voix » numérotées. Ces voix sur scène interprètent le texte, le récitent en chœur, en solo ou en canon, et distinguent bien nettement chaque vers en variant la tonalité, la hauteur, le débit de profération. Les acteurs crient ou murmurent le texte, le disent à toute vitesse ou ralentissent le débit, le déclament ou le prononcent en articulant très peu, etc. Ils déploient, en somme, pour réciter la *Ursonate* et les autres fragments de poèmes sonores du spectacle, de multiples « manières », accompagnant chaque vers d'une intention, choisissant de lui donner une couleur, une tonalité et un rythme précis. Finalement, la succession des vers ne provoque jamais de redondance : le spectateur est attentif aux variations flamboyantes du jeu, qui recèle toujours des surprises, à l'exposition de la virtuosité des acteurs.

Une gestualité épurée et non mimétique accompagne la récitation du poème sonore. Les acteurs se déplacent avec parcimonie en suivant des tracés précis et en exécutant des mouvements géométriques, Marleau réduisant à l'essentiel un dessin gestuel abstrait. Les mouvements – lever la main, tourner la tête, changer l'angle du corps, rouler le bassin, faire un pas de côté, s'asseoir, croiser une jambe, se mettre debout – sont saccadés et

exécutés de manière « mécanique », sans hésitation, les acteurs privilégiant la ligne droite et franche aux courbes incertaines du geste quotidien. Ils réalisent par ailleurs souvent ces mouvements simultanément, de manière à faire émerger du dessin gestuel des effets de symétrie. Face au public, ils s'assoient et se lèvent en alternance ou ensemble, réalisant une chorégraphie savamment calculée, et transforment la scène en tableau animé, composé de lignes droites, parfaitement symétriques, qui répond en écho à la structure répétitive et ordonnée du texte.

Fondamental, le geste ne se « substitue » pas pour autant à la parole, qui envahit la scène dès les premiers instants du spectacle dans un flot qui ne s'interrompt que lorsque les lumières, après 85 minutes, s'éteignent. Si le geste la « complète » ou l'« accompagne », ce n'est pas, non plus, pour consolider ou parachever l'information linguistique⁴. Tout aussi abstrait que les fragments de mots de la *Ursonate*, le geste fait en quelque sorte concurrence à la parole sur la scène, proposant une trame signifiante parallèle qui a parfois peu à voir avec ce qui est prononcé. En clair, rien dans le texte ne justifie le fait, par exemple, de lever le bras, de s'asseoir ou de regarder son voisin en disant « Ribble Bobble Pimlico ». Ainsi, de nouveaux rapports sont instaurés entre le geste et la parole, l'un et l'autre s'avérant associés selon une logique dont seuls les acteurs, cependant, connaissent le secret. Dans ces tableaux, en somme, le geste se donne à observer, en ce sens qu'il n'illustre aucune action. Plus précisément, les mouvements, mesurés et répétés, ont pour objectif de faire voir ce que l'oreille perçoit : à un son correspond un sourcillement, à un autre, l'ouverture exagérée de la bouche, ou encore l'élévation du bras, etc. Dès lors, si l'on voulait déterminer le rapport entre le geste et le texte en dépassant l'idée que l'un et l'autre évoluent sans jamais se rencontrer, on pourrait sans doute affirmer que le premier cherche à « incarner » le second grâce à une chorégraphie qui représente, en tant qu'équivalent non

4. Je fais référence aux fonctions du geste telles que décrites par Jean-Jacques Roubine (1985).

référentiel, la poésie sonore. Le texte, par conséquent, se voit « réifié », est envisagé comme un objet sonore qui prend forme dans l'espace, concrètement, dans les gestes des acteurs.

ACTEURS DANS LE CHŒUR : ENTRE LA PERFORMANCE ET L'EFFACEMENT

Dans un tel contexte, le personnage disparaît presque complètement et il ne reste que l'acteur, sur la corde raide, devant interpréter à la perfection la partition. Dans les tableaux où est récitée la poésie sonore, les personnages sont réduits à des « voix » interchangeables, qui se fondent même, parfois, en une seule voix lorsque les acteurs forment un chœur. Ils s'adressent ainsi au public pour proférer une partition ne possédant pas de sens immédiat et n'exprimant en aucune manière, dès lors, l'« intériorité » du personnage. Refrénant leur spontanéité, les acteurs respectent en outre tous les éléments fixés au préalable pour créer à l'unisson la partition, n'incarnant plus chacun un rôle mais se fusionnant, confondant leurs voix pour devenir un seul personnage scénique « choral ». Carl Bécharde affirme que dans le travail de répétition de *Merz Opéra*, chacun des déplacements, mouvements, manières de dire est « identifié, évalué, discuté, et coulé dans le bronze » (1990 : 39). Car, mentionne-t-il aussi, « UBU exige deux péchés des acteurs : celui de pouvoir jouer tout seuls, et celui de pouvoir se fondre totalement dans le groupe, de s'identifier à lui à tel point que n'étant plus qu'un seul corps, chacun de nous contribue à ce que l'ensemble dégage une impression de "solitude de groupe" » (1990 : 39). Les contraintes établies pour parvenir à la reproduction exacte de la partition (aux niveaux de la profération et du mouvement) visent à faire en sorte que les acteurs deviennent les « quatre poumons d'un même personnage » (1990 : 39). Durant le processus de création de *Merz Opéra* se trace un principe de « choralité », entendu au sens où, au-delà de la notion de personnage comme pierre d'assise de la construction d'une interprétation, les acteurs œuvrent ensemble à la création d'un personnage choral.

Tout au long du parcours du directeur d'UBU apparaissent d'ailleurs ponctuellement des chœurs, qui se forment et se déforment au cours de la représentation : pensons aux chorégraphies des quatre comédiens d'*Oulipo Show*, aux déplacements de groupes dans *Les Ubs*, aux quatre mères du *Petit Köchel* ou à la communauté des *Aveugles*. Dans leur définition des différentes formes de choralité sur les scènes et de leurs caractéristiques, Christophe Triau et Christian Biet signalent « la reconnaissance du spectateur comme destinataire », dont je reparlerai plus loin (2006 : 863). Ils remarquent également que le développement du principe de choralité est lié à « l'influence des formes artistiques voisines, en particulier la musique et la danse », qui proposent « au théâtre l'image de modèles choraux » (2006 : 865). Si le modèle musical est convoqué, il renvoie moins au chant qu'à l'exploration du texte comme partition, à la recherche de la musicalité de l'écriture, c'est-à-dire de ses rythmes et sonorités. « Au niveau de la parole, peut-on lire dans la *Poétique du drame moderne et contemporain*, la choralité se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l'avancée logique de l'action, et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix » (Losco et Mégevand, 2001 : 26). La critique rapproche fréquemment le travail de Marleau de celui du chef d'orchestre, correspondance que le metteur en scène lui-même invite à faire : il affirme qu'il a « dirigé *Merz Opéra* comme un chef d'orchestre » et que

[s]on travail [...] s'appuie sur l'exploration des jeux de langage, sur les capacités de ce langage à résonner, à créer des rythmes, à faire chanter les mots, les syllabes, à accentuer les voyelles. [...] [L]e théâtre que je fais, dit-il, cherche aussi le moyen d'accéder à une plus grande musicalité (Marleau cité dans Féral, 1992 : 104 et 112).

La référence musicale, métaphorique, correspond par conséquent à l'attention portée à la matérialité du langage bien davantage

qu'à une parenté avec une forme de théâtre musical ou à un réel dialogue interdisciplinaire.

Au sein des chœurs de *Merz Opéra*, donc, le personnage se « dépersonnalise » et la parole est exposée pour elle-même. Elle constitue un objet sonore ne possédant pas de sens immédiat, mais révélant une potentialité signifiante : les sons retentissent et le sens reste en suspens, la parole étant offerte, exposée dans l'évidence de sa matérialité sonore. Lorsque les acteurs parlent d'une seule voix, l'énoncé circule, objet flottant, disséminé, paraissant autonome, indépendant du locuteur qui le porte. Sans connotation, n'exprimant aucunement l'intériorité d'un personnage, une présence à soi, les mots semblent traverser l'acteur. Ils demeurent, en quelque sorte, en flottement entre les acteurs qui les soufflent comme des notes de musique. Ou plutôt, les mots semblent « soufflés », au sens où l'entend Derrida, c'est-à-dire dérobés à celui qui parle (1967 : 261-263).

Comment définir les modalités de jeu de l'acteur dans le chœur ? Dans ces scènes de *Merz Opéra*, il affiche en fait deux visages, adopte deux postures⁵ dont la première correspond à celle du performeur virtuose : si l'acteur n'incarne aucun personnage précisément défini, il expose par ailleurs son jeu époustouflant. En effet, le spectacle repose sur la performance des acteurs, qui interprètent sans faille la partition complexe et suscitent l'étonnement du spectateur. Puisque le sens du texte importe peu dans ces tableaux, « plus qu'[au] contenu des mots, le spectateur n'est plus sensible qu'à la performance de l'acteur précisément en train de lutter avec ce torrent verbal qui déboule de ses lèvres » (Féral, 1999 : 13). Le spectateur regarde donc la conduite de l'acteur plus qu'un personnage faisant partie prenante d'un univers fictionnel. Les acteurs font preuve d'une

5. Ces deux postures de l'acteur rappellent les commentaires de Josette Féral (1999) et d'Olivier Asselin (1992) à propos des modalités de jeu chez UBU pendant les années 1980, la première envisageant le jeu de l'acteur en tant que performance et le second percevant l'acteur comme une marionnette.

grande maîtrise, tout en exposant, également, une partition sonore dont ils font entendre les innombrables subtilités.

Et parfois, justement, l'acteur est rejeté dans l'ombre de ce texte devenu matière sonore, dans la mesure où il est également – c'est la deuxième posture de l'acteur – un « élément » parmi les autres de l'ensemble choral, avalé dans le chœur de ses semblables. Car on peut tout autant envisager l'acteur dans ce spectacle en tant que marionnette traversée par une parole qu'elle ne maîtrise pas, animée par des mouvements qui ne proviennent pas de sa volonté. Les gestes abstraits décrits plus tôt appuient l'idée que l'acteur se transforme, en quelque sorte, en un instrument exécutant une partition qui lui est dictée. Les acteurs bougent et parlent en synchronie parfaite, apparaissent dépourvus d'individualité et de spontanéité. En outre, ils s'adressent de toute évidence au public mais ne l'interpellent pas directement ; ils semblent parler « dans le vide », sans pouvoir s'arrêter de répéter en boucle des fragments insensés, sans avoir en apparence l'intention de communiquer une information tant à leurs partenaires sur la scène qu'au public qui les regarde. Ainsi l'acteur cultive l'ambivalence d'une posture oscillant, dans le chœur, entre celle du performeur et celle de la marionnette avalée dans le groupe, se distanciant d'une part du texte pour l'interpréter en exposant ses moyens et sa virtuosité, se cachant d'autre part derrière la parole qui l'écrase et le réduit à une ombre de personnage, perdue dans l'ensemble. En d'autres termes, l'acteur se révèle contraint par la partition, exigeante, complexe, et il exerce aussi une grande liberté en transcendant les règles mémorisées à la perfection, qui lui donnent l'occasion de faire montre de sa maîtrise.

THÉÂTRE DE L'EXPOSITION

Si, dans le chœur, il s'avère peu aisé de déterminer « qui parle », il est néanmoins possible de chercher dans *Merz Opéra* le destinataire de l'énoncé : à qui parlent l'acteur ? Dès les premières créations de Denis Marleau, l'acteur joue souvent face à

la salle⁶, dans un « théâtre de l'adresse affirmée » participant du désir du metteur en scène de « faire entendre » le texte⁷ (Banu, 2003 : 17). En effet, l'acteur proférant les mots vers le public les lui adresse sans le détour du dialogue avec un autre acteur, se faisant dès lors, pour reprendre une expression de Claude Régy, le « passeur » du texte :

J'essaie toujours, écrit le metteur en scène français, de faire que l'acteur ne prenne pas à son compte l'« activité », comme le nom d'« acteur » semblerait l'y pousser. Je dis souvent que je préférerais qu'on parle de « passeurs », de gens qui font passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs (Régy, 1991 : 105).

À l'adresse directe où l'acteur devient, tandis qu'il n'assume aucune autre action, aucune autre « activité » que celle de proférer le texte, un « passeur »⁸, peut être attribuée la fonction « d'affirmer et de défendre la parole », de laisser les voix et les sons se déployer dans l'espace scénique (Banu, 2003 : 16). Un tel mode de profération chez plusieurs metteurs en scène révèle une volonté de livrer le texte dans médiation, de donner, dit encore Régy, « une matière globale *directement* de l'auteur au public, dans une mise en scène ouverte, dépliée comme un livre » (Régy, 1991 : 91. Je souligne). « Directement », c'est-à-dire en épurant

6. C'est le cas de *Merz Opéra* : dans quinze des dix-huit tableaux, les acteurs jouent face au public.

7. Denis Marleau affirme à propos du texte qu'il « ne pense pas le travailler, [qu'il] l'éprouve plutôt, [son] premier souci étant de l'entendre et de trouver les bonnes stratégies pour le *faire entendre* » (Marleau cité dans Ismert, 2001 : 7. Je souligne).

8. L'acteur peut difficilement être identifié au passeur de Régy dans *Merz Opéra*. Je nuancerai ce rapprochement plus loin. En revanche le mot s'applique avec plus de justesse à propos des mises en scène plus tardives de Marleau. Les références à la vision scénique de Régy se justifient par des ressemblances significatives que l'on peut percevoir entre leurs deux esthétiques.

l'interprétation, en n'imposant pas au texte de signification surplombante, en laissant le texte « passer » : « le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le fait des instrumentistes. Il faut donc écouter [...], laisser passer ce qui demande à passer. Écoute de toutes les voix du texte » (Régy, 1991 : 80). Ce n'est pas un hasard si la métaphore musicale est convoquée par Régy, dans la mesure où le théâtre dont il est question ici est un théâtre de « l'écoute », où la matière textuelle est « entendue », aux sens physique (la voix) et intellectuel (le sens) tout à la fois. Derrière la frontalité et l'adresse directe au public se cache le désir, utopique il va sans dire, de rendre le texte présent, de le faire entendre dans toute sa complexité, de laisser affleurer tout son potentiel signifiant sans imposer une interprétation.

Marleau et son équipe ont eux aussi souhaité que *Merz Opéra* « parl[e] *directement* à l'oreille comme à l'œil du spectateur » (Lach et Marleau, 1988 : 12. Je souligne), et la présence des acteurs face à la salle, tout à l'avant de la scène, qui récitent la poésie sonore en s'adressant au public, participe sans doute de ce désir de parvenir à une transmission sans détour du texte. Pourtant cette transmission « pure » et « directe » est illusoire, car l'acteur n'est jamais tout à fait que le passeur dont parle Régy. Et particulièrement dans *Merz Opéra*, il est loin de ne représenter qu'un instrument traversé par la musique des mots qui passent, non plus qu'il ne se présente sur la scène sans jouer de rôle ; livrant une interprétation aux antipodes de la transparence du passeur, se faisant virtuose, il travaille la langue et fait montre de son jeu, le spectacle reposant en grande partie sur les variations de sa performance.

Les acteurs interprétant la poésie sonore forment une « frontalité chorale », mais il serait exagéré de prétendre qu'ils s'adressent véritablement au spectateur (Banu, 2003). Certes l'acteur se tourne vers ce dernier, mais plutôt que de considérer le public, il semble scruter le vide qui l'en sépare. Même si l'acteur se situe face aux spectateurs, il ne les regarde pas pour autant, ne cherche pas nécessairement à les interpeller. Conséquemment, la

profération du texte vers le public ne signifie pas que l'acteur inclut le spectateur dans la situation d'énonciation : au contraire, le regard perdu, agissant comme s'il n'y avait personne devant lui, l'acteur l'en exclut, creuse le fossé entre la scène et la salle, instaure une distance entre l'activité scénique et le public.

Dans le même mouvement de distanciation, il expose les deux composantes principales de la représentation, soit le texte-matériau et son jeu. L'adresse au public et la frontalité chorale, en clair, participent de cette volonté d'exhiber « directement » et la parole entendue comme matière sonore, et la performance de l'acteur qui souligne l'artifice de son jeu. Si bien que les formes identifiées semblent participer à ce que je nommerais un « théâtre de l'exposition », en ce sens que le dessin gestuel, le travail vocal, la formation de chœurs et l'adresse frontale concourent à présenter le texte (et non à le représenter dans un univers fictionnel) et à exhiber la théâtralité.

THÉÂTRE DE LA TRACE

Ce théâtre de l'exposition vise à rendre le texte concret en faisant entendre toutes ses sonorités et en l'incarnant par le geste. Si dans les extraits de poésie sonore le personnage devient une « voix », il n'en demeure pas moins que sur la scène d'UBU la voix se transforme en corps, en présence ostensible, dans l'ensemble du chœur. Dès lors la tentation s'avère grande d'inscrire ce spectacle dans la mouvance postdramatique lorsque Hans-Thies Lehmann identifie, entre autres signes de ce théâtre sans action dont il observe l'émergence dès le début du xx^e siècle, le désir de concevoir un art « concret », dans lequel « il s'agit d'exposer pour lui-même le théâtre comme un art dans l'espace, dans le temps, avec des corps humains et, bref, avec tous les moyens qu'il comprend comme œuvre d'art totale » (Lehmann, 2001 : 154). Ce théâtre concret, en somme, repose sur la présence des sons, corps, mouvements sur la scène où « le signifiant ne fait plus que se communiquer soi-même, ou plus précisément, sa présence » (2001 : 155). Au-delà de la fiction, ce théâtre constitue-

rait un théâtre de présentation plutôt que de représentation, un théâtre ayant renversé le principe d'imitation et dont les éléments de langage valent pour eux-mêmes et renvoient à leur propre théâtralité. N'est-ce pas ce que l'on observe sur la scène Merz, alors que la conduite de l'acteur et les textes de Schwitters sont exposés « directement » au public ?

Dès que l'on s'interroge sur cette présence, on constate bien vite que si l'ensemble des composantes de *Merz Opéra* ne représentent pas le réel en l'imitant, elles ne sont pas pour autant autoréférentielles. Le théâtre concret dont il est question ici ne renvoie pas qu'à sa propre théâtralité ; le texte qui s'incarne dans les prouesses de l'acteur n'est pas donné à voir et à entendre dans son évidence, ne devient pas « présence pure ». En effet, les formes de jeu identifiées conduisent l'acteur à exacerber l'enveloppe matérielle des mots au détriment du sens. Parce que les acteurs ne s'attardent qu'à ce qui est visible et audible, c'est-à-dire la voix et les mouvements, parce que les mots sont décomposés en syllabes sonores, l'acteur, malgré le flot de paroles qui fuse sur la scène, communique, pour ainsi dire, le vide qui habite le personnage. L'exposition du jeu et du texte dépersonnalisent le personnage, évident de leur substance les mots. Et si l'on rit dans *Merz Opéra*, l'humour dont il s'agit est finalement sinon sinistre, du moins inquiet.

Rappelons à cet égard la première scène du spectacle, dans laquelle est annoncée la fin du monde. Ce qui est donné à voir et à entendre ici, par conséquent, c'est le monde après la catastrophe, dont il ne reste que quelques morceaux, ruines, individus désorientés, restes de texte. Alors, bien que *Merz Opéra* orchestre une fête ludique où sont célébrés dans le rire et la dérision la parole et les moyens de l'acteur, force est de constater qu'il s'agit aussi d'une fête funèbre, qui commémore ce qui n'est plus. Le théâtre concret dont il est question, qui expose le texte-matériau, se révèle peut-être davantage un théâtre de la trace, les corps et les sons sur la scène représentant des restes visibles de ce qui est révolu. Qu'est-ce qui n'est plus ? Sans nul doute l'art des avant-gardes et celui de Schwitters, dont les œuvres sont conservées

dans les musées. *Merz Opéra* revisite et dépoussière l'âme Merz, qui se réincarne dans les figures de clowns dépenaillés que composent les acteurs. Avec leur regard possédé, leur vieux costumes, ils semblent en effet tout droit sortis d'une autre époque, d'un autre monde, d'outre-tombe. Pantins qui s'agitent, grimaçant et s'époumonent, ils perdent leur substance, leur intériorité, cependant que la parole se vide de sa signification. Finalement ce cortège de croque-morts virtuoses, malgré la tentative d'exhiber la présence pleine de la parole et de l'acteur, suggère ce qui n'est plus, donne un aperçu du vide. Paradoxalement, la présentation ou l'exposition concrète des composantes de la scène vise à représenter ce qui a disparu.

Mais je signale en terminant que Marleau et son équipe travaillent dans ce spectacle à la manière de Schwitters, qui pour confectionner ses sculptures et tableaux Merz, glanait dans les rues rebuts et objets abandonnés pour les assembler et « construire un monde nouveau avec des débris », ceux de l'Europe détruite (Goldberg, 1994 : 86). *Merz Opéra* constitue, vu sous cet angle, une forme nouvelle qui émerge des traces de l'art Merz. L'étude des modalités de jeu dans ce spectacle phare d'UBU permet de tirer de l'oubli une période de création que plusieurs critiques tendent à séparer radicalement du théâtre que Marleau développe à partir des années 1990, lorsque la mise en scène des pièces de Beckett et de celles de répertoires plus contemporains l'engagent à transformer son théâtre de l'exposition en une pratique fondée sur la profération sobre et limpide du texte. Cependant, l'exercice permet de repérer des modalités de jeu de ce théâtre du texte – le chœur, la frontalité, l'importance accordée à la matérialité des mots –, modalités qui apparaîtront, sous diverses formes, dans plusieurs mises en scène ultérieures. Également, mon étude a tenté de souligner que ce spectacle inspiré des textes d'un auteur rattaché aux avant-gardes ne reconduit pas l'esprit nihiliste qui les caractérise, dans la mesure où Marleau invente une forme théâtrale inédite et réactive un répertoire oublié, la scène d'UBU consistant tout à la fois un lieu de performance et de mémoire.

QUESTION

Votre analyse met en lumière plusieurs caractéristiques de l'esthétique privilégiée par Denis Marleau, notamment la fonction performative de la voix, et souligne combien les années 1980 du Théâtre UBU ont été nourries par le travail des avant-gardes, qu'elles soient issues des mouvements historiques (dada, futurisme et constructivisme russes) ou le fruit de créateurs non ouvertement affiliés à l'un ou l'autre de ces groupes (Jarry, Picasso, Schwitters). Ce qui m'intéresse ici, c'est le recours inattendu à ce patrimoine théâtral de l'Europe de la première moitié du ^{xx}e siècle et son inscription dans le Québec des années 1980. En effet, alors que les artistes du théâtre québécois de cette période (Ronfard, Dubois, Chaurette ou Maheu, par exemple) empruntent volontiers aux principes fondateurs de la postmodernité naissante, Marleau, au contraire, explore les ressources d'une frange de la tradition moderne qui n'avait jamais encore eu droit de cité sur les scènes d'ici. Au-delà des recoupements esthétiques ou formels qu'on peut opérer entre ces deux postures, ce que vous faites implicitement en invoquant Lehmann, quel sens peut-on donner à ce retour aux sources de la modernité dans le contexte du théâtre québécois des années 1980 ?

Sylvain Schryburt

RÉPONSE

Cœur à gaz, *Merz Opéra*, *Oulipo Show* et *Les Ubs* constituent en effet des objets bien singuliers dans le contexte théâtral québécois du début des années 1980. Plusieurs se sont interrogés sur les choix dramaturgiques du metteur en scène, certaines de ces hypothèses apparaissant dans mon texte : Jean-François Chassay, par exemple, parle du théâtre de Marleau comme d'une « formidable machine à langage, qui permet de réfléchir de manière critique sur celui-ci » (2002 : 38), et Josette Féral, pour sa part, évoque « le lien étroit que [le metteur en scène] entretient avec la littérature depuis ses débuts » (1994 : 37). C'est certes d'abord ce goût pour les textes mettant radicalement en question les composantes du drame qui, au départ, a animé le metteur en scène, et Marleau s'est en partie inspiré du traitement qu'ont réservé aux mots les artistes des avant-gardes pour concevoir son approche du jeu fondée sur la virtuosité vocale des acteurs et sa vision scénique où le texte devient matière concrète. Ce rapport au langage, et ce travail vocal et corporel de l'acteur, resteront d'ailleurs longtemps uniques, au Québec, à UBU.

Il est aussi possible, sans doute, de rapprocher cette fréquentation du répertoire des avant-gardes du mouvement d'ouverture au théâtre international, qui gagne en importance à partir des années 1980 : les emprunts intertextuels aux dramaturgies étrangères abondent, les adaptations et traductions se font plus nombreuses, les auteurs ne situent plus nécessairement leurs intrigues dans un espace québécois, etc. Comme nombre d'auteurs et praticiens, Marleau confronte son travail aux écritures et démarches théâtrales étrangères, brisant du coup le carcan du réalisme spéculaire qui domine alors au Québec et développant une pratique dont les modèles sont européens ou américains.

À cet égard, il est certainement intéressant de rappeler que la réflexion de Marleau porte tout autant sur la forme théâtrale que sur son histoire. On sait que l'institution théâtrale québécoise est très jeune, et que le métier de metteur en scène, ici, l'est encore

davantage. En effet, avant 1980 et les premiers spectacles des Marleau, Lepage, Maheu, etc., qui proposent de véritables visions scéniques, la tâche du metteur en scène a souvent consisté – si l'on excepte quelques figures, celles de Ronfard et de Brassard, notamment –, à se cantonner au rôle de régisseur, qui met en place ou anime un groupe d'acteurs. Dès lors, peut-être est-il possible d'interpréter l'entreprise de Marleau, qui puise dans le répertoire des avant-gardes comme à l'origine de l'art de la mise en scène, en tant que volonté de corriger les insuffisances dans la tradition québécoise en revendiquant de nouveaux modèles, ou même de « construire » une histoire de la mise en scène, puisque celle-ci est quasiment inexistante, fût-elle imaginaire, empruntée ou altérée par le travail d'adaptation auquel il soumet les œuvres qu'il choisit. En archéologue⁹, Denis Marleau arpente à rebours l'histoire de la représentation théâtrale, remonte aux fondements de l'art de la mise en scène – la discipline, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, étant apparue au tournant du siècle –, et présente quelques spectacles dans des musées, ce qui accentue le caractère historique des formes d'art qu'il réactualise. Marleau s'approprie donc des formes scéniques étrangères et semble vouloir résoudre, en quelque sorte, le problème de l'absence de tradition théâtrale québécoise, en inscrivant dans le même mouvement sa démarche dans l'histoire occidentale de la mise en scène.

Par ailleurs, explorer le répertoire des avant-gardes historiques, c'est remonter à une source nettement formaliste de la discipline, se pencher sur les œuvres d'artistes qui considèrent le théâtre comme « une forme d'art privilégiée, à la fois le modèle de tous les arts et le lieu de leur synthèse » – Kurt Schwitters, notamment, envisageant le théâtre en tant qu'art total (Asselin, 1992 : 22). Son entreprise consiste moins, dans la logique des avant-gardes, à rejeter les formes contemporaines, qu'à affirmer

9. J'emprunte l'expression et l'idée à Gilbert David, selon qui Marleau procède « à une archéologie des avant-gardes », « à une espèce de généalogie du formalisme théâtral », « au désenfouissement de matériaux qui, à l'exception des textes de Jarry peut-être, auraient carrément sombré dans l'oubli » (David, 1998 : 98-99).

le rôle du metteur en scène, puisque Marleau érige en modèle une pratique du théâtre où il est créateur à part entière. En s'inspirant des performances et pratiques des artistes des avant-gardes, Marleau revendique l'autonomie de la scène théâtrale.

Enfin, bien qu'il ait délaissé le répertoire des avant-gardes, Denis Marleau n'en continue pas moins, depuis les années 1990, à retourner aux fondements de la dramaturgie moderne : s'il s'intéresse à des œuvres contemporaines (Chaurette, Fosse, Koltès, etc.), il explore aussi les textes des Maeterlinck, Büchner, Lessing. Pour ces derniers, il propose des formes scéniques parfois inédites, qui correspondent aux signes de l'esthétique « postdramatique », mais qui tiennent également compte du contexte de création d'origine des textes, étudié avec soin. Ainsi les spectacles de Denis Marleau s'inscrivent-ils toujours dans une tradition qu'il réactualise. Pour donner un exemple récent, je rappelle que le dispositif scénique intégrant des projections vidéo dans *Les aveugles* évoque l'invention précinématographique de la fantasmagorie. Les créations d'UBU se situent par conséquent dans un espace de tension entre les formes passées et actuelles, la scène de Marleau constituant un creuset où les époques se fondent, dans un va-et-vient effaçant les béances dans l'histoire de la pratique au Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- ASSELIN, Olivier (1992), « Le Théâtre UBU. L'avant-garde entre la scène et le musée », *Parachute*, n° 66 (avril-mai-juin), p. 20-26.
- ASSELIN, Olivier (2002), « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74 (juillet), p. 24-28.
- BANU, Georges (2003), « Solitude du dos et frontalité chorale », *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, 2^e trimestre, p. 12-17.
- BÉCHARD, Carl (1990), « Jouer chez UBU », *Les Almanachs du Théâtre UBU*, n° 1 (octobre), p. 36-41.
- BIET, Christian, et Christophe Triau (2006), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- CHASSAY, Jean-François (2002), « Jouer le jeu : les paradoxes du ludisme », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74 (juillet), p. 38-39.
- DAVID, Gilbert (1998), « Une matrice d'altérité. Denis Marleau ou les machinations d'un "ingénieur de théâtre poétique" », *Études théâtrales*, n° 13, p. 97-102.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- ELDERFIELD, John (1985), *Kurt Schwitters*, London, Thames and Hudson.
- FÉRAL, Josette (1992), « Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un acteur. Entretien avec Denis Marleau », *Jeu*, n° 62, p. 101-124.
- FÉRAL, Josette (1994), « Le pur retentissement des mots », *Album du Théâtre Ubu*, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, p. 37-39.
- FÉRAL, Josette (1999), « Le texte spectaculaire : la scène et son texte », *Degrés*, n°s 97-98-99 (printemps-été-automne).
- FÉRAL, Josette ([1998] 2001), « Une approche ludique et poétique », *Mise en scène et jeu de l'acteur*, t. II, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, p. 211-234.

- FÉRAL, Josette (2001), « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 217-242. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome X.)
- GOLDBERG, Itzhak (1994), « La magie Schwitters », *Beaux-arts magazine*, n° 129, p. 83-91.
- ISMERT, Louise (2002), « Denis Marleau. Les aveugles », *Denis Marleau. Les aveugles, fantasmagorie technologique*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, p. 5-21.
- LACH, Friedlem, et Denis MARLEAU (1988), *Merz Opéra*, Montréal, VLB.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- LÉVESQUE, Robert (1987), « Le grand vaudeville du collage », *Le Devoir*, mercredi 25 mars, p. 13.
- LOSCO, Mireille, et Martin MÉGEVAND (2001), « Chœur/Choralité », *Poétique du drame moderne et contemporain*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n° 22, p. 25-27.
- MARLEAU, Denis, et Stéphanie JASMIN (2004), « La non-action comme terrain fertile pour le travail de l'acteur. Témoignage », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, p. 95-102.
- RÉGY, Claude (1991), *Espaces perdus*, Paris, Plon.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1985), *L'art du comédien*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)

L'INSTANT CINÉMATOGRAPHIQUE
DANS LE MILIEU DU JOUR
ET LE SIÈCLE DE JEANNE D'YVON RIVARD¹

Étienne Beaulieu

Université de Montréal

Dernier roman d'une trilogie amorcée avec *Les silences du corbeau* et poursuivie avec *Le milieu du jour*, *Le siècle de Jeanne* raconte le sinueux parcours d'un homme aux prises avec sa conscience et son passé, son hésitation entre deux femmes et le choix difficile qui s'effectue en lui peu à peu de n'en choisir aucune des deux. Rien ne pousse Alexandre à « choisir », aucune motivation claire ne se fait jour, sinon le passage du temps, qui déshabille toutes ses illusions sur la vie et sur lui-même, pour le laisser, à la toute fin, dans une sorte de nudité de conscience face au temps et à l'espace. En parallèle au travail de cette vérité qui émerge en lui, une réflexion s'ébauche sur le cinéma, entre autres dans une discussion avec un producteur ou par la méditation de certains films (*Jules et Jim*, *Straight Story*, *La Strada*, *Breaking the Waves*), mais aussi dans un incessant monologue, qui fait du cinéma le paradigme de cet abandon au temps. Le cinéma, ici,

1. Yvon Rivard, *Le milieu du jour* (1995) et *Le siècle de Jeanne* (2005). Dorénavant, les références à ces ouvrages seront désignées respectivement par les sigles M et S.

s'intègre dans le roman non pas en référence à une technique ou à la façon d'une « influence » plus ou moins floue, mais bien comme une forme de pensée qui donne au roman sa portée et sa consistance, par delà le *stream of consciousness* qui porte Alexandre jusqu'au seuil de lui-même, c'est-à-dire que le cinéma devient une image idéale que le narrateur se fait de sa vie et de la vie humaine, mais aussi et surtout du genre romanesque, qui devient la forme intermédiaire entre l'existence et le cinéma. En d'autres mots, le cinéma, l'idée du cinéma, se change en un écran sur lequel le narrateur se projette et qui le pousse à observer le déroulement de la vie comme un renouvellement d'instantanés perçus dans la distance et dans l'ouverture au réel. Le genre romanesque annonce ainsi un nouveau dépassement, une nouvelle « sortie de l'esprit » pour reprendre une expression hégélienne, vers, cette fois, le roman cinématographique, déjà représenté au Québec par un roman comme *Neige noire* de Hubert Aquin, dont l'œuvre est ici placée sous le signe de la filiation à travers le personnage du romancier Nicolas qui précède, éclaire et aveugle quelque peu Alexandre dans sa découverte du temps.

CRISTAUX ROMANESQUES

Situés dans la tradition québécoise récente des romans auto-réflexifs, qui mettent en scène leurs propres conditions d'existence, *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne* racontent l'histoire d'un romancier, Alexandre, qui devient scénariste et s'occupe en écrivant un scénario pour lequel il se demande si le héros ne doit pas être aussi scénariste :

Je n'allais quand même pas en faire un scénariste, un scénariste c'est presque un écrivain [...]. [Mais b]eaucoup d'écrivains écrivaient pour se cacher, pour ne pas se souvenir, qu'ils racontaient volontiers des histoires pour échapper à la leur. Bon, alors mon héros serait scénariste : tant pis pour lui, et tant pis pour moi qu'on accuserait de manquer d'imagination (M, 253).

Cherchant à ne pas se cacher derrière son héros, Alexandre dévoile sa proximité avec Alexandre, mais cache du même geste l'auteur, Rivard, qui est lui-même scénariste, dans un jeu d'auto-fiction on ne peut plus contemporain. Le jeu se propulse au rang « ontologique », puisqu'il ne s'agit pas d'un simple jeu s'exécutant dans le cadre de règles préétablies, mais il se remet lui-même en question et devient un jeu visant à inventer les règles et un jeu qui donnera naissance au scénario qui s'écrira ainsi. Alexandre se demande si son héros doit, ou non, être scénariste à l'intérieur d'un roman qui ressemble étrangement au scénario qu'il est en train d'écrire, ce qui signifie qu'Alexandre, en décidant de faire de son héros un scénariste, se met lui-même au monde en tant que scénariste, dans un geste mimant la toile d'Escher dans laquelle une main dessine une main qui dessine elle-même la première main – toile que l'on voit d'ailleurs apparaître au-dessus de la table d'écriture du narrateur dans *Les silences du corbeau*.

Tout ce jeu autoréflexif ne serait qu'un vain palais de miroirs s'il ne s'agissait, grâce à ce procédé, de mettre en évidence la difficulté à faire de la vie en général sa propre vie, à travers l'épineuse question de l'adaptation, qui prend ici un tour existentiel très large : « Ainsi se résoudrait le problème de l'adaptation, commun au scénariste et au romancier, et qui était, au fond, le problème de tout être humain : comment faire en sorte que cette vie qui m'est donnée soit la mienne ? » (M, 244) Pour qu'une vie qui m'est donnée soit la mienne, pour adapter la vie abstraite qui m'est donnée à la concrète qui se déroule en ce moment sous mes yeux et que je laisse défiler passivement, je dois faire de cette vie la mienne, c'est-à-dire que je dois, à l'inverse d'une araignée qui tisse un fil derrière elle, engendrer mon propre parcours en *projetant* devant moi, dans les événements à venir, ce que je serai et ce que je veux y être, quitte à négocier chaque mouvement avec l'écran du réel, dans un mouvement incessant entre le pouvoir et le vouloir. Dans ce passage d'une conception du sujet passivement constitué à une autre, plus moderne, où le sujet n'existe

qu'en devenir², qu'un personnage s'engendre lui-même à travers le scénario de sa propre vie, cela confère au *topos* du « scénario de la vie » son extension maximale : chaque épisode se voit dès lors reflété d'une sphère dans l'autre (du scénario initial – celui du roman de Rivard que l'on lit – au deuxième, faisant partie du premier, que le personnage Alexandre écrit) et, inversement, dans un renvoi incessant entre l'actuel et le virtuel³, qui pour Deleuze constitue la condition d'apparition des cristaux de temps (Deleuze, 1985 : 92-128) par laquelle l'action narrative se brise pour permettre l'avènement de l'image-temps au cinéma.

L'image cristalline opère une brisure du même genre dans les romans de Rivard, comme s'ils étaient eux-mêmes en devenir scénaristique, scénario se scénarisant et s'engendrant lui-même. Par exemple, Clara, la maîtresse d'Alexandre, corrige à un moment le scénario qu'il est en train d'écrire et sa correction modifie ce qui survient dans le roman. *Qui* corrige *qui* dans ce cas narratif précis, ou encore quelle strate de la narration retient ou relance l'autre ? Le même indécidable survient lorsque le producteur, le réalisateur et son assistante jugent le scénario d'Alexandre dépourvu de tout ce qui fait la distinction entre l'univers romanesque et cinématographique, à savoir le sexe et l'action. Reprochant au scénariste ces « lacunes » évidentes, les personnages, qui jugent l'histoire qu'ils sont en train de lire, interviennent ainsi directement dans la narration en donnant une fois de plus à Alexandre l'occasion de réfléchir sur sa vie. Après

2. Ce qui ouvre le paradigme cinématographique dans lequel le sujet se projette pour être, à la différence du paradigme métaphysique de la tradition où le sujet était passivement projeté dans l'être, comme il le sera, par exemple, dans l'ontologie heideggerienne, qui est précisément un rappel de la question antique de l'être et donc un court-circuit de la projection moderne (et souvent volontariste) du sujet.

3. L'image-cristal apparaît précisément pour Deleuze dans ce phénomène de miroitement d'un instant dans un autre, comme lorsqu'une surface réfléchissante reflète l'image d'une autre surface réfléchissante, miroir face à miroir, laissant la réalité de l'objet réfléchi dans un entre-deux dont la consistance s'épuise à se réfléchir.

plusieurs méditations, tergiversations et soliloques tortueux qui le conduisent de lui-même à Virginia Woolf et à Hölderlin, puis de Hölderlin à l'enfant qu'il a été en passant par Empédocle, Alexandre se demande s'il ne devrait pas effectivement « passer à l'action ».

Je ne pouvais plus écrire ni l'histoire de mon héros ni la mienne, je ne pouvais plus me cacher dans l'histoire de quelqu'un qui se cache. Tout le monde avait été bien patient avec moi, mais la récréation était finie. Clara, Françoise, le réalisateur, le roman, la vie se passaient tour à tour le haut-parleur : si je ne sortais pas maintenant, si je ne me rendais pas tout de suite, ils mettraient leur menace à exécution, ils se tairaient tous après avoir crié ensemble d'une seule voix : « Action ! » (M, 286).

Ultime repli du narrateur sur lui-même, qui se cache une dernière fois derrière l'image de celui qui se cache et que tous cherchent à débusquer ou encore qui prolonge la narration par la mise en dérision de sa stagnation. Au-delà de ce repli, il n'est plus de nouveau pli possible sans répétition du même. Ce qui signifie qu'il n'est plus d'autre issue que de passer à l'action ou encore que l'action, de toute façon, a déjà cours dans son autosuppression. Passer à l'action, ce serait passer de la rivière romanesque sinueuse dans laquelle la narration stagne par endroit, s'embarbe et repart, quelquefois en sens inverse, au fleuve de l'action cinématographique (la troisième partie du *Siècle de Jeanne* s'intitule « Le fleuve »), qui a pour règle, même lorsqu'il y a suspension de l'action, de poursuivre l'action, serait-ce celle de la suspension. S'abandonner à ce fleuve, ce serait, en un mot, délaissier le roman dans le lit duquel la vie d'Alexandre se déroule et s'enroule suivant le relief et le rivage. C'est ce qu'Alexandre refuse et les romans de Rivard avec lui, dans une dénégation qui se change bientôt en acceptation inconditionnelle du cinéma intégral, c'est-à-dire du cinéma considéré comme interprétant de la vie pris cependant dans la vie lui aussi. La vie qui s'interprète

elle-même à travers le cinéma, cela pourrait être une définition de ce que l'on appelle d'ordinaire « l'instant », durée pure surgissant entre le passé proche, archivé, enregistré, que l'on peut donc reproduire, et l'image du futur qui en découle.

LE MOBILE DES INSTANTS

À l'inverse, ce refus ne délaisse pas pour autant le cinéma, qui est conservé, mais il va plutôt à la façon d'une sursumption hégélienne par laquelle se conserve ce qui est aboli dans la forme même de son abolition⁴. Concrètement, le cinéma réapparaît dans le texte en effectuant sur lui-même l'opération qu'il produit habituellement en prenant le réel pour objet : la projection dans l'image. Le cinéma devient dès lors l'image du cinéma, et la vie romanesque regagne une durée par le biais de la réflexivité du cinéma sur lui-même.

Alexandre demeure en effet bien conscient que sa vie ressemble de plus en plus à « ce scénario qui manquait de la chose dont j'étais le plus éloigné » (M, 196), à savoir l'action, et que pour cette raison peut-être ce scénario, cette vie, « convenait peut-être au roman mais pas au cinéma » (M, 151). Cela le

4. Par exemple, tous les athéismes ne sont pas identiques, bien qu'en toute logique ils devraient l'être. Bien différent de l'athéisme oriental (ou des athéismes orientaux) est l'athéisme occidental, qui se veut un dépassement du théisme, mais il conserve en lui la forme, bien souvent vide, de ce qu'il a dépassé pour advenir, que ce soit, superficiellement, dans la conservation d'expressions, de gestes et de pratiques vidées de toute substance, ou, plus profondément, dans la conservation du mode de relation de l'homme à la divinité, la transcendance, qui demeure semblable, quand bien même cette dernière serait-elle supprimée. L'athéisme est ainsi l'athéisme *d'un certain théisme*, dépassement qui conserve en lui les traces de ce qu'il a dépassé. Dans le cas présent, le dépassement du cinéma dans une forme romanesque demeurera ainsi cinématographique, donnant naissance au roman cinématographique, puisqu'il ne restera pas seulement en lui des traces cinématographiques, mais aussi le paradigme même du cinéma qui s'intégrera à celui du roman.

conduit tout simplement à constater l'échec de sa vie de scénariste :

[...] ma carrière de scénariste, après un brillant début, venait d'échouer sur la plage où le cinéma rejette tous les auteurs incapables de se plier au double impératif du cul et de l'action. J'avais pu jusqu'alors, par un jeu subtil de regards et de gestes, de paroles et de silences, faire croire que les mouvements de la pensée et du cœur étaient de véritables aventures que les spectateurs, s'ils n'étaient pas de mauvaise foi, pouvaient aisément suivre, même avec un minimum d'action. Après tout, les plus grands cinéastes n'étaient-ils pas ceux qui filaient le temps ? (M, 285-286)

À première vue, il s'agit d'un rejet du scénariste par le monde du cinéma. Mais, refusant de se plier aux exigences de l'image, le cinéaste se rejette plutôt lui-même de ce monde dans lequel « bientôt tous nos rêves seraient des images, et la vie une histoire d'ombres et de lumières qu'on regarde en mangeant du popcorn » (M, 91). Il ne s'agit pas tellement de ressentiment nietzschéen (qui dévalorise ce qui l'exclut de sa valeur) que de conscience malheureuse hégélienne (qui cherche à vivre selon des formes absentes), puisque, bien conscient de proposer une image du cinéma que le cinéma lui-même refuse le plus souvent, Alexandre pourrait se complaire dans le malheur de sa conscience et transformer son cinéma imaginaire en une chose divine qu'annoncerait un nouveau prophète. Par exemple, au moment où il rêve à cette image du « Christ, [qui,] s'il revenait aujourd'hui, ferait probablement du cinéma et en chasserait tous les marchands, à coups de films presque muets et à petits budgets qui mettent à nouveau l'homme sur le chemin des choses simples » (M, 244). Malgré la colère que laisse transparaître cette image, il ne s'agit toujours pas de ressentiment, puisque le cinéma doit précisément conduire à ces choses simples en offrant un « passage entre la conscience malheureuse et confortable de soi, qui se nourrit de tout ce que nous faisons et de ce que nous

sommes, à cette autre conscience sereine et désespérée de n'être rien du tout et d'agir même en ne faisant rien » (M, 298)⁵. Montrer ce qui se passe quand il ne se passe rien, tel serait le point où le roman et le cinéma se rencontreraient en désamorçant la logique de l'action héritée de la théorie du récit occidental depuis la *Poétique* d'Aristote.

Mais un problème survient aussitôt, qui est celui-là même auquel se butait la représentation cinématographique : comment montrer qu'il ne se passe rien sans montrer, au contraire, qu'il se passe bel et bien quelque chose ? Ce problème était celui auquel Hegel pensait avoir trouvé la solution en démontrant, dans *La phénoménologie de l'esprit*, par l'analyse du passage de la certitude sensible au savoir absolu⁶, que l'absolu ne peut exister qu'en tant que relatif, sans quoi il serait impossible d'en savoir quoi que ce soit. Autrement dit, que l'infini ne peut se présenter que sous le vêtement de formes finies, ce que l'on appelle « infini », entendu comme la négation de la finitude, n'étant qu'une abstraction, un « mauvais infini » pour reprendre une célèbre

5. Philippe Chardin a consacré une étude maintenant célèbre et plusieurs fois rééditée, de ce qu'il a appelé *Le roman de la conscience malheureuse* (Genève, Droz, [1982] 1998). Prenant pour corpus le roman d'avant ou d'après la Première Guerre mondiale (Proust, Thomas Mann, Broch, Musil, etc), Chardin propose de considérer la conscience malheureuse comme le cœur de cette période romanesque. L'hypothèse semble à ce point valable que l'on pourrait sans doute en étendre la portée au roman moderne dans son ensemble : il s'agirait du roman moderne comme d'une mise en scène de la conscience malheureuse aux prises avec les formes historiques qu'elle retient, tout en les modelant selon les événements qui se présentent à elle.

6. Est-il besoin de rappeler que l'absolu de ce savoir n'a justement rien « d'absolu », c'est-à-dire d'achevé, comme on l'entend souvent dans des critiques beaucoup trop rapides de Hegel ? Est absolu pour Hegel ce qui intègre en lui le non-absolu et le surmonte en demeurant non absolu, à la façon, par exemple, de l'électricité, qui comprend un pôle négatif et un autre positif, mais produit un flux énergétique synthétisant ces deux pôles (Hegel vivait à l'époque de l'invention de la pile par Volta vers 1800).

expression du philosophe, qui croyait au contraire que l'infini (ou le Rien ou toute autre forme d'abstraction du même ordre) n'existe concrètement que dans la succession des formes finies. Que l'absolu soit forcément relatif, cela répond aux exigences de la pensée romanesque, attentive à présenter la pensée elle-même, son infinité, dans l'existence, sous le vêtement des formes finies.

Mais l'idée d'un absolu immédiatement relatif correspond aussi à l'avènement de l'instant, cœur de la pensée romanesque selon Rivard, puisque l'instant rive l'un à l'autre la durée et l'espace, l'instant se présentant comme une stance, une suspension du cours du temps qui brise la continuité temporelle de la durée – avec pour conséquence cependant que le temps devient aussitôt un clignotement d'être, une fusion sans cesse recommencée. Le « recommencement », pour reprendre cette expression chère à Peter Handke⁷, fait en sorte que les instants deviennent séparés les uns des autres dans leur succession même, ce que découvre le narrateur du *Siècle de Jeanne*.

Je pense maintenant que la meilleure façon de libérer cet enfant auquel je suis attaché n'est pas de retourner dans le passé pour en percer le secret, mais au contraire d'aider le passé à se détacher du présent pour que les deux, ainsi allégés du poids qu'ils sont l'un pour l'autre, ne soient plus qu'une myriade d'instantants parfaitement accomplis qui, telles des bulles transparentes et contemporaines les unes des autres (le passé le plus lointain et le plus récent ayant la même légèreté, la même profondeur), circulent librement dans l'esprit et

7. Si la figure littéraire du recommencement demeure sans doute indéfinissable du point de vue conceptuel, cette phrase de Handke peut néanmoins en permettre une certaine approche : « Pendant l'heure qui séparait le début du crépuscule de la tombée de la nuit, l'espace libre devant l'église se transformait en une sorte de place qui appartenait aux enfants » (Handke, 1989 : 42). Le recommencement disloque la continuité des moments (le crépuscule) et laisse l'espace vacant, rendu à lui-même dans un pur jeu d'enfant. Le recommencement veut que l'origine du monde ne soit pas temporelle, mais spatiale.

échangent parfois furtivement leur contenu en se croisant (S, 83-84).

Les instants sont comme les objets d'un mobile en mouvement, à l'image des constructions de Calder, dans lesquelles le centre du mobile est lui aussi mobile. Méditant sur son rapport au temps, Alexandre, le scénariste raté, emprunte le chemin que Deleuze balisait dans l'avènement de l'image-temps à l'écran, qui survient ici dans la durée romanesque de la pensée (1985 : 129-164). Il y a d'abord le reflux des nappes de passé dans le présent, qui neutralise la valeur de pur présent accordée d'ordinaire à l'image cinématographique (« aider le passé à se détacher du présent »), mais aussi à tous les arts dits « temporels », comme la musique et le roman. Puis il y a la multiplication des pointes de présent, qui concède la valeur de pur présent à l'image, à condition de multiplier les présents de façon à ce qu'aucun ne soit ce qu'on appelle en narratologie une séquence temporelle de base (« une myriade d'instantanés parfaitement accomplis, telles des bulles transparentes et contemporaines les unes des autres »). Aucun présent n'ayant le privilège de servir de référent à un autre présent, il devient impossible de situer ces présents dans une temporalité formée d'un *continuum*. Il n'y a donc plus le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur, comme le veut l'analyse traditionnelle depuis Augustin, puisque le présent n'est plus au fondement des événements qu'en tant qu'absence de fondement, qui permet aux événements d'advenir sans égard à leur position temporelle. Cela ne relève évidemment pas d'une phénoménologie de la conscience du temps, mais plutôt d'une cinématographie du temps, qui fait de ce dernier une image de la pensée.

« Je pense maintenant que... » : comme si l'instant, dans cet énoncé, s'emparait de la pensée elle-même (ce que Deleuze nomme « l'image-pensée », l'une des formes de l'image-temps) (1985 : 203-245), qui ne peut dès lors qu'émettre des pensées finies, momentanées, des images de la pensée appelées à se détacher de la trame narrative dans laquelle elles s'insèrent, mais

qu'elles finissent par abolir dans un long soliloque. L'objet de la pensée n'est plus la Pensée en elle-même, immuable, anhistorique, essence planant au-dessus de l'existence, mais, au contraire, la pensée se pense elle-même comme fragmentation de pensées : à un moment, je pense ceci, au moment suivant, je pense autre chose, sans *continuum* autre que le pur flux de pensée. Il n'y a plus d'histoire « de fond » qui recommence son histoire à chaque instant. C'est-à-dire qu'il n'y a plus que l'histoire d'un homme qui recommence sans cesse son histoire, sa venue au monde, dans une vaste méditation prenant pour cadre le rapport au Nouveau Monde, où la mémoire, face à l'absence de repère, subit la tentation de s'abolir dans l'instant.

[...] l'Amérique ne procède pas tant de la perte de mémoire ou de l'effondrement de la culture européenne que de la résistance à cette nouvelle culture de l'instant, qui n'est pas dépourvue de mémoire, comme on le pense trop souvent, mais qui est au contraire la plus grande mémoire, la plus vivante, celle qui me rend à chaque instant contemporain du commencement et de la fin du monde (S, 288).

L'imprécision du propos n'importe plus ici (de quelle Amérique est-il question ?), car il s'agit bien d'une image de l'Amérique se confondant à l'immémorable que Deleuze (1985) perçoit, à partir de sa lecture de Bergson, dans le « devenir-monde » de la mémoire, c'est-à-dire lorsque la mémoire n'est plus souvenir de ceci ou de cela et qu'elle ne se souvient plus de rien en particulier mais du passé en général (comme c'est le cas par exemple chez Pierre Perrault) et vit dans un passé indistinct du présent. L'instant cinématographique, ce serait, si l'on veut, cette temporalité romanesque redécouverte par delà le cinéma imaginaire de la pensée. Il s'agit là d'un idéal romanesque se confondant à un idéal cinématographique lui-même très proche du documentaire, comme le laisse entendre Alexandre quand il se « demande si à long terme le cinéma ne pourrait pas inventer une nouvelle forme de personnage presque muet, transparent

dont la principale tâche serait de voir et d'être vu par tout ce qu'il voit, de se laisser traverser par le monde qui reflue en quelque sorte dans son regard » (S, 135). Mais il s'agirait d'un documentaire pur, sans aspect « monumentaire » (*monere* : faire penser à), puisque la pensée y serait traversée par et rendue au réel – ce qui rendrait difficile la notion même de monument et, par le fait même, d'œuvre.

QUESTION

En établissant qu'il y a sur le plan de la pensée une véritable continuité entre le roman et le cinéma, vous parvenez à orienter ce qui se présente comme un thème dans les romans de Rivard vers une conscience philosophique du temps qui déchire l'implacable structure linéaire passé-présent-futur et donne du volume à l'instant. Si le sens de cette conjonction semble pouvoir se saisir comme l'*Aufhebung* du roman, comme le moment historique de son dépassement, il est pourtant contrarié par le refus de Rivard d'abandonner le roman. En effet, le roman n'est pas supprimé dans sa rencontre avec le cinéma, il en retient plutôt une dimension qui lui permet de déplier en lui-même une conscience du temps qui est de l'ordre de l'instant ou de la durée. Ainsi, bien que de votre point de vue il soit exact de souligner que le cinéma se conserve dans le roman, il faut surtout ajouter qu'il lui offre la possibilité de réfléchir sur lui-même et de se décentrer. Cette autoréflexivité déclenchée par quelque chose qui n'est pas lui-même accompagne le roman au seuil de son histoire. Ce que vous nous suggérez parfaitement du reste dans les figures de l'infini chez Escher et Calder : « la main qui dessine une main » fait signe à l'autoréflexivité et le « centre mobile du mobile » représente bien ce double mouvement qui éloigne à l'infini le centre et qui donne l'impression qu'un élément qui tourne parfaitement sur lui-même est toujours impliqué dans un mouvement qu'il intègre et qui le dépasse. D'où un paradoxe apparent dans votre texte : au moment même où vous dégagez avec l'instant cinématographique ce qui abolit la marche linéaire du temps dans l'univers romanesque, la continuité que vous établissez entre les deux arts ne peut être réinscrite, semble-t-il, que dans une telle marche. À moins que vous considériez cet instant comme une puissance du roman ? Cela signifierait-il que vous ne saisissez pas celui-ci dans son actualité mais dans sa virtualité, ce qui serait peut-être plus traditionnellement philosophique ? Mais la dimension de l'histoire est sans doute

trop présente dans votre texte pour que nous puissions l'ignorer. Alors, si l'instant cinématographique dépasse largement le champ littéraire québécois en donnant une nouvelle dimension au roman au point d'en réaménager l'histoire, pourrait-on néanmoins en concevoir l'événement dans la succession de deux phénomènes qui ont marqué le cinéma et la littérature d'ici au cours des dernières décennies, le cinéma direct et le roman autoréflexif ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

Les romans de Rivard, ceux de la trilogie à tout le moins (*Les silences du corbeau*, *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne*), s'inscrivent incontestablement dans une histoire du roman québécois, plus précisément dans la lignée du romancier fictif mise en lumière jadis par Jean-Charles Falardeau, puis commentée par André Belleau dans une perspective sociocritique et plus récemment par Roselyne Tremblay, qui, avec sa notion « d'écrivain imaginaire » donne une flexion psychanalytique à la question. Mais les romans de Rivard ne s'inscrivent pas tant dans cette histoire par la réflexivité narrative du personnage principal, Alexandre, que par l'échec du projet d'écriture de ce personnage. Cette faillite de l'écriture face au réel fait écho à l'échec fondateur du paradigme du romancier fictif au Québec, celui de Denis Boucher dans *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin (1944). Il semble que le romancier imaginaire ou fictif ne puisse que se buter, dans le contexte québécois, à un réel qui lui rappelle l'inanité de son entreprise. Mais comme toujours, cet échec est en même temps une réussite, dans la mesure où en se révélant vaine, l'écriture dévoile l'essence de l'existence humaine. Difficile de sortir de ce petit jeu de qui perd gagne qui enferme plus encore celui qui tente d'y échapper.

La nouveauté relative (« relative » parce qu'il y a quand même quelques exemples de ce genre au Québec, notamment Aquin) des romans de Rivard tient à la dimension cinématographique de l'échec/réussite de son personnage. Cette nouveauté en appelle une autre : on a beaucoup commenté la représentation de l'écrivain fictif, mais on a pratiquement passé sous silence les différents aspects du réel que permettent de découvrir les échecs de ses écrivains imaginaires. Il y a toute une histoire québécoise du réel autoréflexif et romanesque à mettre au jour, toute une histoire des temporalités de ce réel représenté, qui est tantôt stagnant comme la torpeur que décrit Bergson dans *La pensée et le mouvant* (je pense à l'exemple de *Poussière sur la ville*) et

tantôt évanescence et multiple, oscillant perpétuellement entre le virtuel et l'actuel (je pense plutôt ici à *Neige noire*). Dans les romans de Rivard, le cinéma relève les apories du roman (et du romancier fictif), mais cela n'est possible que sur le mode, encore une fois, de la fiction dans la fiction : le scénariste Alexandre échoue lui aussi, comme tous ses frères autoréflexifs, et c'est un cinéma imaginaire qui prend le relais d'un scénario avorté, lui-même avorton d'un roman déjà écrit en regard d'un roman fantasmé. *More of the same*, dit Rivard dans ses essais, comme si en donnant un tour de plus à la fiction, le réel allait apparaître à la façon d'une eau giclant d'un linge mouillé qu'on tordrait toujours plus vivement.

Ce réel, cette eau vive retrouvée dans les plis d'une fiction finalement très compliquée et qui voudrait tant être simple comme une rivière qui coule, est un réel qui est déjà en lui-même cinématographique. La fiction, ici, après avoir erré dans une forêt de doubles et d'images de soi, débouche sur une clairière : le réel tel qu'en lui-même il se donnerait, cinéma pur de toute représentation, cœur battant du roman, du cinéma et de tout art qui aurait pour finalité de s'effacer devant ce qui lui donne lieu et le justifie d'exister comme ratage perpétuel de soi-même. C'est l'imperfection rachetée par ce qu'elle visait. C'est la pauvreté et l'échec découvrant à la toute fin leur royaume (j'utilise à dessein le maître mot de Pierre Perrault) et leur richesse, réintégrant leur lieu natal, qui serait en même temps l'espace de la perte la plus intégrale, l'enfance de Jeanne renouvelant tout ce qui a été gâché par le monde adulte. C'est là, je crois, le rêve qui court sous et entre les lignes de cette trilogie. Et c'est peut-être, effectivement, un rêve partagé par un certain cinéma direct, qui aurait eu à cœur de mettre à plat l'effet de représentation propre au cinéma par certains procédés comme le filmage de l'équipe de tournage, la prise de son directe, le montage rendu visible et commenté à l'intérieur même du film.

Mais le retournement de la fiction contre elle-même intervient surtout dans les romans de Rivard comme manière de retrouver le projet ontologique du roman, qui serait, suivant une

L'INSTANT CINÉMATOGRAPHIQUE

tradition critique déjà ancienne mise en lumière par Rancière dans *La chair des mots* et dans *La parole muette*, le rêve romanesque de faire du livre une vie plus vivante que la vie elle-même, c'est-à-dire de franchir, à l'intérieur du roman, la frontière sémiotique qui distingue le signe et la chose en désamorçant la valeur représentative du langage. C'est le passage d'une esthétique de la représentation à une esthétique de l'expression par lequel le roman, où toutes les idoles représentatives sont mises à mal, prend une valeur joyeusement négative. Il s'agit ainsi d'une autre version de la littérature qui se retourne contre elle-même, non pas pour demeurer dans une mise hors circuit, mais pour chercher au contraire à entrer dans le cours du monde.

BIBLIOGRAPHIE

CHARDIN, Philippe (1982), *Le roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz.

DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.

HANDKE, Peter ([1986] 1989), *Le recommencement*, traduit de l'allemand par Claude Porcell, Paris, Gallimard.

HEGEL, G.W.F. ([1807] 1941), *La phénoménologie de l'esprit*, trad. de Jean Hyppolyte, Paris, Aubier, 2 volumes.

RIVARD, Yvon (1995), *Le milieu du jour*, Montréal, Boréal.

RIVARD, Yvon (2005), *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal.

LA PRAGMATIQUE AGRESSIVE.
INTERPRÉTER *LA FILLE DE CHRISTOPHE COLOMB*
DE RÉJEAN DUCHARME

Marie-Hélène Larochelle

Université de Montréal/Université de Bordeaux 3

... es-tu poète oui ou merde ?

Louis-Ferdinand CÉLINE,
Bagatelles pour un massacre.

Parmi les romans de Réjean Ducharme, il en est un dont la critique n'a su que faire. Ni roman, ni poème, ni pièce de théâtre, *La fille de Christophe Colomb* jongle avec les nominations génériques et se joue de la matière littéraire avec un humour souvent déconfortant. De façon symptomatique, c'est le seul roman de Ducharme n'ayant pas eu droit à la réédition. Écrit en alexandrins, le récit raconte les aventures de Colombe Colomb, fille du célèbre explorateur, en quête d'amitiés. Cette intrigue devient le prétexte d'une parodie sociale, dont la portée déborde largement le contexte québécois.

L'humour est une *posture* délicate dont Réjean Ducharme sait mesurer le risque. Désignant la verve comique, « humour » a un sens proche d'« esprit ». Mais, étymologiquement, le terme est un emprunt à l'ancien français *humeur* signifiant « disposition à l'irritation » (Rey, 2000). En effet, « au carrefour du

physique et du psychique, de l'individuel et du social, du divin et du diabolique... le rire (comme l'insulte) flotte dans l'équivoque, dans l'indétermination » (Minois, 2000 : 10). Ces états d'esprit sont audacieusement liés dans l'écriture de Réjean Ducharme, et de façon exceptionnelle dans *La fille de Christophe Colomb*.

Nous souhaitons comprendre à rebours les enjeux de l'écriture parodique en travaillant l'une de ses limites : l'agression. La moquerie équivoque, posture qu'investissent souvent les locuteurs ducharmiens, entraîne des rencontres dont la visée est souvent la provocation, plus ou moins agressive, du lecteur.

Et ce défi lancé au lecteur est lui-même pluriel, il s'interprète selon les critères du match de boxe : les coups sont partie intégrante de stratégies diverses, ils demandent un savoir-faire et un investissement toujours personnel dans le combat, un art et une technique uniques, résumant une vision mouvante de la circonstance. Créant des ruptures et des interférences par rapport aux attentes du lecteur, l'écriture de Ducharme s'octroie le pouvoir de modifier les attentes de la parole parodique.

L'invective est attendue comme une irruption du langage, un discours violent, transitif, mais les locuteurs ducharmiens jouent avec ce mode d'entrée en relation, en empruntant des voies secondaires qui promettent des dénouements divers. L'écriture de Ducharme *décline* l'invective, et ce mouvement s'entend à la fois comme un étoilement des possibles agonistiques et comme un refus de se conformer à ses exigences. De l'ironie à l'arraisonnement, de l'auto-insulte à l'attaque vicieuse, les narrateurs et les personnages ducharmiens explorent les réseaux de sens de la colère, dont participe toujours un certain ludisme.

Un cas marginal nous semble à ce titre éloquent : celui de la rencontre métadiégétique, c'est-à-dire la relation se créant entre une instance narrative et le lecteur. Soupçonnant que l'humour entraîne un débordement des affects, nous analyserons les passages les plus troublants de *La fille de Christophe Colomb* pour formuler une nouvelle interprétation de ce texte qui rend la critique inconfortable.

L'ÉCRITURE DU DÉFI

Avant tout, il importe de préciser notre définition du « lecteur ». À la suite des travaux d'Anne Elaine Cliche, nous postulons que :

Le roman entretient [...] un rapport à l'Autre parce que l'Autre est déjà prévu dans la forme du livre comme son acte « préjugé » de lecture. Le passage par la fiction devient le moment où un sujet donne à lire son désir d'interprétation. Mais il s'agit pour le sujet de la fiction de faire advenir une interprétation particulière dont le signifié demeure immanquablement dérobé. L'interprétation est désirée dans la forme agissante de ce déroberment. C'est-à-dire comme l'opération axiomatique venant délier les représentations où le sujet s'est structuré. Au fond, c'est le dessaisissement du sujet du désir qui est, par la fiction, amené au désir du texte (Cliche, 1992 : 21).

Le « désir d'interprétation » du sujet romanesque apparaît particulièrement sensible dans *La fille de Christophe Colomb*. Nous définissons le lecteur comme le destinataire modelé par le discours de l'œuvre ; autrement dit, il représente le public lecteur déterminé par les opinions et les schèmes de pensée sur lesquels s'appuie la parole romanesque :

Le processus de mise en discours, où l'image se concrétise dans le texte, est ce que Grize appelle une « schématisation ». Le terme désigne le processus au gré duquel le locuteur active une partie des propriétés censées définir l'allocutaire pour produire une image cohérente répondant aux besoins de l'échange (Amossy, 2000 : 39).

Le lecteur est donc une image verbale créée par le texte. Toutefois, « ce qui se donne à voir dans le discours, ce n'est pas seulement la façon dont le locuteur perçoit son ou ses

partenaires, c'est aussi la façon dont il leur présente une image d'eux-mêmes susceptible de favoriser son entreprise de persuasion » (Amossy, 2000 : 57). Ainsi, la représentation du lecteur, forcément doxique, participe de la rhétorique des clichés, mais son portrait peut aussi faire l'objet d'une manipulation dans la mesure où le locuteur modèle l'interlocuteur pour influencer la réception.

ENFANTER LE LECTEUR

Certains narrateurs ducharmiens sont des écrivains ; nous pensons à Mille Milles dans *Le nez qui voque*, mais aussi à Vincent Falardeau dans *Les enfantômes* ou à Walter, le double du héros dans *Gros mots*. Et, tous sont des lecteurs, de littérature pornographique, mais aussi de classiques. Comme les autres personnages ducharmiens, le lecteur est un être ambigu, nuancé, paradoxal, contradictoire. Il est l'autre, mais il est aussi le moi, c'est pourquoi les narrateurs ducharmiens le haïssent et le désirent à la fois. Ici « [...] l'objet du désir du sujet consiste en une deuxième personne dans les deux sens de cette expression : le "tu-vous" de l'acte illocutoire et l'"Autre" qui constitue le véritable allocutaire de l'énonciation » (Leduc-Park, 1980 : 329). Selon Gilles Marcotte :

Le contrat du récit est le plus fragile qui soit, parce qu'il est fondé, non sur la nature des choses et la conformité du texte à quelque réalité sous-jacente ou préexistante, mais sur la foi, sur l'amitié du lecteur. C'est l'autre, le lecteur, le pur ami, le « vide » dans lequel on circule « comme dans un champ » [...], qui seul peut agréer le récit, le rendre vrai (Marcotte, 1976 : 64).

Mille Milles, qui a toujours une idée sur tout, délimite très précisément le lectorat :

La plupart de ceux qui lisent ont entre neuf et seize ans. Les autres, ceux qui lisent et ont entre vingt et soixante ans, lisent parce qu'ils n'ont pas pu franchir le mur de la maturité ; ils sont assis à l'ombre du mur de la maturité avec un livre sur les genoux et ils lisent. Dans les livres, les enfants cherchent les secrets des adultes. Les filles franchissent le seuil de la maturité plus tôt que les garçons ; c'est pourquoi elles cessent de lire avant les garçons, et se désintéressent des problèmes désintellectuels avant les garçons. La plupart des intellectuels sont des hommes. Les femmes écrivains d'importance demeurent l'exception. Le lecteur adulte est un hor-tensturbateur, un célibataire, un révoltéparmoimême (Ducharme, [1967] 1993 : 56-57).

La lecture chez Ducharme est une affaire d'enfant. Aussi l'adulte lecteur est-il présenté comme un névrosé. Vu la conception de l'enfance et de la maturité chez Ducharme, nous entendons que la lecture demande une pureté.

L'enfant est le lecteur idéal pour le narrateur ducharmien. Mais le lectorat enfantin se faisant rare, le narrateur est le plus souvent aux prises avec des névropathes s'acharnant à lire bien que devenus adultes. Il doit gérer l'imperfection, et cette situation l'agace. À ce titre, *La fille de Christophe Colomb* est le roman le plus explicitement agressif à l'égard du destinataire : « nulle part ailleurs dans l'œuvre de Ducharme le lecteur n'est-il plus vivement rabroué, renvoyé à ses oignons [...], mais aussi ardemment désiré [...] » (Deschamps, 1975 : 331). En témoigne le passage suivant :

*Plaignons celui que, à un moment, le public aime.
Les oiseaux volent. Les poissons nagent.
Plus ça va plus mes quatrains empirent.
Mais ce n'est pas de vos sales affaires.
Mêlez-vous de vos oignons et de vos cires
Qui nettoient tout en cirant. Bande d'éphémères !*

*Qu'est-ce que c'est que ces familiarités avec l'auteur ?
Est-ce que ça va bientôt cesser ?
Vais-je être obligé de vous traiter de lecteurs,
De sortir ma grosse règle et fesser ?*

*Bande de ronge-génie ! Ouvreux de fermetures Éclair !
Pour qui me prend-on à la fin ? C'est déplacé !
Ça y est ! Je sens que je vais aller prendre mon gallon
de bière ! (Ducharme, 1969 : 33-34)*

Cet extrait se situe comme un espace de tension, de combat. Le lecteur est invectivé de plusieurs façons, mais l'auteur lui reproche essentiellement son caractère capricieux et son indiscretion, comme on le voit dans les formules « Bande d'éphémères ! », « Bande de ronge-génie ! Ouvreux de fermetures Éclair ! ». L'apostrophe compose ici une pragmatique de l'immédiateté, qui inscrit le texte dans un présent infini. Dans ce cas, « [l]e sujet du discours se pose en tant que "je-narrateur" intéressé à ses propres élucubrations en s'opposant à un "vous-narrataire" qu'il méprise et qui lui sert de "faire-valoir" (straight-man) » (Leduc-Park, 1980 : 328).

Cette attitude correspond bien à la conception que Paul Valéry a de la relation entre l'auteur et son lecteur¹. Selon Valéry, le livre doit subjuguier le lecteur, doit lui faire connaître son infériorité, sinon le lecteur risque de se rendre maître du texte et de s'en emparer. Ironiquement, chez Ducharme, l'invective suprême semble être précisément le mot « lecteur » : « Vais-je être obligé de vous traiter de lecteurs, / De sortir ma grosse règle et fesser ? », menace l'auteur. Le titre de « lecteur », subissant une resémantisation insultante, devient alors extrêmement méprisante, comme une sorte de parodie de la philosophie de Valéry.

Ces figures fictionnelles représentent dans la diégèse l'auteur tyrannique et le lecteur dominé. Le rapport métadiégétique se veut essentiellement provoquant, puisque « [...] la plus grande

1. Voir à ce sujet Jarrety (1991 : 201-247).

violence faite au lecteur réside dans la spectralisation de sa figure à l'intérieur du texte. Il s'agit de plus qu'une place à remplir, ou d'un rôle à jouer pour qui consent à recevoir cette "parole" » (Rabaté, 1999 : 89).

Ducharme a raison du lecteur, il souhaite le faire adhérer en un sens à sa vision du monde (si paradoxale, ironique, changeante ou exagérée soit-elle). Le lecteur, « le pur ami » (Marcotte, 1976 : 64), est nécessaire au personnage ducharmien. En effet, comme le souligne Michel Biron,

l'intensité de l'écriture de Ducharme [...] exige toujours un appel au lecteur. [...] Ducharme multiplie les personnages de lecteurs fictifs, de Chateaugué à Fériée. Comme au téléphone, qui sonne un peu partout dans les œuvres de [...] Ducharme, le lecteur est sommé de participer à l'acte communicationnel de toute sa présence : c'est là sans appui que le sujet repose, en attente de la parole d'autrui (Biron, 2000 : 313).

Le lecteur enfanté par Ducharme se doit de répondre à l'appel du texte, étant entendu qu'à l'autre bout du fil il peut toujours y avoir un furieux prêt à l'injurier.

INVECTIVER LE LECTEUR

Pour comprendre la nature de la parodie dans *La fille de Christophe Colomb*, il importe de relire la dédicace du roman :

AU JEUNE HOMME DE LETTRES

*N'attends pas après les lecteurs, les critiques et le Prix Nobel pour te prendre pour un génie, un immortel.
N'attends pas. Vas-y ! Profites-en ! Prends-toi tout de suite pour un génie, pour un immortel.
[...]*

À LA JEUNE FEMME DE LETTRES

Si vous êtes jolie et vous sentez seule, mon numéro de téléphone vous ouvre grand les bras.

Si vous êtes jolie et ne vous sentez pas seule, allez au diable. [...] (Ducharme, 1969 : 7)

Comme dans d'autres romans de Ducharme, *Le nez qui voque* et *L'hiver de force* notamment, le paratexte défie les frontières fictionnelles², de sorte qu'il faut envisager cette voix comme la première instance narrative. Le locuteur rencontré dans la dédicace de *La fille de Christophe Colomb* s'applique à définir le lectorat. D'abord, les lecteurs sont vus comme des spécialistes : un homme ou une femme de lettres. Cependant, ils sont « jeunes », et ce statut place le narrateur dans la position du mentor. D'emblée, le narrateur-auteur dévoile ses intentions, le livre qu'il présente cherche à rejoindre deux publics, l'un féminin, l'autre masculin, pour des raisons spécifiques : celui-ci parce qu'il est un écrivain potentiel, celle-là parce qu'elle est une conquête potentielle. Le paratexte donne le ton au récit. Le sexisme de la dédicace est systématisé au point de se présenter comme une parodie du discours misogyne (faut-il comprendre du milieu littéraire ?). Et ce parti pris se confirme dans le récit.

La narration de *La fille de Christophe Colomb*, dont « l'idée, c'est d'aller loin dans la niaiserie (N. de l'A.) » (Ducharme, 1969 : 48), propose différentes variations des stéréotypes sexuels. À ce titre, l'invention suivante impose une ultime caricature du « gros mot » obscène : « Après la messe, il court comme un vrai fou. / Qu'il va la retrouver, son épouse, son spermier. » (Ducharme, 1969 : 125), une note précisant « Par analogie avec cendrier (N. de l'A.) ». « Spermier », comme synonyme d'« épouse », constitue un sommet de l'invention linguistique ducharmienne. La mise en scène de la violence ici n'est pas anodine puisque l'expression grossière survient « après la messe ». L'équivalence entre l'épouse et le « spermier » découle directement de l'enseignement religieux, c'est du moins le lien que la narration invite à faire. La présence d'une note infrapaginale signale qu'il incombe au lecteur d'activer l'outrage du

2. Voir à ce sujet Beaudet (2001) et Amrit (1995).

discours narratif. L'agression narrativisée puis marginalisée dans le paratexte prouve que la violence est moins dirigée vers le personnage de l'épouse que vers le lecteur. L'espace narratif constitue ici une pragmatique métadiégétique invitant l'énonciation à traverser les frontières de la fiction.

L'interprétation que Ducharme propose des stéréotypes sexuels remet en cause leur construction en poussant à l'extrême leurs procédés constitutifs. Le cliché est gonflé au point d'éclater. Plus qu'une simple « caricature », la parodie procède du dévoilement ; comme l'affirme Adorno à propos du théâtre de Beckett, « la parodie est l'utilisation des formes à l'époque où elles sont impossibles. Elle montre cette impossibilité et change ainsi les formes » (Adorno, 1984 : 221). Pour Jean-Pierre Mousaron, la parodie s'avère une sorte de

« discours à côté » [qui] fonctionne tel un parfait simulacre répondant à la définition de Derrida : « ... mais c'est surtout le simulacre – il faut entendre que le simulacre est une force – d'une identité sans cesse disloquée, déplacée, renvoyée hors d'elle-même, précisément par l'écriture de force » (Moussaron, 1999 : 31 ; Derrida, 1972 : 362).

La parodie telle que la met en œuvre Ducharme correspond aux exigences de ces deux définitions en ce sens qu'elle se place en décalage pour réfléchir l'objet d'une époque. Prendre la contrepartie du discours féministe, en éveil en 1969 au moment de la publication de *La fille de Christophe Colomb*, est une stratégie de provocation. L'esprit de contradiction du narrateur-auteur présent dans la dédicace comme dans le récit bouscule toutes les autorités, même les plus révolutionnaires, en donnant voix au sexisme. La parodie participe à cette démarche risquée.

Et il y a un « impossible » dans le projet de Ducharme : « Il y a toujours, où qu'on soit, quelque chose de grand à entreprendre, quelque chose d'impossible à faire » (Ducharme, [1966] 1982 : 271). Parodier le discours révolutionnaire impose une

interprétation ambiguë. Avec Renée Leduc-Park, nous remarquons que

[...] le sujet du discours ne s'attaque pas seulement à l'ordre déjà établi, mais, par un revirement de son entreprise de dévalorisation des systèmes, il pousse le nihilisme jusqu'à démolir les organismes et mouvements qui sont eux-mêmes contestataires des institutions traditionnelles. [...] L'esprit révolutionnaire n'échappe pas non plus à la caricature (Leduc-Park, 1980 : 324).

Prenant à rebours les attentes de la lecture, le discours de Ducharme s'oppose aux opposants, puisqu'il s'attaque autant aux systèmes traditionnels qu'aux systèmes protestataires défendus par la littérature de la modernité québécoise.

A l'image d'André qui se définit contre à peu près tout :

Nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus, des bonnes idées, des bons petits travailleurs et de leurs beaux grands sauveurs (ils les sauvent en mettant tout le monde, excepté eux et leurs petits amis, aux travaux forcés), de tous les hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes, de tous ceux qui nous aiment (comme faisant partie du gros tas de braves petits crottés qui forment l'humanité), qui savent où est notre bien (parce qu'ils sont intelligents eux), qui veulent absolument que nous quittions l'angoisse de nos chaises pour nous embarquer dans leur jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine vague (Ducharme, [1973] 1997 : 15).

Les personnages dissidents de Ducharme « dis[ent] du mal » de tout et de tous, fusillent tous les clans, n'hésitant pas à « se tirer dans le pied », de sorte qu'il est difficile de se faire une idée arrêtée de la politique ducharmienne. Néanmoins, la démarche du provocateur s'éclaire dans l'apprentissage de Bérénice :

« J'apprends à dédaigner ce qui d'abord me plaît. Je m'exerce à rechercher ce qui d'abord me porte à chercher ailleurs » (Ducharme, [1966] 1982 : 42). Rejetant ce qu'il désire le plus, le sujet ducharmien observe une morale sévère, puisqu'il se définit toujours contre ce qui lui est proche. Elisabeth Nardout-Lafarge soutient que « cette lucidité, qui s'oppose aux croyances et exige qu'on déconstruise surtout celles auxquelles on tient le plus, commande la morale ducharmienne » (Nardout-Lafarge, 2001 : 21), et l'analyse de la parodie agressive de *La fille de Christophe Colomb* nous conduit à la même conclusion.

L'invective est un mode d'expression essentiellement lié au politique : nous pensons à sa représentation dans le genre pamphlétaire et dans les formes imprimées de la propagande, mais elle a en ces lieux ses propres règles et ses propres exigences, la première étant de prendre position. De surcroît, comme la politique se prête bien à la querelle, la bienséance demande de l'éviter. Chez Ducharme les règles ne tiennent plus : non seulement il refuse de se taire, mais, ce faisant, il s'engage dans le débat sans dévoiler ses convictions. En effet, si « Ducharme n'a esquivé aucun des sujets polémiques de l'époque : la drogue, le Parti québécois, l'Art, "le p'tit Québécois de la base", la révolution sexuelle » (Cambron, 1989 : 161), il refuse farouchement de prendre clairement position face à ces discours. Défiant à la fois les codes de la bienséance et ceux du discours politique, il revendique une position risquée, exposant son discours à toutes les controverses.

L'esquive après l'agression est peut-être le mouvement le plus outrageant de la pragmatique ducharmienne. Et, sur ce point, l'objet politique de la révolution sexuelle est révélateur. Vu l'injonction de l'engagement relatif à ce sujet, le parti pris de la fuite a dans ces circonstances des conséquences particulières : il reporte sur l'interlocuteur le devoir d'interpréter la violence. Le rire joue alors un rôle central parmi les moyens déployés par le discours de Ducharme. L'humour apparaît ici comme un facteur de conciliation, un espace de partage : il gagne la confiance des lecteurs qu'il réunit en une communauté complice. Le régime

de l'équivoque mesure cette complicité, puisqu'il laisse au lecteur le soin de se prononcer sur le statut du discours, et de décider (à sa guise) la nature du propos. La parodie établit autour du motif provocateur une pragmatique fusionnelle selon laquelle le lecteur est sommé de se placer aux côtés du révolté, sans quoi il se constitue ennemi.

LA PRO-VOCATION DU LECTEUR

La rencontre métadiégétique repose sur une pragmatique agressive qui détermine un certain type de littérature que l'écrivain Giorgio Manganelli nomme, en un titre de gloire, la « littérature comme mafia » :

De l'autre côté, il existe des écrivains qui ne cultivent pas une fiabilité programmatique ; ils ne flattent pas le lecteur ; mieux, non sans arrogance, ils aspirent à l'inventer eux-mêmes : à le provoquer, à le séduire, à lui échapper ; mais en même temps à le contraindre à percevoir, ou à soupçonner, que, dans ces pages obscures, velléitaires, acerbes, dans ces livres fatigants, ratés, se cache une expérience intellectuelle inouïe, le trauma nocturne et incurable d'une naissance (Manganelli, 1997 : 101).

La violence faite au lecteur dans *La fille de Christophe Colomb* cherche à susciter l'Autre, à le *pro-voquer*, l'énonciation se faisant au vocatif :

Dans le visage, l'autre se livre en personne comme autre, c'est-à-dire comme ce qui ne se révèle pas, comme ce qui ne se laisse pas thématiser. Je ne saurais parler d'autrui, en faire un thème, le dire comme objet, à l'accusatif. Je puis seulement, je dois seulement parler à autrui, l'appeler au vocatif qui n'est pas une catégorie, un cas de la parole, mais le surgissement, l'élévation même de la parole (Derrida, 1967 : 152).

Nous envisageons que ce *vocare* inverse la *vocation*, car l'appel prend sa source vers le bas. Aussi la violence s'avère-t-elle un appel à l'autre.

La *pro-vocation* est une invitation à la rencontre, et dans l'espace romanesque, le lecteur est aussi un actant de cette réunion, puisqu'il ne peut rester indifférent à cette instigation, comme l'exprime Bakhtine :

quand je lis ou quand j'écoute une œuvre poétique je ne la laisse pas à l'extérieur de moi-même, comme l'énoncé d'un autre qu'il suffit d'entendre, et dont le sens phonétique ou théorique doit simplement être compris ; mais, dans une certaine mesure, j'en fais mon propre énoncé à propos d'autrui, j'en assimile le rythme, l'intonation, la tension articulatoire, la gesticulation intérieure (créatrice de mouvement) de la narration, l'activité figurative de la métaphore, etc., comme l'expression adéquate de ma propre relation axiologique au contenu [...] Je deviens actif dans la forme [...] (Bakhtine, 1978 : 71).

L'invective favorise cette action du lecteur, elle l'incite à s'appropriier le discours et à y prendre part. Les affects avec lesquels joue le discours violent de Ducharme prévoient une réaction de la part de l'interlocuteur. Le locuteur violent attend une intervention de la part de l'agressé, et on peut aussi penser ce rapport au niveau de la relation entre l'auteur et le lecteur. La provocation réciproque se révèle un mode de communication pour le sujet ducharmien, et nous pensons cette intersection dans la perspective de l'espace théâtral. Au théâtre, c'est le jeu de la parole représentée qui prime, mais il y a aussi une énonciation réelle. Autrement dit, la communication théâtrale s'exprime selon une double énonciation puisque les personnages parlent entre eux (premier niveau énonciatif), mais parlent aussi au public (second niveau énonciatif). En ce sens, le théâtre, « c'est-à-dire la représentation directe et non médiatisée du discours des personnages [...] » (Rabaté, 1999 : 114), produit une rencontre

entre le monde fictionnel des comédiens et le réel du spectateur, et c'est aussi, nous semble-t-il, ce que souhaite accomplir l'énonciation parodique de *La fille de Christophe Colomb*. Spectateur du drame, le lecteur se compromet dans le duel.

*
* *
*

Selon nous, la littérature se revendique comme un espace, peut-être le seul, où l'illégitime peut exister. Elle est ce lieu où la parole n'a pas à répondre d'elle-même, le territoire où la voix énonciative est brouillée, mais non moins audible, non moins effective. Et, à ce titre, le désengagement du romanesque n'excuse pas les propos intolérables : il leur permet d'exister. Arrachant les baillons, la parole romanesque impose sa liberté envers et contre tous les discours dominants, dont celui de la critique qui insiste sur les voies du cathartique pour ramener cette parole inacceptable sur le droit chemin.

Nous pensons que les textes eux-mêmes jouent avec l'ambiguïté du ludisme et de la violence, avec l'hésitation entre le légitime et l'illégitime, et qu'ils souhaitent ainsi montrer que tout ne doit pas être résolu dans le littéraire. Le romanesque, tel que l'écrit Ducharme, est cet espace de questions irrésolues. Et selon nous, il faut laisser ces questionnements ouverts, ne pas imposer à la littérature les codes du social, ne pas résoudre les tensions, ne pas trouver de solutions aux problèmes que posent les textes. Et peut-être ce défi que lance Réjean Ducharme est-il en définitive le plus violent, celui qui demande au critique de se faire violence, de résister à dompter les démons au nom d'un pacte. En effet, à l'évidence, Ducharme se joue des conventions de la critique. Il évalue la tolérance de la fiction, en soutenant des thèses exagérément immorales. Jusqu'à quand serai-je excusé par la lecture ironique ou ludique, demande le narrateur ducharmien ?

L'étude de la violence ne nous amène pas à enfreindre toutes les conventions au point de soutenir une lecture au premier degré des textes de Ducharme ; nous ne défendons pas non plus une lecture puritaine et simpliste de ses œuvres ; au contraire, nous

refusons de résoudre les lieux de complexité qu'aménagent les textes, nous souhaitons que notre lecture de la violence résiste aux instincts cathartiques que développe habituellement la critique. Contre « l'invective en dentelle »³, nous *engageons* l'écriture fictionnelle, selon une mobilisation autonome de la voix de l'auteur, mais non moins risquée. Nous désirons affronter les dangers que présente cette écriture de l'interdit, non pas en ignorant qu'elle intègre aussi des procédés de désamorçage, mais en prenant conscience qu'ils ne sont pas les seules clefs de lecture. Il nous semble que l'interprétation oxymorique est celle que revendiquent des œuvres telles que *La fille de Christophe Colomb*. La parodie contient en elle son contraire, elle unit la fureur et le rire, comme une nature paradoxale, que la réception ne doit pas abîmer. Au terme de sa lecture ducharmienne, comme Mille Milles, le lecteur réalise : « J'étais à la fois la victime de l'ire et du rire. Le rire m'empêchait de me mettre en colère et je ne pouvais pas m'empêcher de rire » (Ducharme, [1967] 1993 : 139-140).

3. Éric Beaumatin et Michel Garcia affirment que « lorsqu'elle prend une dimension littéraire, l'invective devient ludique. Elle relève autant du trait d'esprit que de l'injure : c'est de l'invective en dentelle » (Beaumatin et Garcia 1995 : 61).

QUESTION

Inspirées par la pragmatique, vos analyses tendent à cerner les diverses stratégies d'inscription et d'appel du lecteur dans le roman *La fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme. Vous montrez clairement comment Ducharme donne à ses lecteurs le mauvais rôle. Plutôt que de les accueillir, il les violente, les agresse, tant et si bien que l'insulte suprême, dans l'univers ducharmien du moins, pourrait se résumer à la seule apostrophe de « lecteur ». Vous ajoutez d'ailleurs que « [l]e lecteur enfanté par Ducharme se doit de répondre à l'appel du texte, étant entendu qu'à l'autre bout du fil il peut toujours y avoir un furieux prêt à l'injurier ». Partant de là, ne serait-il pas pertinent de distinguer les bons et les mauvais lecteurs, en évitant toutefois de reconduire la traditionnelle opposition entre l'enfant (« dur ») et l'adulte (« mou ») ? Qui est le mauvais lecteur ? L'adulte tout court, ou certains adultes, tels le jeune homme ou la jeune femme de lettres, le critique (d'ailleurs désigné dans la préface de *La fille de Christophe Colomb* sous le nom de Jehan Ethiey-Blez) ? Qu'en est-il du tragique que dissimulent à peine les invectives destinées au mauvais lecteur ? En d'autres mots, que voile l'insulte « lecteur » ?

Martine-Emmanuelle Lapointe

RÉPONSE

Réjean Ducharme présente dans ses romans une construction théâtrale du lecteur. Une rhétorique de l'hyperbole l'amène à exagérer les rapports de la réception selon un schéma de communication reposant souvent sur la dynamique de l'insulte ; le pastiche qu'il fait de la pensée, déjà caricaturale, de Valéry est à ce titre éloquent. Le lecteur se révèle chez Ducharme un vecteur de créativité, aussi le rapport à la lecture est-il transitif. Et l'auteur se plaît à grossir la relation de lecture jusqu'à la rendre caricaturale pour forcer la rencontre. Il faut comprendre que, si certaines situations pragmatiques font du mot « lecteur » une sorte de sommet de l'invective, c'est d'abord dans le but d'interpeller l'interlocuteur, de le *pro-voquer* (cet appel s'entendant comme une subversion de la prière) ; l'humour, qui définit forcément cette circonstance, réunit les récepteurs en une communauté complice, selon la logique du rire communicatif : « Son rire, chuintement rapide et saccadé, me contamine. Son rire, sifflement de marmotte, prend mon rire par la main et l'emporte dans sa folle course. » (1966 [1982] : 201). L'humour ducharmien avale et assimile la violence ; ce qui signifie que la violence fait partie du corps de l'humour.

Le « tragique » ne peut qualifier la relation de la lecture chez Ducharme, car le *pathos* agressif, si équivoque et polyphonique soit-il, est toujours ludique. Le sentiment tragique est parodié par Ducharme : « Je fais mon petit Jean Racine [...] mon petit hostie de comique (1967 [1993] : 96) », affirme le héros du *Nez qui voque*. Devenue spectaculaire, la violence est d'abord le lien qui unit le locuteur et l'interlocuteur : « On se sentait unis. *Unis* comme dans *punis* » (1976 : 85). L'agressivité crée une communauté. Et en ce sens, Ducharme respecte une dynamique fondamentalement québécoise ; de fait, le Québec est peu indulgent face à la digression. L'écart y est ressenti comme une trahison envers la société qui s'est battue pour son unicité. Selon Michel Biron,

la société québécoise s'apparente à ce que l'anthropologue anglais Victor W. Turner appelle une « communitas », par opposition à une société fondée sur une structure hiérarchique permanente. La communitas développe des relations qui ne sont pas fondées sur l'exercice d'un pouvoir, mais sur l'expérience de la « liminarité ». Elle regroupe des personnes situées en marge des institutions, soit parce qu'elles n'y ont pas encore accédé. Turner distingue ainsi deux modalités (concomitantes ou non) de relations sociales :

[«]C'est comme s'il y avait deux "modèles" principaux, juxtaposés et alternés, de l'interrelation humaine. Le premier est celui d'une société qui est un système structuré, différencié et souvent hiérarchique de positions politico-juridico-économiques avec un grand nombre de types d'évaluation qui séparent les hommes en fonction d'un "plus" ou d'un "moins". Le second, qui émerge de façon reconnaissable dans la période liminaire, est celui d'une société qui est un comitatus (i.e. compagnonnage), une communauté non structurée ou structurée de façon rudimentaire et relativement indifférenciée.[»] (Biron, 2000 : 11-12)

Les deux modalités sociales identifiées par Turner expliquent les distinctions entre la société française et la société québécoise. L'une, hiérarchisée, assume la révolte contre la structure, alors que l'autre, communautaire, n'admet pas le conflit. Comme le dit Micheline Cambron :

[...] le discours culturel français – du moins jusqu'en mai 68, et encore... – reconnaît traditionnellement la disjonction qui fonde le discours, mais c'est pour affirmer aussitôt le discours de la distance comme supérieur à la doxa. D'ailleurs, en France, pour être reconnu, tout discours doit se poser d'abord comme mise à distance (c'est la logique des « institutants-

institués » dont parle Jacques Dubois) ; paradoxalement, ce qui domine, au plan idéologique, c'est ce qui « se distingue » du commun. Aussi, le processus de distinction n'est-il pas vécu comme déchirant : il apparaît au contraire comme co-extensif au déploiement du discours et, à ce titre, l'accès d'un discours singulier à l'ordre de la distance n'est pas perçu collectivement comme une perte, quoique individuellement il puisse y avoir une nostalgie de l'enveloppement de la parole commune, même si cette parole commune s'est de fait constituée diachroniquement sur le mode de la distance. A l'opposé, le discours culturel américain renvoie à une conception de la démocratie qui, selon la pénétrante analyse d'Alexis de Tocqueville, s'appuie non pas sur des aspects singularisants du discours mais bien sur ses aspects communs : la démocratie américaine consacre le règne de l'Un. [...]

Sans doute, [au Québec] notre double appartenance culturelle, française et américaine, explique-t-elle en partie ce conflit non résolu de notre discours commun. Notre tradition littéraire et philosophique est d'abord française et, à ce titre, nous cultivons la mise à distance. Mais nous souhaiterions aussi vivre dans une participation coutumière qui n'aurait pas besoin de mots pour se dire et se donnerait pour réelle. Cependant, cette participation est mythique et renvoie, selon le mot de Dumont, à « l'illusion fondamentale de l'homogénéité du temps, de l'espace et de mon être. » De ce fait, il y a toujours « la tentation d'une rupture » (Cambron, 1989 : 184-185).

La confrontation verbale ne repose donc pas, dans la société québécoise, sur les mêmes stratégies que dans la société française par exemple. Du consensus social résulte une peur du conflit, de la confrontation, qui prescrit la fuite comme seule réponse à la violence. L'écriture de Ducharme accueille l'esquive

(dont l'humour participe) comme un mouvement fondateur. Et cette action détermine un invectif qui énonce la violence à reculons. Les attitudes ne sont pas, cependant, forcément hiérarchisées, étant entendu que la fuite n'atténue pas nécessairement la violence, puisque chez Ducharme le recul est aussi un geste de provocation, une façon d'empêcher la réplique et de dominer l'interlocuteur.

Il n'y a donc pas de « mauvais lecteur » figuré par le texte ducharmien, car cette catégorisation implique un rejet, alors que le mouvement essentiel de la poétique de Ducharme consiste à récupérer le rejeté⁴. Si le récit ducharmien imagine des exclusions (celle, ponctuelle, du lecteur par exemple), c'est pour avoir le plaisir de reconquérir. Engageant une sorte de tango, Réjean Ducharme repousse et attire son partenaire afin d'animer la lecture, mais il ne lui lâche jamais la main.

4. Voir à ce sujet le livre d'Élisabeth Nardout-Lafarge (2001).

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (1984), *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.
- AMOSY, Ruth (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan.
- AMRIT Hélène (1995), *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, préface de Claude Duchet, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, Diffusion Les belles lettres.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BEAUDET, Marie-Andrée (2001), « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 1 (79), automne, p. 103-112.
- BEAUMATIN, Éric, et Michel GARCIA (1995) (dir.), « Pour rendre compte », dans *L'invective au Moyen Âge*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 259-262.
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- CLICHE, Anne-Élaine (1992), *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil. (Coll. « Points ».)
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris, Le Seuil.
- DESCHAMPS, Nicole (1975), « Histoire d'E. Lecture politique de la *Fille de Christophe Colomb* », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, p. 325-354.
- DUCHARME, Réjean ([1966] 1982), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

SENS COMMUNS

- DUCHARME, Réjean ([1967] 1993), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1969), *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean ([1973] 1997), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1976), *Les enfantômes*, Paris, Gallimard.
- JARRETY, Michel (1991), *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Écrivains ».)
- LEDUC-PARK, Renée (1980), « *La fille de Christophe Colomb : la rouerie et les rouages du texte* », *Voix et images*, n° 5, p. 319-332.
- MANGANELLI, Giorgio (1997), « La littérature comme mafia », dans *Le bruit subtil de la prose*, trad. Dominique Férault, Paris, Le promeneur.
- MARCOTTE, Gilles (1976), *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse. (Coll. « Échanges ».)
- MINOIS, Georges (2000), *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard.
- MOUSSARON, Jean-Pierre (1999), *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature*, Paris, Galilée. (Coll. « La philosophie en effet ».)
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2001), *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- RABATÉ, Dominique (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti. (Coll. « Les essais ».)
- REY, Alain (dir.) (2000), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

« L'ESPRIT DE L'HYMNE » :
POÉSIE, LYRISME ET SILENCE

LA NUIT MANQUANTE.
GÉNÉALOGIE D'UN ÉVÉNEMENT ET
SPÉCULATIONS CONCERNANT SA DISPARITION

Jean-François Bourgeault

Université McGill

L'ange de l'Apocalypse ne dit pas : « Il n'y a plus de temps », mais : « il n'y a plus de délai ».

CIORAN,
Cahiers.

Tu as dit : — recommençons, comme on dit commencer.

Hélène DORION,
Un visage appuyé contre le monde.

DE L'HISTOIRE AUX HISTOIRES :
LE ROMAN DE T'SUI PÊN

Il appartient peut-être à Borges, légataire de fictions invraisemblables que le réel n'a cessé depuis de convertir en évidence, d'avoir donné dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* la meilleure figure du roman illisible dont nous sommes devenus les personnages depuis que la « fin de l'histoire », cette autre fiction extravagante, a fait de nous des sédentaires paradoxaux de

la désorientation dans notre expérience commune du temps. Roman irrésumable, inachevé, où chaque instant raconté bifurque vers de nombreuses résolutions et celles-ci vers d'autres qui multiplient hors du concevable la prolifération des éventualités,

Le jardin aux sentiers qui bifurquent est une image incomplète, mais non fausse, de l'univers tel que le concevait T'sui Pên (« l'auteur » du roman). À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités (Borges, 1993 : 507).

Si sont à la lettre impensables les étendues de ce labyrinthe, peut-on encore considérer son absorption par notre époque comme une hypothèse plaisante, improbable, dont l'étrangeté même pourrait être mesurée du dehors d'un temps solitaire, inébranlable, qui aurait préservé sa valeur d'observatoire ? D'où vient au contraire que ce royaume ouvert de temps innombrables, plutôt que de provoquer la stupéfaction rébarbative de l'intelligence, semble maintenant rencontrer les conditions de son exposition sans heurt apparent, sans protestation particulière, comme si nous avions été rattrapés par la conjecture borgesienne et engendrés par ce « réseau croissant et vertigineux » au point de lui conférer, jusque dans nos méthodes de recherche historique, la valeur d'un fait de nature ? On peut dater sans trop d'approximation le moment où la pensée de la poésie québécoise, pour demeurer dans un espace générique longtemps soumis à la perspective d'un « temps uniforme, absolu » d'une émancipation progressive de l'imaginaire et des formes, s'est mise sous condition nouvelle de cette dissémination irrémédiable. En 1988, lorsqu'il achève avec *L'écologie du réel* le dernier maître livre à avoir tenté une formalisation rigoureuse des tensions à l'œuvre dans le « projet » de la littérature québécoise, Pierre Nepveu,

assistant au déclin du pouvoir fédérateur d'un tel concept, énonce comme un impératif presque éthique la nécessité, désormais, de « parier pour un pluralisme qui ne soit pas le triomphe de la confusion » (Nepveu, 1999 : 215). Mais aussi juste que soit cet appel, et aussi nuancée soit la posture qui s'y profile d'un interprète refusant à parts égales les tentations du récit unitaire comme celles d'une dilution des valeurs purement relativistes, peut-on affirmer que cette réévaluation profonde de l'approche historique a été entendue ? Tout porte à croire, si l'on se fie aux rares ouvrages critiques parus depuis, que devant la nouvelle donne du pluralisme esthétique, concept aussi foncièrement indéterminé que favorisé dans son prestige par sa circulation incessante au sein de plusieurs discours, les observateurs de la poésie des vingt dernières années se soient accordés sur une fondamentale désaffection historique. Autrement dit, tout se passe comme si le roman inintelligible des temps infinis rêvé par Borges avait compromis jusqu'à la possibilité même de démêler dans l'écheveau complexe des recueils qui ont paru durant cette période le fil du récit, l'idée de l'Histoire devant laquelle on pourrait les faire comparaître.

Ce n'est guère un hasard, ainsi, ou c'en est un très significatif, si les chroniques rassemblées par André Brochu dans *Tableau du poème* (le seul livre existant jusqu'à maintenant consacré entièrement à la poésie québécoise depuis 1980¹) s'ordonnent

1. Malgré leur clairvoyance exceptionnelle, ainsi que la remarquable intransigeance dont elles font preuve envers certains recueils québécois parus entre 1985 et 1999, les chroniques réunies par Jean-Pierre Issenhuth dans *Le petit banc de bois* (2003) font état d'une liberté de lecture où la poésie québécoise n'est pas explicitement visée, mais mise plutôt en résonance tout du long avec des œuvres d'autres cultures et d'autres époques. Méthode aussi sauvage que rigoureuse où l'universalité cesse d'être un concept vide pour recouvrir les voies très concrètes d'une pratique : à comparer les points de vue de Brochu et d'Issenhuth, on ne peut que mettre en lumière tout ce que la générosité du premier et la sévérité du second révèle d'une volonté d'occulter ou de faire entendre le véritable « dehors » de la poésie québécoise, le murmure des voix qui entrent en tension dans le fonds de la poésie mondiale dont Issenhuth

selon une logique thématique plus que chronologique, comme si le principe même d'une lecture successive, uniforme, avait cédé la place à la perspective cubiste d'un objet dont toutes les faces voudraient se montrer *simultanément*. Même si les chroniques se tiennent au plus près des recueils concernés, et ne s'en séparent que rarement, le livre émaille par endroits des instants de suspension où la pensée, prenant du recul, cherche à entendre le « bruit du temps » (Mandelstam) qu'une œuvre fait retentir par sa situation propre. Un fragment, notamment, en dit long sur l'embrouillamini terminologique dans lequel s'empêtre la pensée de l'Histoire « en notre époque que l'épopée a désertée » (Brochu, 1994 : 134) :

L'Histoire : tombée en discrédit à la suite des exaltations structuralistes de la synchronie, elle retrouve peu à peu sa place dans la problématique intellectuelle, dépouillée des mythes progressistes et totalitaires qui l'encombraient. Celle qu'évoque le poète semble surtout appelée à condamner « l'oligarchie des maîtres » et à favoriser l'avènement de la femme (Brochu, 1994 : 199).

Dans son apparente simplicité, l'affirmation est pourtant nourrie par plusieurs contradictions, au premier rang desquelles figure celle qu'une question centrale désigne : comment repenser la finalité de l'Histoire, hors des « mythes progressistes et totalitaires » qui, pour l'encombrer, ne lui donnaient pas moins cette aura d'un sens qu'elle semble avoir perdue depuis, sans doute à la faveur d'une identification un peu rapide entre totalité et totalitarisme qui est ici reconduite ? Si la « pluralité des points de référence » (Nepveu, 1999 : 215), la « multiplicité des voix » (Brochu, 1994 : 12), « l'existence ubiquiste et utopiste » (Ouellet,

s'autorise pour exercer certaines inquisitions réfléchies, d'autant plus notables que le climat de festivité qui se dégage des années 1980 ne favorise pas ces formes de jugements intraitables (pourtant, les seuls, peut-être, à s'énoncer à partir de cette frontière conflictuelle où s'est déplacée depuis lors la véritable ligne du risque pour la critique).

2003 : 133) révèlent une contradiction féconde, active pour l'historien, il ne faut pas la chercher dans cette invalidation banale et d'ores et déjà muséifiée de l'Histoire vers laquelle nous mène le premier énoncé, jouant un rituel obligé du tournant postmoderne par rapport auquel nous sommes en dette, celle-ci dût-elle être négative. Il faut plutôt la chercher dans la transition par laquelle on peut mettre côte à côte et sans discordance apparente cette déflation de la totalité et l'exhumation des petits récits compensatoires qui la rémunèrent. Ainsi notamment, parmi le répertoire disponible et en théorie innombrable des histoires occultées, de « celle qu'évoque le poète » sur « l'oligarchie des maîtres » à renverser, un peu comme s'il y en avait, ailleurs, une infinité d'autres qui se valaient *également* et entre lesquelles la pensée aurait tout loisir de choisir, à la faveur du fondement qu'elle aura au préalable situé à l'origine du partage du passé qui sera le sien.

Comment penser cette cohabitation inédite des histoires qui, pour divergentes qu'elles soient et parfois même opposées les unes aux autres, n'en sont pas moins venues à s'admettre au point de proliférer dans l'indifférence apparente d'une coïncidence fondamentale de leurs présupposés ? Et quelle peut être la scène commune de cette pluralité des mémoires ? Quels modes de représentativité publique peuvent répondre de cette légitimation accomplie des différences, sans pour autant se résoudre en une festivité niaise du métissage, du croisement, des transculturalismes, toutes versions d'où le processus d'hybridation risque de ressurgir dans sa figure béate, puérile, éperdue d'admiration pour un acte de transfert pourtant, en lui-même, sans réelle conséquence événementielle et encore moins de portée « subversive » ? Un hasard chronologique ou une logique au contraire trop manifeste veut qu'aient eu lieu à un an d'intervalle la dernière polémique publique sur les enjeux de la poésie en 1984²

2. Aussi incongru que puisse paraître le prétexte dans les circonstances, la querelle en question situait au lieu du litige entre *La nouvelle barre du jour* et *Les Herbes rouges* les références à Dieu et à la modernité.

et l'inauguration, en 1985, de la première édition du Festival International de la Poésie de Trois-Rivières, comme si un dieu ironique avait voulu signaler par le transfert d'une socialité de l'antagonisme à une autre de la festivité, du choc des différences à leur admission réciproque, l'essentiel d'une disparition à laquelle Paz, en 1991, a conféré une juste valeur dans *L'autre voix. Poésie et fin de siècle* :

Il ne fait aucun doute que quelque chose manque à la littérature contemporaine : la syllabe Non, celle qui a toujours été au départ des grandes affirmations. Dissimulé dans les replis de cette fin de siècle, quelque chose se prépare, j'en suis persuadé (Paz, 1991 : 140).

Époque d'une grande *pax quebecia*, sans doute, mais aussi de grand désœuvrement que celle où les négations s'étant à ce point générées les unes les autres, depuis les véhémentes dénégations du *Refus global* jusqu'au refus du sens lui-même qui allait conduire le formalisme à son épuisement, on ne sache quel fantôme d'interdit un poète pourrait profaner sans réitérer une négation déjà consentie, brevetée, conservée au musée des dénégations entreposées dans l'histoire désormais institutionnalisée des refus publics. Par un renversement aussi brusque que paradoxal, parvenue à ce point où la négation ne trouve plus autour d'elle aucune idole qu'elle puisse renverser, il est possible que le seul moyen par lequel elle puisse se perpétuer soit de se nier elle-même et d'instaurer par le fait même cet autre espace dont Paz constate l'existence avec inquiétude et fascination, pressentant qu'en lui quelque chose se prépare. Si nous assistons actuellement à la désactivation d'une phrase célèbre de Kundera, fort flatteuse naguère pour le potentiel subversif de la défécation (« Le kitsch, c'est la négation de la merde ») – car la création maintes fois rejouée depuis quelques années de différentes formes de kitsch scatologique révèle qu'aucun de ces deux termes n'est plus en mesure de réprimer son contraire – quel sera le lieu du dégagement vital dans un règne d'indifférence culturelle où à priori ni la négation ni l'adhésion ne semblent en mesure de

l'assurer ? Comment sortir d'un infini de formes disponibles (le labyrinthe de T'sui Pên « embrasse toutes les possibilités »), d'un infini d'entrelacements esthétiques que l'on nous consent et qui d'ailleurs nous forme à un point tel que sa prérogative d'une liberté irrépressible de profanation, ou plutôt de *circulation* dans un monde de symboles abandonnés, nous apparaît comme un état de fait indiscutable, nécessaire ? Qui donc est encore choqué par les crucifix maculés de sperme de Denis Vanier ?

GÉNÉALOGIE DES NUITS

Aussi n'est-il sans doute pas inutile, maintenant que le roman de T'sui Pên est devenu notre partage et l'horizon même qui révèle les apories auxquelles se confronte notre pensée historique, d'interroger ce que pourrait être l'avenir des rapports entre la poésie et l'événement à travers la généalogie d'une cérémonie où ces deux termes se sont noués, au Québec, au point de se vouloir presque indiscernables : les trois Nuits de la poésie, étalées, chacune, à dix ans d'intervalle (1970, 1980, 1991). Pour des raisons évidentes, on ne saurait sans doute trop accumuler les incitations à la prudence dans l'approche de ces manifestations. Non seulement pour la raison banale que nous n'avons pour ainsi dire accès qu'à leur reconstruction, opérée par un Jean-Claude Labrecque qui apparaît bien davantage comme le signataire d'une élection, où les exclusions sont nombreuses et les abandons tout aussi fréquents, que comme l'opérateur d'une reconstitution intégrale. Mais aussi parce que la tentation serait grande, trop grande d'hypostasier ces rencontres à tour de rôle, et de voir en elles quelques-uns de ces faits majeurs cristallisant le *Zeitgeist* de leur époque, même si de toute évidence chacune d'entre elles agit aussi sous le mode d'une théologie négative, en révélant tout autant ce qu'elle laisse au dehors que ce dont elle assure la représentation. Ainsi ni Jacques Brault, patriarche discret projetant son ombre sur l'ajustement tonal qui allait suivre lors du tournant « intimiste », ni Robert Melançon, ni Jean-Marc Fréchette ne s'y sont rendus. Michel Beaulieu, présent lors de la première Nuit,

n'apparaît toutefois dans aucun des trois documents. Est-ce un hasard que ces noms, qui allaient devenir parmi les plus importants depuis 1980, se soient tous absentés d'un événement collectif qui ritualisait à des degrés divers le mythe de la communauté « vraie », enfin révélée à elle-même dans l'immédiateté du chœur à l'unisson ? Peut-être. Il n'en reste pas moins qu'à parcourir rapidement l'histoire de ces trois messes nocturnes, un fait étonnant s'impose, à l'aune duquel le mode d'apparition public du poème pourrait être interprété : c'est la disparition progressive d'une politique de l'hymne, ce culte d'une communauté s'accomplissant dans le chant qu'Hölderlin avait posé pendant un temps à l'horizon du poème et dont Mallarmé protégeait encore la virtualité à travers son poème difficile, gardé en réserve « pour l'hymne des cœurs spirituels » à venir³. Une lente spectacularisation de la prestation poétique se dégage nuit après nuit, subtilement, mais avec assez de netteté pour que l'on puisse en suivre les étapes⁴.

Dans son caractère de fête brouillonne organisée à la va-comme-je-te-pousse, en effet, comme si l'impatience d'une urgence d'être interdisait une institutionnalisation trop forte de l'événement, la Nuit du 27 mars 1970 réduit à l'extrême la distance entre les poètes et le public, tant par les interactions fréquentes qui ont lieu entre l'un et l'autre – Georges Dor lance à pleines volées quelques exemplaires de son dernier recueil – que par le paradigme omniprésent de « la poésie faite par tous », clamée par tous, reconduite par tous vers la communauté dont,

3. Voir à ce sujet Jacques Rancière dans *Mallarmé. La politique de la sirène* : « La politique du coups de dé – et le sens ultime de la fable du bateau et de la sirène – doivent s'entendre ainsi : les conditions n'existent pas encore pour l'union du poète et de la foule dans l'"hymne des cœurs spirituels" » (Rancière, 1996 : 65).

4. Sauf exception, toutes les citations qui suivent sont tirées des trois films de Jean-Claude Labrecque. On consultera donc *La Nuit de la poésie du 27 mars 1970*, *La Nuit de la poésie du 28 mars 1980* et *La Nuit de la poésie du 15 mars 1991*, archives disponibles dans certaines institutions spécialisées.

initialement, elle cherche à être issue⁵. Le caractère « mythique » de cette première Nuit, selon l'expression employée par Pierre Nepveu dans la préface à l'édition Maspero de *L'homme rapaillé*, peut être compris dans plusieurs sens : mythe d'une effusion communautaire qu'incarnent les deux prestations symphoniques de l'Infonie (à l'ouverture et à la fermeture), où la communauté devient elle-même cette partition qui s'actualise selon le modèle de la musique passant de l'un à l'autre pour instaurer le magnétisme de la relation « vraie » (« la vie et la poésie, c'est la même sacrée affaire », scande Raoul Duguay sous des applaudissements nourris) ; mythe, aussi, que l'on pourrait dire originel de la première Nuit, que les deux autres par la suite réitéreront en la prenant comme point de référence (tant René Lévesque que Michèle Rossignol la désigneront au seuil des deux Nuits suivantes).

Le souffle qui anime la collectivité n'a pas entièrement disparu dans la seconde Nuit du 28 mars 1980, bien que l'orchestre, lui, retiré hors de la scène, soit beaucoup moins visible que dans la première. Raoul Duguay, tenace, nous assure encore que « la poésie doit être faite par tous » et instaure, en compagnie de Michel Garneau, le rite du souffle circulant dans la salle au gré des inspirations et des expirations, mais ces quelques cérémonies ultimes de l'hymne mises à part, le poète s'est éloigné du public, a été mis en exposition sur la scène, du haut de laquelle il paraît désormais, souvent, dans une position de face-à-face qui le singularise, ou à tout le moins cesse d'en faire l'oracle de la communauté pour le lier, souvent, à *une* communauté, variable selon les poètes (celle des femmes chez Madeleine Gagnon et Marie Savard, des « rockers sanctifiés » chez Lucien Francœur, etc.) Malgré les quelques rares protestations qui avaient accueilli l'aveu de dissidence de Michel Van Schaendel, il n'y avait presque, dans la première Nuit, qu'un seul mode de réception du poème : l'acclamation sauvage, désordonnée, euphorique. Mais

5. « Qui va nous dire un poème ? », demande du haut d'un balcon l'un des organisateurs à la foule amassée au dehors.

une performance telle que celle de Francœur introduit manifestement une faille, à la faveur d'une prestation qui ressemble davantage à une confrontation qu'au rite du chef d'orchestre dirigeant la symphonie de la communauté qu'il relance. Par ailleurs, tout du long de cette seconde Nuit, les applaudissements, souvent polis, presque discrets, relèvent d'une pratique beaucoup plus institutionnalisée du récital poétique, de la parole qui comparaît devant le public et s'en détourne une fois achevée son œuvre.

Spectacularisation qui sera menée à terme dans la troisième Nuit du 15 mars 1991, lorsque plus aucun orchestre ne cherche à recréer l'alliance entre mythe et politique, *muthos* et *polis*, et que plus aucun rituel du souffle reliant analogiquement les participants entre eux ne sera pratiqué. Avec l'absence du prêtre de « la poésie faite par tous », Raoul Duguay, c'est l'esprit de l'hymne, déjà presque greffé artificiellement lors de la Nuit de 1980, qui disparaît donc de cette manifestation. La distance qui avait commencé à s'introduire entre le poète et le public, par une sorte de progressif détachement qu'emblématisait la montée du poète sur scène en 1980, se redouble d'une distance créée dans la communauté elle-même : le spectacle, car c'en est devenu un à part entière, est diffusé sur quelques écrans géants dans les couloirs de l'Université du Québec à Montréal. Au strict plan symbolique, la brisure ainsi créée par l'impossibilité pour la communauté d'apparaître à elle-même, dans son immédiateté, reprend, renforce ou reformule l'irruption d'une multiplicité de communautés partielles, représentées à parts égales par les poètes qui défilent. Non plus seulement parce que la communauté « originelle » de la première nuit se serait fractionnée en différents clans ou différentes idéologies (féminisme, contre-culture, etc.), mais parce que l'arrivée de plusieurs poètes « migrants » renvoie désormais à cette communauté l'image de minorités extérieures qui sont susceptibles de la prendre pour objet, de l'homogénéiser, d'inquiéter sa monumentalisation en en faisant entendre le discord de voix errant entre plusieurs cultures. « Speak what ? » de Marco Micone n'est pas seulement l'image renversée du célèbre poème de Michèle Lalonde : par le fait même qu'il

se situe à l'extérieur d'une série de traits accentués du fonds culturel québécois, le poème renvoie dès lors de celui-ci l'image d'une entité achevée, susceptible d'être prise à parti, d'une constitution assez éprouvée au surplus pour qu'elle suscite la critique du désir consensuel qui pourrait la fonder. Et il rompt, définitivement, symboliquement peut-être, avec la ritualisation du mythe de la première grande Nuit, dont le « Speak white » de Michèle Lalonde demeurerait une image d'Épinal.

Je ne voudrais pas sembler interpréter la distance qui s'accroît entre le poète et le public selon le schéma catastrophiste d'une poésie toujours plus solitaire, quand d'évidence le nombre de spectateurs ne diminue pas de Nuit en Nuit, bien au contraire. L'essentiel du sens que l'on peut donner à cet intervalle à mesure plus prononcé se situe ailleurs, dans une modification graduelle, quoique profonde, de la relation qui avait pu unir le poète à la Cité, ou, pour le formuler autrement, dans une crise de la responsabilité poétique que met en lumière le contrat qui se dégage où le poète et le public tendent à devenir spectacles l'un pour l'autre. Le philosophe tchèque Jan Patočka écrit dans ses *Essais hérétiques* que « l'histoire n'est pas un regard, mais une responsabilité » (Patočka, 1990 : 74). Or c'est pourtant dans la transition de l'histoire comme responsabilité à l'histoire comme regard que s'éclairent les trois Nuits, et que peut être envisagé le devenir d'une situation de la poésie qu'implique leur succession. Ou, plutôt, afin de complexifier l'antinomie patockienne et dialectiser les pôles qu'elle établit, c'est surtout à une relation oxymorique ou à l'invention du *regard comme responsabilité* poétique envers l'Histoire⁶ que l'on assiste à mesure que l'on se dirige

6. Il faudrait notamment, pour penser cette « responsabilité du regard », admettre que la poésie actuelle assiste – et participe – à la concurrence, dans notre temps, entre deux types d'histoire : l'une qui s'écrit à partir d'une ouverture *minimale* du compas pour la détermination de ce qui fait « événement » et mérite l'attention médiatique – attaque terroriste du 11 septembre, pour recourir au système de datation usuel – l'autre, située à la frange et dans l'ombre de la première, qui s'écrit à partir d'une ouverture *maximale* et convertit en « événement »

vers la poésie la plus contemporaine (au point, chez un Robert Melançon, où le retrait devient presque absolu).

Car l'Histoire, lors de la Nuit de 1970, c'était avant tout ce qui manquait et ce dont le chœur des voix diverses ne cessait de reconduire l'aporie, oscillant entre le désir forcené de fondation et l'impossibilité, pour cette prière de l'avènement, pour cette affirmation démesurée d'inscription, de perpétuer l'énergie de son commencement – de faire entrer dans la durée l'aurore du mythe avant que l'histoire n'en épuise la force⁷. Le poème anaphorique, que T.M. Green relie aux rites les plus ancestraux d'un verbe chamanique et d'une croyance presque magique dans les capacités pour la parole de s'incarner dans le réel (Green, 1991), règne en roi et maître dans la Nuit mythique de 1970 (il n'existe plus dans celle de 1991) : Michèle Lalonde, avec la scansion ensorcelante d'un « America » répétitif, Pauline Julien récitant Giguère, Pierre Morency avec son poème-bombe, Gérald Godin, Raymond Lévesque le pratiquent, avec l'insistance d'une parole presque exaspérée par sa volonté et son impuissance, cherchant de toute force à élire domicile dans le recommence-

tout ce que la première laisse de côté – ses « restes », pour reprendre un terme évalué à la hausse dans le champ esthétique-politique des dernières années. Sous cet angle les poèmes « réalistes » recueillis par Robert Melançon dans *Le paradis des apparences* (2004), malgré leur apparente désaffection et la fascination excessive qu'ils semblent éprouver pour le monde des limbes – événements millimétriques de l'écureuil trotinant sur un fil électrique, d'une ombre vaporisée par un obscurcissement du ciel, etc. – pourraient bien dessiner l'un des champs de force politiques les plus importants de la poésie qui s'annonce, l'une des incarnations les plus abouties de ce que pourraient être ces « exercices de démobilisation » que Peter Sloterdijk voulait opposer à la « mobilisation infinie » d'un monde où toute force est récupérée afin de produire un surplus de forces, toute forme de mise en mouvement annexée afin de contribuer à l'accélération du principe même de la modernité « cinématique » – le mouvement. (Voir Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie* – 2000).

7. Voir à ce sujet *L'écologie du réel*, où Pierre Nepveu élabore longuement sur le paradoxe de cette fondation catastrophique ou désastreuse.

ment lui-même que l'anaphore préserve au plus pur d'elle-même. Le récit tarabiscoté de Michèle Lalonde dans « America », poème à trois voix récité avec Michel Garneau et Michèle Rossignol, se fonde sur une lecture de l'épopée ratée des Amériques, où l'énergie des communautés en marche vers elle-même bute contre le moment où « l'histoire éclata de rire », et il porte cette tension entre le mythe (dont la parole poétique se veut responsable jusqu'à l'insoutenable) et l'ironie de l'histoire (qui vient fatalement le contredire) jusqu'au hurlement final où les trois voix finissent par s'unir. Mais cela se fait dans la catastrophe de l'irrésolution et de l'épopée qui manque toujours, comme si au seuil de ce que le poème voulait fonder, il ne pouvait y avoir que ce cri prolongé devant l'événement qui refuse de paraître (« La poésie sera totale ou ne sera pas », conclut Lalonde). Le ton n'est pas toujours aussi grave, peut même devenir assez ludique par moments chez d'autres poètes, mais l'extrême exigence de la question que l'on adresse à la poésie est, elle, directement proportionnelle au perpétuel naufrage de l'épopée qui vient lui faire contrepoids dans diverses lectures. Le poème de Pierre Morency sur l'homme né comme une bombe conjugue les deux paradigmes dominants de la Nuit de 1970 : celle d'une naissance qui se veut tout autant et immédiatement une irruption violente, voire explosive dans l'histoire, au moyen du poème qui se ferait responsable de l'événement manquant et « l'obligerait à devenir vrai », selon une expression de Gatien Lapointe dans un poème sur « le printemps du Québec ».

Il est frappant à cet égard de constater que le discours de René Lévesque qui ouvre la seconde des Nuits vaut moins pour la poésie qui allait suivre que pour celle, déjà passée, dont il inscrit d'une certaine façon l'épithaphe. Précurseurs de « l'idéal », gardant leur vue plus profonde braquée sur ce qui demeure à l'avant et « prophétisant » selon l'acceptation la plus commune du mot, les poètes ainsi réduits à une dimension oraculaire répondent davantage à une image exigée par « l'ogre de l'État » (Mandelstam), certes affamé de symboles au seuil du référendum du 20 mai 1980, qu'à la poésie qui se dessine au tournant de cette

décennie. J'ai déjà mentionné la pluralité des adresses qui apparaît à ce moment, les différentes communautés qu'elle implique et qui viennent rompre avec l'ensorcellement de la fondation maudite du pays dans la nuit de 1970, provoquant un certain dérèglement des rapports entre la poésie et l'histoire tels qu'ils avaient été établis dans la perspective interventionniste précédente. Il y a un épuisement, un effarement de la responsabilité poétique, une méfiance devant les capacités du verbe collectif à créer l'histoire qui lui manque dans la Nuit de 1980, fatigue que traduisent à parts égales l'arrivée de deux pratiques étrangères à la Nuit de 1970 : la pression du discours en prose, vers lequel se tourne Michèle Lalonde en affirmant qu'en poésie « la prose est indécente et l'humour est subversif », et l'apparition, à travers quelques incursions timides de l'« altérité », d'un autre concept déstabilisateur promis à un bel avenir. Gérald Godin, qui entamait en 1970 une charge contre les « bureaucrates de Radio-Cadenas », est le premier à composer un poème sur le modèle du « *hai-kai* », même si la pièce en question, à première vue, ne correspond guère à ce que peut être réellement un *haïku* japonais. Ces deux dimensions nouvelles, la corruption du poème par la prose et le principe actif d'autres cultures dont on explore les ressources, mettent toutes deux en crise la responsabilité poétique telle qu'elle se pratiquait dans les diverses formes du poème souffrant pour la communauté à venir, la suscitant au moyen du modèle du « pur » poème anaphorique dont les traces iront en faiblissant à mesure que la prose, elle, s'immiscera toujours plus avant dans les productions contemporaines (chez Pierre Nepveu, Suzanne Jacob, Marie Uguay, dont les œuvres paraissent se tourner vers ce que nous sommes, alors que les imprécations de Gatién Lapointe « contre le ron-ron de l'histoire » ou l'appel de Pierre Perrault aux « poètes à la rescousse » relèvent encore de la responsabilité du poème à fonder une histoire mythique d'autant plus improbable qu'elle ne cesse de reconduire la même contradiction.)

Le premier poème qui ouvre la Nuit de 1991, une plainte émouvante de Mona Latif-Ghatas sur les sacrifiés de la guerre du

Golfe, suffit à lui seul à mettre en lumière le pivot autour duquel l'Histoire cesse d'être ce que le poème aurait à fonder, dans les ruines d'un commencement qui n'arrive jamais vraiment à se mettre au jour, pour devenir ce qui est toujours déjà fondé, toujours déjà là, et qui par le fait même se revêt d'un caractère de nécessité aveugle, impénétrable, face à laquelle le poème ne peut, qu'il le veuille ou non, qu'être un *regard*. Qu'est-ce qui change lorsque l'Histoire n'est plus ce qui ulcère par son silence et que l'on veut faire accéder à la parole, au partage du destin commun par la parole, mais au contraire ce cauchemar de faits incessants dont on espère le silence, fût-ce brièvement ? Qu'elle devient une logique de causalités immaîtrisables devant laquelle nous sommes tout autant convoqués qu'impuissants à répondre de cette comparution compulsive, à moins, écrit Latif-Ghata, « que l'histoire ne se taise » ? Quoique de toute évidence reliée à certaines circonstances biographiques, la lecture de la poétesse inaugure ainsi une essentielle déterritorialisation de l'Histoire au seuil de cette troisième Nuit, une extension vertigineuse de l'amplitude de cette force au regard de laquelle la puissance d'intervention du verbe paraît de fait invalidée par la clairvoyance dérisoire de son impuissance, surtout si on la compare à certaines revendications qui ont été formulées dans le passé. C'est peut-être cette disparition accomplie de l'identification entre l'histoire et le territoire, la création d'un espace d'innombrables nuances entre ces deux termes grâce auquel plusieurs modifications sont possibles, qui oriente deux des directions les plus importantes de la poésie des dernières années : d'une part l'histoire du *lieu* (plutôt que du territoire), l'espace des limbes qui prolifère, invisible à l'ombre des processus de régulation de « l'événement » contrôlés par les médias, et dont les œuvres de Brault et de Melançon recueillent souvent les infimes épiphanies pour les convertir en actes de présence ; ou d'autre part l'inverse : le rappel constant et navré du nulle part ou de l'utopie réalisée dans laquelle cette césure entre le territoire et l'histoire nous jette, pour faire de nous les hôtes d'un désert aux sentiers qui bifurquent, une sorte de paralysie de l'Histoire où l'on ne peut pas plus demeurer qu'il

n'est possible de s'en extraire, et où cette oscillation entre l'habitat impossible et le départ improbable met en crise la communauté « vraie », devenue sourde à elle-même, à sa *possibilité* essentielle. Patocka, dans ses *Essais hérétiques* (1977, déjà !), avait une fois de plus fort bien vu ce qui risque de se produire dans une ère où les utopies se réalisent et « se transforment en autant de réalités » :

Les utopies d'hier sont donc transformées en autant de réalités, mais malgré l'enthousiasme et la juste fierté que l'humanité tire d'elle-même, il y a aussi une ombre au tableau, une certaine déception qui se mêle à la réalisation des utopies. Nous étant enrichis, nous sommes en même temps plus pauvres d'une possibilité. Ayant converti l'avenir en présent, nous vivons uniquement dans des présents (Patocka, 1990 : 228).

Face à cette nouvelle donne historique, où un présent qui retombe éternellement sur lui-même semble n'offrir comme avenir que la promesse de sa morne répétition, d'autant plus insidieuse que cette puissante immobilité se dissimule désormais sous le couvert d'une surabondance fébrile de nouveautés⁸, il est peut-être ainsi deux moyens distincts pour le poème de répondre. Ou en effet le poète choisit dès lors, dans cette ère des utopies

8. « Fébrilité stagnante » à laquelle Alain Badiou voue parmi ses pages les plus lucides dans *Le siècle*, certainement à tout le moins les plus adéquates à l'état d'interrègne dont nous sommes les contemporains : « Il y eut le temps immémorial de la paysannerie, qui était un temps immobile ou cyclique, un temps du labeur et du sacrifice, à peine compensé par le rythme des fêtes. Aujourd'hui nous subissons le couple de la frénésie et du repos total. D'un côté, la propagande dit que tout change à chaque minute, que nous n'avons pas le temps, qu'il faut se moderniser à toute allure, qu'on va manquer le train [...]. D'un autre côté, ce tintamarre dissimule mal une sorte d'immobilité passive, d'indifférence, de perpétuation de ce qu'il y a. Le temps est alors un temps sur lequel la volonté, individuelle ou collective, n'a aucune prise. Il est un mixte inaccessible d'agitation et de stérilité, il est le paradoxe d'une fébrilité stagnante » (Badiou, 2005 : 151-152).

réalisées riches en discours de déterritorialisation, de demeurer par le poème responsable de l'histoire comme *possibilité* d'avènement et de renvoyer à la communauté la voix du destin qui lui manque, que le poème garde en réserve, protégeant ainsi la césure critique par laquelle la réalité est en mesure de se séparer d'elle-même et d'apparaître, à la lumière d'une telle déficience, dans l'imminence de tout ce qu'elle n'est pas encore. C'est la perspective commune à Yves Préfontaine et Paul Chamberland, présentée par le premier dans un poème fort significatif (*Non-lieu*) où les questions lancinantes se succèdent (« qu'allons-nous devenir ? », « car nul jamais ne reste là sans mourir », etc.), par le second dans un autre où l'obsession d'un effritement indéfini de la valeur « monde » est aussi radicale que pouvait l'être, en 1970, celle de la fondation impatiente, urgente, toujours ruinée, toujours recommençante.

Ou alors cette conversion de l'avenir en présent *dupliqué* qu'évoque Patocka, au lieu de susciter l'inquiétude d'un rétrécissement de la durée et l'affliction unilatérale d'un désenchantement, devient ce dont le poète se fait solidaire en se « fiançant à nulle part » (Brault, 1997 : 60) et en engageant avec la procession interminable des présents un rapport plus complexe, où l'absence et la présence se rongent mutuellement, et où l'essentiel de l'acte poétique tient à un renversement d'intensité dans l'assomption de cette répétition d'un instant vierge, vivace, à jamais changeant et à jamais le même dans son infinie disponibilité d'invention. Jusque dans la ferveur populaire dont il jouit et les clubs de confection qui se sont multipliés autour de sa pratique, le *haiku*, dans son importation massive, résume sans doute mieux qu'aucun autre phénomène cet accord qui cherche à se créer aujourd'hui entre un règne de reproduction des présents et une forme qui puisse le seconder, cerner chacun de ses moments, se confondre presque avec eux dans une réconciliation où les médiations s'évanouiraient en un rite visant, dès lors, à atteindre un summum d'évanescence historique.

« IL N'Y A PLUS DE DÉLAI »

Faut-il voir ainsi dans ce qu'Octavio Paz désignait dans *Courant alternatif* comme une « *revuelta* (retour et révolte) des temps » actuels (Paz, 1972 : 219) contre leur ancienne cristallisation historique la raison de l'épuisement, en 2001, de la dernière Nuit à avoir eu lieu, sans éclat réel, sans avoir accès comme les précédentes à sa reproduction sous forme d'archive ? « Rien n'échoue comme le succès », écrivait Chesterton. Que la quatrième Nuit ait été organisée dans une pénombre relative, comme si son prestige lui avait été confisqué par l'apparition récente d'une multiplicité de *happenings* concurrents auxquels elle a paradoxalement fourni le modèle (Marché de la poésie, Festival International de Poésie de Trois-Rivières, Festival du Spoken Word, etc.) ne révèle pas seulement l'épuisement définitif du rayonnement conservé par le mythe fondateur de la première Nuit ; plus fondamentalement, l'extinction de cet événement, sa dilution plutôt dans la festivité institutionnelle des lectures et des performances qu'il a engendrée indique peut-être jusqu'au cœur même d'une ancienne relation sociale la séparation complète à laquelle nous assistons aujourd'hui de la poésie et du mythe, du poème et de la valeur inaugurale qu'ont pu lui conférer, à son corps défendant ou non, certaines politiques du destin et de l'avènement collectif en ce XX^e siècle « volontariste » auquel Badiou s'est attardé dans *Le siècle*. Si l'on accepte avec Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy qu'en termes politiques « le mythe a toujours été le mythe d'un événement et d'un avènement », alors le dégagement de notre temps « qui ne fait plus inauguration, ouverture, naissance ou renaissance » (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1991 : 15) implique pour le meilleur et pour le pire que dans notre perplexité historique nous n'accordions plus à l'idée d'une fondation par le mythe aucun crédit, même si, de toute évidence, ses formes les plus abâtardies continuent de solliciter notre crédulité commune aux moyens des séductions de l'industrie culturelle. À ce congédiement d'une politique du mythe, le concept même de la Nuit de la poésie tel qu'il avait été

posé en 1970 ne pouvait sans doute survivre : il postulait la résolution des temps individuels en un événement où ils pourraient se résorber dans une convocation devant le destin commun, alors que l'œuvre de T'sui Pên dans laquelle nous jouons maintenant notre rôle fonctionne sur le principe de rencontres furtives, de coïncidences décalées, d'ignorances longtemps maintenues et de fraternités fugaces, tous modes de connexions aléatoires des temps qui n'obéissent plus à la logique d'une comparution devant l'Histoire telle qu'elle avait été élaborée (et désirée) par la première Nuit.

D'où la reprise, maintenant, de la question qui avait été posée au début de cette courte étude : ces « séries infinies de temps » qu'évoque Borges dans sa fable et à laquelle notre discours fait abondamment référence par l'expédient du « pluralisme » chaotique des mémoires, comment penser une scène publique où elles pourraient juger de leurs intervalles et chercher à entrer en relation avec un *autre* temps, où elles seraient sommées de répondre de leur direction ? De quelque côté que l'on se tourne en cet interrègne actuel où plusieurs fictions crépusculaires nous sont offertes, il semble que ce couplage d'une compression excessive de la durée dans nos spéculations et d'une dissémination partagée du temps en plusieurs histoires, modèles, directions disponibles constitue l'enjeu fondamental auquel notre pensée de l'Histoire doit se confronter. La capitulation progressive dans notre civilisation de la valeur d'immortalité devant le « souverain bien » de la vie (Arendt, 1983 : 397) ; « l'éclipse du messianique » où « nous nous souvenons de nos futurs passés » (Steiner, 2001 : 18) ; l'invention d'une accumulation sans fin des présents (Patocka) ; l'élection dans la triade ancestrale des orientations du *maintenant* aux dépens du passé et du futur⁹ (Paz) ; le

9. « Pour les Anciens, le prestige du passé était celui de l'âge d'or ; pour les modernes, c'est le futur qui est devenu la lointaine terre d'asile. Mais le *maintenant* a toujours été le temps des poètes et des amoureux, des épicuriens et de l'un ou l'autre mystique. L'instant est le temps du plaisir, mais aussi de la mort, c'est le temps des sens et celui de la révélation de l'au-delà. Je crois que la nouvelle étoile – qui ne pointe pas

resserrement de nos pratiques d'existence au sein d'une « période a-temporelle, instantanée » où « après-demain est abstrait et avant-hier est incompréhensible » (Badiou, 2005 : 151) ; la volonté de « sauter par-dessus la fin des temps et des époques historiques, non pas vers le futur ou vers le passé, mais vers le cœur même du temps » (Agamben, 1998 : 72), etc. Ce sont tous là des diagnostics qui, malgré d'importants désaccords quant aux moyens de répondre *de* et à cet ensauvagement obscur du temps qu'ils pointent du doigt, font état de la désorientation comme d'une dimension nouvelle de l'existence, à laquelle il faut retourner, constamment, pour penser le lieu de cette concentration autour du présent à laquelle nous sommes à priori sommés de collaborer dans notre *praxis* du réel – fût-ce pour y chercher les voies, complexes, d'un dégagement qui serait irréductible à toute forme de dénégaration ou de restauration d'un temps antérieur.

Or, malgré que, selon le mot de Valéry, personne ne puisse mesurer la vitesse du train dans lequel il voyage, il est bien une scène parmi les plus vieilles en Occident où d'une part la contraction du temps qui accélère vers sa fin et de l'autre la récapitulation générale des mémoires du monde se conjuguent, une théâtralisation de la fin où l'aimantation de l'instant décisif et la nécessité de l'inventaire s'accordent pour suspendre l'humanité dans un processus d'examen global de son passé, de tous ses passés. La remarque de Cioran citée en exergue est subtile : l'Ange de l'Apocalypse dans l'Évangile ne proclame pas la fin du temps, mais celle de ce délai dans l'ouverture duquel s'étendait sa durée et se justifiait l'attente de son achèvement, quelle que soit la fin, accomplissement ou catastrophe, vers laquelle celle-ci s'orientait. Or la perspective historique (non théologique,

encore à l'horizon, mais qui est annoncée de nombreuses manières – sera celle du *maintenant*. Les hommes devront bientôt bâtir une Morale, une Politique, une Érotique et une Poétique du temps présent. Le chemin vers le présent passe par le corps mais ne peut et ne doit se confondre avec l'hédonisme machinal et la promiscuité des sociétés modernes occidentales. Le présent est le fruit dans lequel vie et mort se confondent » (Paz, 1992 : 67).

et encore moins catastrophiste) d'une Apocalypse sans dieu, et donc sans résolution, pourrait perpétuer cette épuration nouvelle d'un temps sans délai presque à l'infini : suspendue entre le début de la fin et son achèvement, sans intervention divine pour la mener à terme, la scène singulière de l'*ekhaton* pourrait se répéter dans une apesanteur où le processus de récapitulation perpétuelle s'accroît tout autant dans l'étendue de son inventaire, de son archivage, de sa muséification universelle qu'en raison même de son activité il oublie peu à peu le sens de sa finalité transcendante. À qui donc les traces vertigineusement nombreuses que nous accumulons sont-elles destinées¹⁰ ? À l'archivage de la vérité, principe d'une exclusion fondée sur un droit restreint à l'inscription, la vérité de l'archive à laquelle nous lie maintenant notre passion de la récupération totale – comme si sauver de l'oubli dût être notre acte le plus urgent, supérieur à l'évaluation patiente de ce que nous soumettons à la sauvegarde – a peut-être fait se succéder une gestion *intermittente* de la récapitulation et de la contraction, une pratique où ces deux opérations ne cessent de s'inverser, impuissantes à s'exaucer lorsqu'elles cessent de communiquer. En raison même de la circulation excessive à laquelle elle nous soumet, la surcharge des mémoires errantes nous livre aussi, par exaspération et surdose d'un brouillage immaîtrisable, aux fréquentes pannes de l'oubli qui viennent à

10. Question qu'un historien juif tel que Yerushalmi ne craint pas de situer au centre de sa réflexion, en affirmant que la fracture de la transmission orale introduite par l'invention de l'archive et le « délire d'exhaustivité » (selon l'expression de Ricœur, 2000 : 522) auquel elle nous engage pourraient faire coïncider le triomphe de l'historiographie avec la fin de l'Histoire. « "L'historiographie", note Yerushalmi, réfléchissant ici pour tous, "n'est pas une tentative pour restaurer la mémoire, mais représente un genre réellement nouveau de mémoire." Poussant plus loin l'argument, Yerushalmi se demande si c'est, de toute manière, un projet raisonnable de vouloir tout sauver du passé. L'idée même de ne rien oublier ne rejoint-elle pas la folie de l'homme de la mémoire intégrale, le fameux *Funes el memorioso* ("Funes qui n'oublie rien") des *Ficciones* de Borges ? Paradoxalement, le délire d'exhaustivité se révèle contraire au projet même de faire histoire » (Ricœur, 2000 : 522).

intervalles réguliers l'interrompre et nous rendre au vertige de l'immémorial – à la stupéfaction silencieuse de l'*immédiat* (la « seule certitude », écrit Jaccottet avec tant d'autres), autre nom de cette résurgence du temps pur lorsqu'il prend soudain de vitesse la pensée avant qu'elle n'ait pu le contraindre. Ces scènes où tant de poètes comparaissent devant l'immédiat comme si, paradoxalement, seule pouvait nous satisfaire la tradition discontinue de ce qui échappe à la mémoire, font entrevoir le pendant essentiel de la commémoration disparate, hétérogène et continue des cultures interreliées : l'attrait qu'exercent du sein même des zones vides de cette encyclopédie en mouvement les archives de l'oubli, la bibliothèque des amnésies, le stockage des silences de la pensée.

Récapitulation, contraction : se réuniraient dans cette version « athéologique » de l'Apocalypse à la fois la fascination pour la mise à jour des passés qui nous hante, et à la fois ces rites de l'oubli qui interviennent lorsque fait retour le soupçon, malgré tout, que de toutes ces mémoires qui nous traversent et nous sollicitent, il est possible qu'aucune vraiment ne soit plus en mesure de nous appartenir – au contraire de l'immémorial, lequel, n'étant à personne, nous rappelle à un dépouillement dont on ne peut pas plus être allégé qu'on ne peut s'en augmenter. Si tel est le cas, alors le mot de la fin, et du commencement de notre situation qui reste à penser, doit revenir à la grande poétesse traquée pour qui dès le départ d'une œuvre brève il n'y eût plus de délai, celle qui déclarait dans son *Journal* vouloir devenir « sans passé, immédiate continuellement » (Uguay, 2005a : 86) et sut mieux que quiconque trouver les mots pour dire « le temps de la fatigue heureuse » (Uguay, 2005b : 66), cette douceur oubliée au pays sans destin où la grâce abandonnait Marie Uguay lorsqu'elle avait la force, inouïe, de mener le temps vers son *délassement* – un mot qu'elle aimait écrire dans ses derniers poèmes –, là où plus aucune direction ne le retient de reposer en lui-même, à l'extrême du calme :

Je ne dormirai jamais assez longtemps pour effacer ces longs murs où s'impriment les visages de la détresse et du cri, jamais assez longtemps pour retrouver (mon amour) les longs arbres se délassant dans la lumière d'avril, s'étirant comme des êtres heureux sortant de la matinée florissante, ne dormirai jamais longtemps pour retrouver toutes les lignes et la texture et cette soif de contrastes de ton corps. Le temps est long dans l'insomnie des hautes années sans répit. Je ne dormirai jamais assez pour effacer l'essentiel et ne garder que les alentours délicieux de l'existence. Le paysage et sa source cachée, le visage et son simple délassement dans l'éveil et l'ordre de la disposition du soleil sur les objets familiers et sans charme (Uguay, 2005b : 193).

QUESTION

Que de l'Histoire notre époque soit passée *aux* histoires, plurielles, singulières, divergentes, on peut en retrouver maints signes aujourd'hui, au point du reste que d'aucuns pourraient voir dans ce constat une position de confort que la critique actuelle se doit d'interroger. Parmi de nombreuses questions que « La Nuit manquante » soulève, nous n'en retiendrons qu'une, mais essentielle. Après un travail critique aussi minutieux et nécessaire que le vôtre au sujet des Nuits de la poésie québécoises, que pourrait-on retenir – si le temps, comme vous le dites si bien avec Borges, fait effectivement retour, après éclipses, détours et rebonds parfois difficilement explicables – que pourrait-on retenir, donc, qui serait à ranger du côté d'une mémoire vive, échappant à la simple accumulation dans les archives *an-archiques* de l'histoire, qu'elles soient historiques, littéraires ou même critiques ? Autrement dit, s'il faut savoir congédier les grands récits sur la communauté ou sur la relation vraies (et vous y invitez votre lecteur de façon tout à fait convaincante), y a-t-il à votre avis autour de ces Nuits, et particulièrement celle tenue en 1970, autour de l'usage de la parole qui y fut mis en œuvre notamment, quelque chose qui nous soit légué, voire destiné ? Si oui, de quel ordre est ce legs pour les études québécoises ? Pour le dire en vos termes, en infléchissant la question, quelle est la « conséquence événementielle » de ces Nuits sur notre rapport à la poésie au Québec ? Et de quelle façon cet événement est-il visible aujourd'hui ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

Il faut d'abord noter que nous recevons aujourd'hui les Nuits, pour peu qu'on s'en occupe, en un certain état du champ littéraire qui a pleinement absorbé leur logique et qui a vu conséquemment se multiplier les « événements » publics de toute sorte, au point qu'il ne serait sans doute pas excessif d'évoquer à cet égard une colonisation événementielle en cours, singulière annexion à laquelle échappent désormais bien peu de nos semaines et encore moins de nos écrivains. Lors même que toute manifestation de promiscuité cherche à faire événement et mérite par ailleurs la plupart du temps le vocable dans les gazettes (innombrables colloques, festivals, salons du livre, lectures publiques, journées culturelles, etc.), cette profusion inconsidérée tend à rabaisser le terme au rang de simple factuel : l'événement se normalise, s'évide de son exceptionnalité, et cette banalisation complexifie d'autant pour l'observateur les moyens de son discernement. Aussi, de toutes les façons d'entrer en relation avec les Nuits, et surtout celle de 1970 que vous évoquez, la plus vaine serait sans doute à mon avis celle de la restauration ; la plus dommageable, celle de l'oubli ; et la plus nécessaire, du moins à mon sens, serait celle d'une confrontation avec l'idée de communauté qui chercherait à penser ensemble la convocation et le dissension, la comparution et le désaccord, le vivre-ensemble et les réprobations au besoin sévères qui l'authentifient.

Seulement à cette condition le (petit) monde de la poésie québécoise pourrait-il accueillir les tensions vitales qui peinent toujours à s'y manifester. Hormis certaines chroniques lapidaires du *Petit banc de bois* (Jean-Pierre Issenhuth), dont l'auteur outrepassait par sa sagacité toute autre critique, on chercherait en vain ces dernières années l'équivalent provincial de *La littérature sans estomac* (Pierre Jourde), la figure du pamphlétaire en poésie étant devenue à force d'affadissement régnant et de tiédeur « pluraliste » une espèce menacée, voire disparue. D'où le paradoxe insistant de la « fébrilité stagnante » notée par Badiou : jamais au Québec tant de recueils se sont-ils publiés, et pourtant

jamais, en raison même de cette surabondance, le climat d'autisme a-t-il été ressenti aussi fortement, au point de susciter à intervalles réguliers les habituelles ritournelles sur les déficiences de la critique, la surpublication effrénée, etc. Nous assistons actuellement à la réalisation d'une prophétie que Borges avait énoncée au début du dernier siècle : il n'y aura bientôt plus de lecteurs, seulement des écrivains en puissance. À la considérer avec attention, cette prémonition un peu funeste devrait nous rappeler que si nous avons à bénir les écrivains difficiles, selon un mot de Valéry, nous avons surtout dans les conditions qui sont les nôtres à prier pour que demeurent des lecteurs difficiles, praticiens acharnés de la marge, sceptiques à priori, contemporains des ombres, impossibles à confondre avec ces auditeurs distraits de festival qui tendent à les remplacer depuis que le monde du livre perd du terrain devant celui de la performance.

Pour son déshonneur, le Québec à cet égard fait tout à fait figure de société distincte. À de rares exceptions près ses critiques les plus exigeants, acerbes et raffinés écrivent... en anglais : David Solway, Carmine Starnino, Eric Ormsby, notamment, ont su créer à partir de la situation exceptionnelle de Montréal un type de critique – et de poésie, dans les trois cas – « cold to canadianness » (Starnino), imperméable à toute forme d'intimidation grégaire, profitant d'un observatoire privilégié pour s'exercer sans complaisance. Cette pratique commune du blâme et le consentement au risque qu'il présuppose va de pair dans le monde anglo-saxon avec une stupéfiante *valeur de nécessité* conquise par la poésie, témoin les discords publics qui y sont monnaie courante et attestent l'*engagement* de ceux qui y participent mieux que toutes les professions de foi usuelles.

Ce qui continue à nous être destiné des Nuits est donc l'idée d'un vivre-ensemble qui transcende les factions de tout ordre. À quoi il faut ajouter, en commentaire essentiel aux images qui sont contenues dans ces archives, que cette convocation n'aura de sens que si elle reconnaît au négatif la puissance d'une liaison, à la critique le mérite d'une revivification. Tout au long des Nuits les spectateurs demeurent silencieux ou ne se manifestent que

sous le mode de l'acclamation. Il faut, pour réviser le modèle de cette comparution publique et porter le seul coup qui puisse être efficace contre la désolation des publications indifférentes, imaginer maintenant une longue Nuit des lecteurs, une Nuit de la gratuité essentielle où l'être le plus rare de notre temps pourra continuer d'apparaître dans l'ombre du poète, à titres, égaux, de conseiller, de courtisan et de conspirateur. En apostille à sa prédiction, Borges eut le testament suivant : « Que d'autres se vantent des pages qu'ils ont écrites ; moi je m'enorgueillis de celles que j'ai lues. » On voulut y voir de la modestie. Quiconque est familier avec le léger sourire de l'Argentin ne peut entendre dans cette phrase, pourtant, que la supercherie d'une ambition démesurée. Le dernier écrivain est un mythe commode d'élection autant qu'une projection inadéquate ; le dernier lecteur, idée plus rare, une option beaucoup plus probable, presque une certitude en une ère où les poètes qui comptent davantage de livres que de lecteurs sont à la hausse.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio ([1998] 1985), *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois.
- ARENDT, Hannah ([1961] 1983), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy.
- BADIOU, Alain (2005), *Le siècle*, Paris, Seuil.
- BORGES, Jorge Luis ([1944] 1993), *Fictions*, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard.
- BRAULT, Jacques (1997), *Au bras des ombres*, Montréal, Noroît.
- BROCHU, André, (1994), *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ.
- GREEN, Thomas More (1991), *Poésie et magie*, Paris, Julliard.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (2003), *Le petit banc de bois*, Montréal, Trait d'union.
- LABRECQUE, Jean-Claude (1970), *La Nuit de la poésie du 27 mars 1970*, Montréal, ONF.
- LABRECQUE, Jean-Claude (1980), *La Nuit de la poésie du 28 mars 1980*, Montréal, ONF.
- LABRECQUE, Jean-Claude (1991), *La Nuit de la poésie du 15 mars 1991*, Montréal, ONF.
- LACOE-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY (1991), *Le mythe nazi*, Paris, Éditions de l'aube.
- NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- OUELLET, Pierre (2003), *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union.
- PATOCKA, Jan ([1990] 1999), *Essais hérétiques. Sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Verdier.
- PAZ, Octavio, ([1972] 1967), *Courant alternatif*, Paris, Gallimard.

LA NUIT MANQUANTE

PAZ, Octavio ([1990] 1992), *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard.

RANCIÈRE, Jacques (1996), *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette.

RICŒUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

SLOTERDIJK, Peter (2000), *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique* (trad. de Hans Hildenbrand), Paris, Christian Bourgois éditeur.

STEINER, George (2001), *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard.

UGUAY, Marie (2005a), *Journal*, Montréal, Boréal.

UGUAY, Marie (2005b), *Poèmes*, Montréal, Boréal.

« AVEC MES RITOURNELLES
D'IMAGES MITEUSES ».
PROSE ET POÉSIE DANS *IL N'Y A PLUS DE CHEMIN*
DE JACQUES BRAULT

Mariloue Sainte-Marie

Université Laval

[Être] Québécois, aujourd'hui, où l'espérance semble avoir fermé tous ses yeux, c'est aussi bien n'être pas. Jacques Brault, qui appartient à une génération presque silencieuse, dit une seule chose, tout juste intelligible ; le contraire, en tout cas, de ce que chacun voudrait entendre : c'est dans le non-être, dans l'extrême pauvreté, dans les marges de l'existence, qu'il faut chercher le Lieu commun, l'espace du Désir (Vachon, 1977 : 188).

Quelques années après la première publication des textes rassemblés dans *Chemin faisant*, Georges-André Vachon reformulait ainsi l'idée d'une « intention éthique d'habiter le monde en poète » (Brault, 1994 : 201), désormais dégagée de tout impératif national – encore qu'il en soit aussi question de manière pour le moins ambiguë –, mais toujours en lien avec une forme d'être-ensemble, de lieu commun que poserait le poème. Ce qui

ne peut manquer d'étonner, c'est que Vachon esquissait alors sans s'y arrêter le motif de la pauvreté¹ que développeront nombre de critiques pour saisir et expliquer un aspect constitutif de la culture québécoise. Ce motif, qui parcourt l'œuvre tant essayistique que poétique de Jacques Brault, se traduit dans sa poésie par un souci d'écrire « dans la pauvreté de la prose » (Brault, 2000 : 104) et de se tenir au plus près du quotidien le plus humble. L'importance, chez Brault, de ces « ritournelles d'images miteuses » (2000 : 99) en dit beaucoup sur la tension entre mode prosaïque et mode poétique présente dans son œuvre et particulièrement dans *Il n'y a plus de chemin* qui, avec ironie et humour, conteste l'éloquence et la grandiloquence de la poésie lyrique. En combinant poèmes en vers et poèmes en prose, *Il n'y a plus de chemin*, dans son architecture même, pose ainsi la question des rapports entre prose et poésie, dialogue qui constitue en fait une éthique de l'écriture telle que l'a développée Brault dans *Chemin faisant*.

QUELQUES NOTES SUR UN FAUX DILEMME

Si Jacques Brault affirme sans ambages n'avoir que faire des genres littéraires², force est de constater combien le dialogue entre différents genres et modes d'énonciation s'avère pourtant un des éléments structurants de son œuvre. Déjà, en 1965, « Notes sur le littéraire et le politique³ » réfléchissait à l'écriture et à la littérature à travers les notions de prose et de poésie. Mais

1. Voir notamment Jean Larose (1991), Yvon Rivard (1998), Gilles Marcotte (2003) et Yvan Lamonde (2004).

2. « La question des genres littéraires me hérisse. Ces étiquettes ne sont nécessaires qu'aux faiseurs de manuels et de compte rendus critiques », écrit-il en marge de l'essai « Le genre Michaux » (1994 : 158).

3. Publié dans le numéro de *Parti pris* intitulé « Pour une littérature québécoise », vol. 2, n° 5 (janvier 1965), p. 43-51. Repris sous le titre « Notes sur un faux dilemme » dans *Chemin faisant* (Brault, 1994 : 73-87).

c'est véritablement dans *L'en dessous l'admirable*⁴ que Brault explore pour la première fois les possibilités d'un rapprochement entre poèmes en vers et poèmes en prose à l'intérieur d'un même recueil, exploration que pousse plus loin encore *Il n'y a plus de chemin* par la part plus grande accordée aux poèmes en prose et à une « narration embryonnaire » (Bourassa, 2003 : 74). Le sens de l'entreprise poétique d'*Il n'y a plus de chemin* semble trouver son origine dans les essais de Brault, notamment dans « Notes sur un faux dilemme ». Sorte de réponse au Sartre⁵ de *Qu'est-ce que la littérature ?* dont l'influence sur les écrivains de *Parti pris* est pourtant manifeste – Gaston Miron y fait explicitement référence dans « Un long chemin », texte qu'il publie aussi dans le numéro de janvier 1965 de la revue –, « Notes sur un faux dilemme » récuse l'idée d'une opposition entre prose et poésie qui ne fait que reconduire celle entre *politisme* et *esthétisme* (Brault, 1994 : 77 n.) : « *Le langage est double, symbolique ; social et culturel* ; il nous choisit comme nous le choisissons. Un écrivain responsable établit son texte au centre de la déchirure, en suspens, sur fond d'abîme, entre intégration linguistique et désintégration sémantique » (Brault, 1994 : 82 n. ; c'est moi qui souligne). Faite d'impuretés, la littérature, selon Brault, doit s'écrire à partir de ce lieu précaire, c'est-à-dire *depuis* ce lieu mais aussi *avec* lui. C'est là seulement que l'écrivain peut tendre à un

4. Bien que dans *Poèmes des quatre côtés* se côtoient textes de prose et poèmes en vers, le recueil me semble soulever des questions différentes, particulièrement celle du rôle du commentaire sur le poème. Voir à ce sujet Paquin (1997 : 196-201).

5. La remarque de Frédérique Bernier (2004 : 34) à propos de la critique que Brault formule à l'égard des positions de Sartre sur la littérature me paraît essentielle. F. Bernier relève que les commentateurs de Brault ont accordé peu d'attention à cette critique. Ainsi, reprenant la lecture de Robert Major, Jacques Paquin (1997 : 178-179) réitère l'idée que les conceptions et la terminologie de Brault dans « Notes sur un faux dilemme » sont ni plus ni moins sartriennes. Il n'y a pourtant qu'à lire une note publiée en marge de « Notes sur un faux dilemme » (1994 : 77) ou le « Post-scriptum » de *Chemin faisant* (1994 : 195-202) pour se persuader du contraire.

certain engagement, celui envers et dans le langage, le seul qui soit acceptable et qui puisse se justifier⁶. La poésie « [...] n'existe qu'au présent, elle ne s'écrit que mêlée à la prose, *risquée* dans la prose qu'elle a pour tâche de fonder et d'ouvrir au monde » (1994 : 81 ; souligné par l'auteur).

« [L]'instance éthique de la poésie » (Brault, 1994 : 200) qui se donne à lire dans « Notes sur un faux dilemme » consiste en une critique acerbe de l'éloquence et du lyrisme que formulent plusieurs écrivains de la Révolution tranquille. Pour Brault, cette critique trouve sa résolution – une résolution qui demeure tension, crête esthétique – dans un dialogue entre prose et poésie qui seul permet d'échapper au piège d'une parole mythique trop emportée par ses effets. La prose sauve la poésie de l'éloquence tout comme la poésie permet de « délivrer le sens nocturne du langage commun » (Brault, 1994 : 143) et d'échapper au *langage-outil*. En puisant à même les ressources du prosaïque et du poétique, cette écriture conteste une conception figée des genres et, finalement, de l'œuvre littéraire comme totalité. Pour Pierre Nepveu,

[...] les écrivains les plus lucides des années soixante éprouvent en même temps le sentiment que toute forme « achevée », pleinement réalisée, serait mensongère, trahirait la vérité. Miron, Aquin, Brault, Chamberland et les autres écrivains de Parti pris posent le rapport à l'œuvre et à sa forme (autant qu'à son contenu) en termes de responsabilité (1999 : 69).

6. « Nul, que je sache, n'est délégué à la parole. Mais du moment que l'on a choisi de parler, d'écrire – même occasionnellement – l'engagement est situé *dans le langage*. La responsabilité n'est pas ailleurs, sans quoi l'on tombe dans un moralisme d'église [...] » (Brault, 1994 : 86 ; souligné par l'auteur).

Chez Brault, cette responsabilité⁷ réside notamment dans un rapport constant au quotidien, aux petits détails simples⁸, à la « beauté du minuscule » (Dupré, dans Brault, 2000 : 8) qui préserve la poésie du chant, de l'éloquence pure.

Jacques Brault affirme, dans « Quelque chose de simple », qu'il n'a jamais connu le ravissement souvent associé à la poésie. « Et pour tout dire en peu de mots, j'avouerai que je ne sais guère que les joies banales du quotidien [...] », écrit-il avant d'ajouter :

Non, dans un monde où le grand nombre crève de faim et où les profiteurs vomissent un excès de nourriture, je ne rejeterai pas la poésie du côté du silence et des espaces éternels. Nous avons tous droit à cette indéfinissable poésie, et d'abord les plus démunis, les plus noirs, les plus oubliés, et d'abord celle, celui qu'en chacun des humains nous étouffons de notre inhumanité (1994 : 15).

C'est à un véritable devoir de présence au monde et, peut-être avant tout, aux plus démunis, aux plus humbles, qu'est assignée la poésie. Risquée dans la prose, écrite à même ses ratés, ses manques, cette poésie rend compte d'un malaise originel – « Où cette fêlure à la peau de notre espoir où mais où donc sommes-nous décousus de nous-mêmes » (Brault, 2000 : 91) –, de l'humiliation des dépossédés – « Me voici fils honteux du père humilié » (Brault, 2000 : 92) – et ruine la possibilité d'une parole poétique triomphante, nécessairement dérisoire.

7. Dans son article « Un théâtre des discours. Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », Pierre Nepveu (2003 : 59) souligne que les écrivains de la génération de l'Hexagone, notamment Miron et Brault, lient fortement les notions de situation et de responsabilité à une mise en question des rapports entre prose et poésie. Selon Nepveu, le poème en prose, entre 1946 et le début des années 1960, est le lieu privilégié d'une mise en situation, d'une contextualisation sociohistorique impliquant une responsabilité de la part de l'écrivain.

8. Voir à ce sujet l'étude que fait Frédérique Bernier (2004 : 27-59) du mineur, de « l'épreuve du presque-rien » dans les essais de Brault.

POÈME EN VERS, POÈME EN PROSE

« L'originalité du poème en prose est d'avoir aménagé un lieu de parole qui, à la différence du poème lyrique, admet des formes de distance et d'hétérogénéité dans le langage » (1995 : 129), écrit Michel Sandras pour qui le poème en prose se serait « [...] constitué, au moins en partie, contre le poème lyrique » (1995 : 122). Aussi, n'est-ce pas par hasard si *Il n'y a plus de chemin*, peut-être le plus anti-lyrique des recueils de Brault, combine poèmes en vers et poèmes en prose. Dès l'ouverture, tout potentiel lyrique et toute attente du lecteur en ce sens sont mis à mal par une citation humoristique de Raymond Queneau, sorte de mise en abyme de l'ambiguïté générique et des jeux sur les modalités énonciatives que l'on retrouve dans le recueil : « Oûsqu'est mon registre à poème,/ Moi qui voulais... » (Queneau cité dans Brault, 2000 : 353). La juxtaposition, au début de chacune des quatre parties du livre, d'une épigraphe reconduisant la *doxa* et d'une autre donnant à lire un écrivain – citations se répondant l'une l'autre sur un mode parodique – participe d'un même ton moqueur. Il semble que les distinctions convenues entre prose et poésie se trouvent discréditées d'emblée et que le lecteur est invité à redéfinir leurs rapports de façon radicale dans l'espace du recueil.

La prose d'*Il n'y a plus de chemin* n'est pas celle, subie, aliénante, des « Notes sur le non-poème et le poème » de Gaston Miron, cette prose appelée CECI, « tristesse ontologique » (Miron, 1994 : 109), qui rend impossible l'écriture de la poésie. Au contraire revendiquée et nécessaire, la prose de Brault, là où il semblait n'y avoir plus de chemin, dégage des voies de traverse au cœur de la poésie. En faisant entendre la rumeur du monde, le poème en prose, chez Brault, devient lieu de passage, lieu commun, où le plurivocalisme fait éclater les horizons de la poésie. Kaléidoscopiques, les poèmes en prose d'*Il n'y a plus de chemin* entremêlent fragments de voix, bribes de souvenirs, bouts de phrases arrêtées subitement, jamais terminées : « On est là comme des cons à croire que et à penser que. On se ressemble ;

toi invisible, moi immobile. Ou encore : maladroits à être. Qu'ils disaient, pour consoler d'importance » (Brault, 2000 : 361). Ainsi, certaines caractéristiques du poème en prose telles les manifestations de dédoublement des registres (ironie, humour) ainsi que celles relevant du *discours d'autrui* mettent à mal, selon Sandras, la distinction entre prose et poésie établie par Bakhtine. Ce trait « oppose fortement le poète en prose au poète lyrique, en ce qu'il met en cause l'unité et la position dominante du locuteur » (Sandras, 1995 : 128). Bakhtine considérerait en effet le langage poétique comme un tout, comme une masse opaque fermée sur elle-même.

Quand il [le poète] s'exprime, rien ne suscite en lui le besoin de faire appel à un langage « autre », « étranger ». Le langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien. L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique (Bakhtine, 1978 : 108).

Comment, en lisant *Il n'y a plus de chemin*, ne pas constater les limites d'une telle conception des discours ? Les formes de trivialité – « La nuit descend. Ça ne lui coûte pas, quand le soleil a foutu le camp derrière ce foutu horizon » (2000 : 369) –, l'utilisation de formules populaires déformées – « La nuit, tout est gris ; comme les chats, qu'ils disaient » (2000 : 369) – et d'expressions familières montrent bien la place que fait le recueil à ce qu'on pourrait appeler la voix commune de la prose. Ces éléments prosaïques empêchent tout élan lyrique en même temps qu'ils font entendre une pluralité de voix. L'ironie, bien présente dans *Il n'y a plus de chemin*, joue également un rôle de mise à distance de la poésie lyrique : « La semaine dernière, à l'heure mauve, ma préférée, aussi timide qu'un matin lève-tard, bah ! tu bavardes comme les poètes-perroquets, à l'heure dite donc [...] » (2000 : 376). Voix autoréflexive, nécessairement distanciée, elle

dénonce toute velléité lyrique et révèle en quelque sorte les liens nouveaux entre les genres que tente d'instaurer le recueil.

Si on retrouve chez Brault un refus de l'acception générale du lyrisme entendu comme croyance aux pouvoirs quasi magiques du langage, sa poésie peut toutefois s'éclairer grâce à la notion de sujet lyrique proposée par Dominique Rabaté⁹. Non pas simple manifestation de l'effusion subjective, le lyrisme se situe plutôt du côté d'une modalité particulière d'inscription qui renvoie à un sujet à la fois précis et indéfini. Rabaté parle « d'une énonciation absolument signée et dans le même geste impersonnalisée » (1996 : 72). Dans *Il n'y a plus de chemin*, les rapports entre poème en vers et poème en prose passent par une constante tension entre une parole subjective se tenant au plus près d'une expérience singulière et une parole plus neutre, impersonnelle, témoignant d'une « dimension a-subjective de la subjectivité » (Rabaté, 1996 : 72), d'une dimension qui dépasse l'événement personnel du sujet. Le vagabond d'*Il n'y a plus de chemin* ne raconte pas seulement sa mort, mais aussi celle de tous, la mort constituant chez Brault, comme le souligne Frédérique Bernier à propos de l'ensemble de textes réunis dans la section « Gens de mon quartier » (1994 : 119-180), l'ultime épreuve qui ouvre à la communauté. Le sujet des poèmes en prose passe ainsi sans transition du *je* au *tu* : « [...] Maintenant, ça y est, je vais me mettre au trou avec la sombre vagabonde. Elle n'annonce rien et ne promet rien. Elle te prend et t'emmène à l'amer. Tu reconnaîtras sans peine cet arrière-goût de vivre. J'espérais, malgré tout » (Brault, 2000 : 396). Pour Rabaté, c'est précisément le devenir impersonnel de l'énonciation lyrique, dont les liens étroits avec la mort et l'effacement du sujet dans le poème s'avèrent être des traits constitutifs, qui est conçu « [...] comme point de passage, ou de fuite vers une énonciation qu'il [faudrait] alors nommer poétique » (1996 : 73), le poétique étant le *risque de l'absence*¹⁰,

9. Voir Rabaté (1996).

10. Encore que cette affirmation mériterait d'être nuancée. Nombre de poètes, dans une volonté affirmée de brouillage des registres, jouent

comme l'écrivait Blanchot. Dans *Trois fois passera*, Brault n'affirme-t-il pas : « Et le reste, mon nom par exemple, ce court vagissement n'existe plus. Puisque toute poésie tend à devenir anonyme » (1981 : 81) ? Ce travail d'impersonnalisation à l'œuvre dans *Il n'y a plus de chemin* se manifeste par la thématization de la mort – le sujet des poèmes en prose marche irrémédiablement vers elle –, mais surtout par l'énonciation des poèmes en vers qui tend à la neutralité. Écrits à la troisième personne du singulier, les poèmes en vers semblent synthétiser – d'où leur brièveté – les propos tenus par le *je* des poèmes en prose. Il y a ici un curieux renversement : là où on s'attendait à retrouver une énonciation lyrique – le vers –, on retrouve une énonciation neutre, le poème en prose devenant le lieu où s'inscrit la subjectivité. C'est dans ce jeu subtil, semble-t-il, que se découvre une poésie risquée dans la prose et inversement.

ÉCRIRE : POUR PERSONNE, POUR TOUS

Travaillée par des fragments de voix ainsi que par une multitude de temps, l'énonciation lyrique soulève la question de son identité. On peut dès lors se demander qui parle, et à qui : « Vous, je ne sais pas qui ou quoi, mais je dis quand même vous. Ce n'est pas un, une ; c'est plusieurs. Il y avait foule autrefois ; hier me semble-t-il » (Brault, 2000 : 373). Le sujet des poèmes en prose d'*Il n'y a plus de chemin* multiplie les adresses à *Personne*, un allocataire indéfini. Jouant sur l'ambiguïté du mot – il y a quelqu'un ; il n'y a personne –, les poèmes en prose ne permettent jamais de savoir si Personne existe vraiment – il serait alors une sorte de personnage – ou s'il n'est que le double du sujet qui se parle à lui-même. Un énoncé tel « Je suis comme toi,

avec « de l'autobiographique mis à distance » (Rabaté, dans Audinet et Rabaté, 2004 : 12), créant ainsi ce que Joëlle de Sermet appelle des « effets de lecture ambigus ». Voir à ce sujet De Sermet (1996) ; Audinet et Rabaté (2004), Bissonnette et Bonenfant (2004 : 91-96 ; 101-102).

Personne, et muet » (Brault, 2000 : 362) renforce d'ailleurs cette indétermination de l'identité – et du sens – de Personne. La sous-esse de l'énonciation créée par un constant déplacement des voix est un des effets du texte lyrique : « [...] celui qui le lit peut en même temps et paradoxalement prendre la place aussi bien du *je* que du *tu* » (Rabaté, 1996 : 76). À la fois personnage-allocutaire, double du sujet, Personne est peut-être aussi le lecteur-anonyme.

Chez Brault, les rapports entre prose et poésie sont autant formels que thématiques, la réflexion des textes de prose venant informer la poésie. Le réseau sémantique autour du chemin qui parcourt les titres de quelques livres (*Chemin faisant*, *La poussière du chemin*, *Il n'y a plus de chemin*) éclaire ainsi un élément essentiel de la poétique de l'auteur. Lieu commun, lieu de passage emprunté par tous, le chemin ne mène finalement plus nulle part sinon vers la mort, unique horizon du recueil. « Voilà ce qui ne sera jamais dépassé, dans cette poésie où le sujet, déjà étranger à lui-même, avance vers l'ultime dépouillement où il se perdra dans l'anonymat, la neutralité définitive », écrit très justement Louise Dupré dans son introduction à *Poèmes* (2000 : 15). Figure anti-lyrique ruinant l'archétype du Poète, le vagabond d'*Il n'y a plus de chemin*, tout à la fois le solitaire, le singulier et la multitude, la foule qui passe et qui, devenue masse sans visage, n'est plus *personne*, embrasse l'humanité. De même, Personne, signe ouvert, indéterminé, permet d'accueillir le sujet des poèmes en prose comme le lecteur. Comment ne pas penser ici à Blanchot et à ses réflexions sur l'effacement du sujet dans l'écriture : « “Il”, c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas “Je”, ne soit pas lui-même » (1955 : 23). Paradoxalement, l'impersonnalisation réintroduit l'altérité. C'est là, dans ce point de tension entre prose et poésie, dans ce rapport entre l'intime et le collectif, entre *je*, *il* et *nous* que la poésie de Brault trouve une certaine éthique de l'écriture. Les voix présentes dans *Il n'y a plus de chemin* sont à la fois celles de l'autre et de l'appel, la poésie de Brault, comme

celle de Miron, étant fortement *allocutive*¹¹. Ces deux poètes rappellent d'ailleurs sans cesse « l'indiscutable antériorité de la responsabilité éthique, qui est d'abord adresse, sur son prolongement politique » (Leroux, 2005 : 19).

Les textes de *Chemin faisant* dans lesquels Brault postule sa conception d'une poésie engagée et responsable rappellent que les rapports entre prose et poésie n'impliquent pas seulement un mélange de deux genres et de deux modes énonciatifs, mais aussi une dimension politique. La poésie risquée dans la prose, dans le quotidien du monde, ouvre alors à l'idée d'une communauté entendue comme un espace de liberté :

Ici ou ailleurs, et cela depuis toujours, la poésie, toute prosaïque qu'elle paraisse, ne nie et n'affirme rien d'autre que la poésie. Parmi les actes de langage, l'acte poétique se pose dans une liberté irréductible même aux valeurs sociales. Athéniens, je vous aime ; mais j'obéirai au dieu plutôt qu'à vous, déclare Socrate lors de son procès. Socrate tranche le débat au plus vif : il invoque le daïmôn, le fondement sans fond de la liberté où s'implantent la distance et la différence essentielles à chacun pour former avec d'autres un nous qui ne dégénère pas en un isme quelconque (Brault, 1994 : 80-81 n. ; souligné par l'auteur).

Cette communauté, Brault le souligne bien, ne correspond pas à l'expérience d'un plein, d'un tout-ensemble, mais à celle d'une perte, d'un vide, d'un vertige partagé. Cette communauté en est une du don. Elle implique une dette « [...] à l'égard des autres et nous rappelle aussi, en même temps, notre altérité constitutive d'avec nous-mêmes » (Esposito, 2002 : 9). Le poème en prose, dans *Il n'y a plus de chemin*, pourrait être cet espace commun dans lequel se déploie la – les – voix de tous, celle des démunis,

11. Voir Paquin (1994 : 568-584) et Popovic (1996 : 507-517).

des « pauvres en poésie »¹² (Brault, 2000 : 99). Dans une note marginale de *Chemin faisant*, en réponse à la question « pour qui parlez-vous ? », Brault affirme n'écrire pour personne, c'est-à-dire pour « [...] quelques-uns (et à toi, donc à tous) » (1994 : 15 n.)¹³. Le lien entre poésie et éthique est ici très fortement marqué.

Plusieurs recueils, plusieurs textes de Brault modulent une même préoccupation envers l'autre, la poésie semblant chargée d'un devoir envers le frère, l'ami, l'inconnu à qui le sujet des poèmes s'adresse régulièrement. Brault paraît ainsi développer tout un réseau de correspondances entre ses œuvres, des pans de textes en appelant d'autres presque identiques, mais écrits dans un autre genre :

Parfois, descendant la rue qui mène à mon travail, je songe dans la pluie et le soleil, je songe à toi, mort et vivant, aujourd'hui, voilà des siècles, en l'an trois mille, je songe, à tous les temps et sur tous les modes, je songe qu'ensemble nous marchons vers un homme inconnu, d'avance aimé. Telle est la poésie selon mon cœur : faite homme parmi les hommes (1994 : 15-16).

L'extrait semble mis en poème dans *L'en dessous l'admirable* :

Je t'ai cherché(e) si longuement toi quelqu'une
ou quelqu'un et plusieurs sans doute

12. Dans un entretien accordé à Gilles Constantineau et publié dans *Le Devoir* en 1959, Gaston Miron déclarait : « Ma réalité à moi, c'est que j'ai encore peu d'horizons, que je galope toujours et que j'ai peu de mots, c'est-à-dire que je suis un pauvre et un malheureux en poésie ». La symétrie des deux formulations est pour le moins étonnante.

13. Dans une note sur la poésie retrouvée dans ses archives personnelles, Miron ne dit pas autre chose : « À qui s'adresse en général la poésie contemporaine ? » Je réponds : aux hommes. [...] Ce qui ne veut pas nécessairement dire : à la masse des individus. Un poète n'adresse pas sa poésie, il la destine. Aux hommes ». Je remercie Marie-Andrée Beaudet et Emmanuelle Miron, ayants droit, d'avoir bien voulu que cette note inédite soit reproduite ici.

je t'ai cherché(e) si ombreusement toi vivante
ou mort et générations d'anonymes
sous peaux pourries comme sous terre passé-futur
au vacillement de l'heure par les rues croisées (2000 : 251)

Ces deux exemples permettent de penser qu'il existe peut-être un dialogue entre prose et poésie non seulement à l'intérieur des recueils, mais également du point de vue de la macrostructure de l'œuvre. Jacques Paquin proposait d'ailleurs l'idée que la prose puisse jouer un rôle de glose, de commentaire (1997 : 196-201). Cependant, si dans *Il n'y a plus de chemin* prose et poésie se répondent, l'une ne commente pas l'autre.

La question des rapports entre prose et poésie s'avère fondamentale chez Jacques Brault. Développée de façon plus didactique dans certains essais de *Chemin faisant* comme « Quelque chose de simple » et « Notes sur un faux dilemme », elle s'actualise dans les recueils de poésie de l'auteur. Refus du lyrisme, brisures rythmiques, changements fréquents de registres, déplacement constant des voix énonciatives, tous ces éléments font qu'*Il n'y a plus de chemin* parvient à instaurer un nouveau dialogue entre la prose et le vers. C'est justement ce dialogue, à l'intérieur du recueil, entre deux genres et deux modes énonciatifs qui fait accéder l'œuvre à une dimension politique en l'ouvrant à cette communauté négative chère à Georges Bataille et qu'analyse Roberto Esposito dans son essai sur la *communitas*. Ouverte à une altérité qu'elle prend en charge, acquérant en cela une fonction éthique, la poésie, chez Brault, ne saurait se trouver du côté du silence et des espaces éternels. L'importance de la référence à Gaston Miron dans *Chemin faisant* – et pas seulement dans « Miron le magnifique » – justifierait à elle seule tout un travail comparatif¹⁴ sur les rapports entretenus entre prose et poésie au sein de l'œuvre de ces deux poètes et essayistes pour qui *habiter en poète*, avec et malgré les images miteuses, avec et contre le non-poème, n'a jamais été un vain mot.

14. Travail qu'avait amorcé Robert Dion (1990 : 56-67) dans un article où il analysait l'intertexte mironien d'*Agonie* de Brault.

QUESTION

Ainsi que le rappelle le texte de Georges-André Vachon placé en exergue à votre article, Brault appartient à une génération du silence. On peut immédiatement ajouter, du même souffle : parce que née du silence, cette génération a été, plus que toute autre, obsédée par la question de la parole, que Brault a constamment mise en scène dans son œuvre, recueil après recueil. Sa poétique, vous le soulignez avec justesse, est marquée par l'idée forte d'un « devoir de présence au monde » qui se manifeste notamment par l'incorporation d'éléments prosaïques venant briser l'élan lyrique du poème. Or, de diverses façons, Brault s'est élevé, écrivez-vous, contre l'opposition théorique entre prose et poésie. Mais doit-on vraiment le prendre au sérieux sur ce point ? Si la poésie a pour tâche de « fonder » la prose et de l'« ouvrir au monde », comme il l'indique lui-même dans l'un de ses essais, n'accorde-t-il pas dès lors, malgré les apparences, la prééminence au poétique tant dans son œuvre en prose que dans sa poésie ? Cela pourrait alors signifier qu'on n'échappe pas si facilement à l'héritage de René Char, qui a joué un rôle important au Québec pour la génération de Brault et qui plaçait la poésie au centre de l'édifice des genres littéraires. Comment pourrions-nous (ou comment suggérez-vous de) résoudre cette apparente contradiction ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

« Nous sommes dans l'inconcevable, mais avec des repères éblouissants », écrivait René Char dans *Recherche de la base et du sommet* (1971 : 10). Sans rien trahir de la douleur de ce billet marqué par la stridence de la guerre et de l'Occupation, cette phrase me paraît énoncer une impatience indignée mais encore capable d'espoir pouvant expliquer, en partie du moins, le fait que certains écrivains de la génération de Brault se sont reconnus dans l'œuvre du poète français. « Tous nous voulons faire vivre » formulait d'ailleurs en capitales le prospectus de l'Hexagone annonçant en 1954 la création de la collection « Les matinaux » dont le nom, on le sait, est un emprunt à Char. Arrivant à l'écriture dans le Québec des années 1950, cette génération du silence, du *déracinement* et de *l'effondrement par l'intérieur*, selon l'expression qu'utilise Miron dans une lettre de 1954 (1989 : 22), a ainsi pu trouver dans la poésie de Char la possibilité, voire l'impulsion, de mettre *les couteaux rouillés* du langage sur l'enclume de la poésie afin de forger *les lames vierges de demain*¹⁵ (Giguère, 1988 : 51). Ce qui a résulté de cette opération – forcément violente envers les formes anciennes de poésie auxquelles restait attaché un certain lyrisme alors mis en question par plusieurs poètes – présente simultanément le caractère de la lame tranchante et émoussée, du rythme et de la brisure, du poétique et du prosaïque. Jacques Dupin (1996) n'affirmait-il pas, à propos de l'écriture, que « détruire et conserver sont les composantes du même mouvement » (1996) ?

Traversé par divers discours sur la littérature qui se croisent et se répondent au tournant des années 1960, le propos que tenait Brault dans « Notes sur le littéraire et le politique » n'en masque pas moins la primauté évidente de la poésie sur tout autre genre. Il s'agit toutefois d'une poésie qui, se gardant bien « de fréquen-

15. « Les couteaux rouillés dorment dans leur proie pendant que sur de noires enclumes se forgent les lames vierges de demain », écrivait Roland Giguère en 1953.

ter les estaminets des pisse-lyres » (Brault, 1994 : 148. Souligné dans le texte), marque la distance qu'elle prend envers une illusoire plénitude du langage. C'est dans cette perspective que le travail de la poésie par la prose prend chez Brault tout son sens. De même que la qualité de la poésie réside notamment, écrivait Char dans l'avant-propos aux *Cloîtres de l'été* de Jean-Guy Pilon (1954), dans cette capacité de se placer « en même temps que hors d'atteinte des entreprises discordantes des hommes, au centre de leur existence obscure [...] » (1954 : 5), la poésie telle que l'entend Brault doit intégrer les manques comme les aspérités à l'éclat de son exigeante clarté¹⁶. C'est là, semble-t-il, le prix pour écrire *au centre de la déchirure*.

16. Je rappelle que l'article de Brault publié en 1968 dans le numéro de la revue *Liberté* consacré à René Char s'intitule « D'une clarté close » (repris dans Brault, 1994 : 143-152).

BIBLIOGRAPHIE

- AUDINET, Éric, et Dominique RABATÉ (dir.) (2004), *Poésie & autobiographie*, rencontres de Marseille, 17 et 18 novembre 2000, Marseille, cipM/Farrago.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), « Discours poétique, discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, p. 99-121.
- BERNIER, Frédérique (2004), *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- BISSONNETTE, Thierry, et Luc BONENFANT (2004), « Aventures du poétique : narrativité, prosaïsme et prose dans la poésie québécoise récente », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. I, « La littérature et ses enjeux narratifs », Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 85-106.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- BOURASSA, Lucie (2003), « Poésie, narration et sens de la vie. À propos d'*Il n'y a plus de chemin*, de Jacques Brault », *Études françaises*, vol. XXXIX, n° 3, p. 71-88.
- BRAULT, Jacques (1981), *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- BRAULT, Jacques (1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (2000), *Poèmes*, préface de Louise Dupré, Montréal, Éditions du Noroît.
- CHAR, René ([1955] 1971), *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- DE SERMET, Joëlle (1996), « L'adresse lyrique », dans Dominique RABATÉ (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 81-97. (Coll. « Perspectives littéraires ».)

- DION, Robert (1990), « Poésie et récit dans *Agonie* de Jacques Brault : l'intertexte mironien », *Urgences*, n° 28 (mai), p. 56-67.
- DUPIN, Jacques (1996), « Entretien », propos recueillis par Valéry Hugotte, *Prétexte*, n° 9, printemps [en ligne].
[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/jacques-dupin.htm] (4 juin 2007).
- ESPOSITO, Roberto (2000), *Communitas. Origine et destin de la communauté*, trad. de Nadine Le Lirzin, ouvrage précédé de *Conloquium* de Jean-Luc Nancy, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Les essais du Collège international de philosophie ».)
- GIGUÈRE, Roland ([1978] 1988), *Forêt vierge folle*, préface de J.-M. Duciaume, Montréal, Typo.
- LAMONDE, Yvan (2004), « La confiance en soi du pauvre : pour une histoire du sujet québécois », *Les Cahiers des dix*, n° 58, p. 21-36.
- LAROSE, Jean (1991), *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- LEROUX, Georges (2005), « Habiter en poète. Introduction », dans Georges LEROUX et Pierre OUELLET (dir.), *L'engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal, VLB, p. 7-26. (Coll. « Le soi et l'autre ».)
- MARCOTTE, Gilles (2003), « Pauvreté d'Hector de Saint-Denys Garneau (1912-1943) », dans Gilles ROUTHIER et Jean-Philippe WARREN (dir.), *Les visages de la foi. Figures marquantes du catholicisme québécois*, Montréal, Fides, p. 107-120.
- MIRON, Gaston (1989), *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac. (Coll. « Documents ».)
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé*, édition annotée par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone.
- NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

- NEPVEU, Pierre (2003), « Un théâtre des discours. Du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol. XXXIX, n° 3, p. 47-60.
- PAQUIN, Jacques (1994), « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et images*, vol. XIX, n° 3 (printemps), p. 568-584.
- PAQUIN, Jacques (1997), *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 34.)
- PILON, Jean-Guy (1954), *Les cloîtres de l'été*, avant-propos de René Char, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Les matinaux ».)
- POPOVIC, Pierre (1996), « Note provisoire sur une loquèle inachevée (*L'homme rapaillé* de Gaston Miron) », *Voix et images*, vol. XXI, n° 3 (printemps), p. 507-517.
- RABATÉ, Dominique (1996), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 65-79. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- RIVARD, Yvon (1998), « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 17, p. 205-219.
- SANDRAS, Michel (1995), « Le déni du lyrisme dans le poème en prose », *Textuel*, « Figures de la négation », n° 29, p. 121-130.
- VACHON, Georges-André (1977), « Jacques Brault. À la recherche d'un lieu commun », *Études françaises*, vol. XIII, n°s 1-2 (avril), p. 181-188.

REFUSER LA PLAINTÉ.
LECTURE CROISÉE DE JACQUES BRAULT
ET DE PHILIPPE JACCOTTET

Ariane Léger
Université McGill

Il faut savoir mourir à point nommé. C'est à cette conclusion que pourrait se résumer le poème du poète italien Ungaretti intitulé « Agonie¹ ». Tout s'y joue en effet à un certain degré d'altération au-delà duquel on en est réduit à vivre avec ses plaintes pour tout aliment. Les alouettes et la caille du poème pourraient l'avoir deviné à temps. Seul le chardonneret affamé, qui se crève les yeux aux épines des fleurs, n'a pas su, ou n'a pas voulu se faire une raison². À supposer que ces quelques remarques touchent l'essentiel de la leçon du poème, le lecteur n'en reste pas moins au début de l'aventure : encore lui faut-il identifier, pour son compte, ce moment décisif, cette frontière. Ce poème d'Ungaretti accueille plusieurs morts : celle du titre, l'agonie, qui d'une certaine façon accompagne toute vie, et l'autre, le trépas même, vocable désignant bien sûr, dans son sens courant, la mort définitive, mais que pour ma part j'emploierai

1. Le poème est reproduit à la suite de ce texte.

2. C'est du moins la lecture de Brault : « Pourquoi un chardonneret aveugle ? À cause de la prédilection de cet oiseau pour les épines. Ce jeune serin [...] aime à se nourrir des graines du chardon » (1993 : 75).

plus particulièrement dans son sens étymologique de passage, de traversée marquant la fin d'un cycle (du verbe *tres-passer*, « dépasser en marchant », où *tres-* signifie « à travers », « au-delà »). Or c'est dans une trajectoire agonique, dans une logique temporelle que s'insère le motif de la plainte, qui constitue le point de départ de cette réflexion, et que je définirai comme le signe tangible qu'on a passé outre à une limite, mais en évitant, en même temps, de trépasser. Autrement dit, qu'on a passé l'épreuve sans la traverser.

Ce poème d'Ungaretti inspire à Jacques Brault un récit publié en 1984. Il lui donne tout à la fois son titre, *Agonie*, son cadre (chaque vers du poème coiffe un de ses neuf chapitres) et sa substance, puisque le poème est commenté au fil des pages par son personnage central, un professeur de philosophie, et que l'allégorie ornithologique est librement reprise par le narrateur lui-même. Ce dernier s'efforce de retracer la vie de son ancien professeur alors sur le point de mourir. Cette dynamique narrative à deux personnages est aussi celle de l'unique récit du poète Philippe Jaccottet, *L'Obscurité*, publié celui-là en 1961, et qui, s'il ne tisse pas un lien explicite et direct avec le poème « Agonie », a néanmoins de fortes chances d'avoir été écrit en dialogue, même lointain ou souterrain, avec Ungaretti, Jaccottet étant le préfacier et l'un des traducteurs de son œuvre en français. La parenté des récits de Brault et de Jaccottet, du reste, saute aux yeux : le narrateur de *L'Obscurité* entreprend lui aussi de remonter le fil de la vie d'un mourant : son maître, un philosophe ayant renié sa propre pensée. Outre un rapport privilégié à la philosophie, les deux récits partagent des images et motifs structurants, tels ceux de la lumière, de l'obscurité, et surtout des oiseaux. Justement, et contre toute attente, le maître du récit de Jaccottet, qui semblait avoir « vécu pareil aux oiseaux [...] voués à se confondre un jour à la lumière éternelle » (1961 : 167), à l'instar du chardonneret d'Ungaretti, fait entendre, en lieu et place d'un chant, une plainte.

Le maître souffrirait d'une maladie du désespoir (1961 : 12) s'attaquant essentiellement à la parole. Sa plainte, tour à tour

lamentation, gémissement, murmure enroué, sombre balbutiement, bourdonnement, bruit sifflant (1961 : 69, 83, 90, 145), est une parole dégradée, affaiblie. Si elle conserve encore le pouvoir de plonger le narrateur dans un état proche de la stupeur, ce n'est pas tant en raison du nihilisme qui s'en dégage et qui contredit tout l'enseignement passé du maître, mais parce que, convertie en « fumées » (de l'aveu même du philosophe mourant), cette parole le recouvre à la manière d'un « nuage de cendres » (1961 : 83) : l'ancien élève doit donc agir au plus vite pour prévenir la propagation du mal, pour faire la lumière sur cette fulminante obscurité, de telle sorte qu'il puisse lui-même retrouver la clarté.

« J'avais l'impression d'entendre un dieu se lamenter, avouer avec amertume que sa divinité n'était qu'un reflet ou un mirage » (1961 : 90). Si ces quelques mots du disciple-narrateur trahissent évidemment l'empire remarquable de son maître sur lui, il est difficile de ne pas y lire aussi une allusion à une certaine foi en une réalité absolue, en un « Autre monde » auquel se réfère le philosophe, et que Jaccottet, ailleurs dans son œuvre, désigne aussi par les termes – directement issus du romantisme allemand – d'« Illimité », d'« Éternel » ou de « Paradis », non sans maintes précautions. Dans les années 1940 toutefois, et avant de nuancer une telle position, Jaccottet exprime résolument le désir de s'atteler à la tâche poétique de recueillir les signes de l'existence de cet absolu, signes qui affleuraient parfois à la surface du monde sensible, et de les traduire en poèmes³. Son travail, précise-t-il, « n'est pas plus de rêver que de former des pleurs, / mais de veiller comme un berger et d'appeler / tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort » (1971 : 64). D'appeler et d'abord, ajouterais-je, de répondre à l'appel des fleurs, de la lune,

3. Il l'écrit en 1945 à Gustave Roud, qui à bien des égards fait pour lui figure de maître : « Vous devinez le plaisir profond que m'a fait votre bel envoi [*Air de la solitude*, de Roud, tout juste paru]. Je vis avec lui depuis qu'il est là, lisant et déjà relisant non sans joie, et saisi par cette incessante "chasse aux signes" qui est, je pense bien, notre seule tâche » (2002 : 90).

du petit jour, à qui Jaccottet prête une voix. Cette volonté s'affirme dès les derniers poèmes de *L'Effraie*, recueil qui rassemble ses poèmes écrits entre 1946 et 1950, et surtout dans *L'Ignorant*, qui regroupe ceux de 1952 à 1956. Jaccottet semble alors faire régulièrement l'expérience de telles intuitions. Le poète explique, dans une note datant de 1961, que sa vie à cette époque était comparable à « une marche un peu tremblante, mais enchantée » (1996 : 142). Puis soudainement, après la publication de ses premiers recueils, il lui sera impossible pendant quatre ans « d'écrire un seul poème [...] sonnante juste » (1996 : 141). C'est précisément pendant ce silence poétique qu'il rédige *L'Obscurité*. Chez lui, tout comme chez son maître fictif et même, plus tard, chez son narrateur, la maturité est marquée par une interruption quasi totale du lien unissant à l'« Illimité » ou, ce qui semble revenir au même, par une impossibilité de traduire ses appels. Le récit soulève une question cruciale pour Jaccottet : quelle attitude adopter face au silence de l'« Autre monde » ? Et chacun des deux personnages incarne une réponse à cette question. Contrairement à l'alouette du poème d'Ungaretti et apercevant du sable là où il croyait trouver un oasis, le maître évite de justesse de s'abîmer dans le désert ; désillusionné, il renonce à reprendre son envol. Échappant au trépas, il n'en rate pas moins son entrée en agonie. Le disciple-narrateur, lui, fait plutôt le pari de faire son deuil de la part la plus lumineuse de sa vie, mais sans cesser de croire à ses intuitions passées, qui donnent toujours sens au séjour terrestre – il explique : « Moi, il me semble que c'est à cet arrêt que tout commence, au contraire, et qu'avant d'avoir connu ce refus la vie n'est qu'un songe destructible ; qu'à partir de lui, elle devient indestructible péril⁴ » (1961 : 168).

4. Cette crise que traverse Jaccottet, et qui peut à juste titre être rapprochée de ce refus auquel sont confrontés les personnages du récit, n'est toutefois pas la dernière à survenir dans son parcours, bien qu'elle reste sans doute la plus remarquable. Son œuvre poétique est jalonnée de trépas, l'âge ayant peu à peu raison des ruses (par exemple son détour par le haïku, à l'origine des poèmes d'*Airs*, écrits juste après la crise,

Les personnages de Brault semblent amorcer leur course là où échouent ceux de Jaccottet. « Mourir, acte initial plutôt que terminal » (1993 : 13), déclare dans *Agonie* le professeur, commentant le poème d'Ungaretti. Pas de jeunesse enchantée pour lui, ni d'ailleurs pour le narrateur, dont l'assurance se révèle bien fragile. L'altération qui précède le grand passage est, pourrait-on dire, chez eux, de naissance – et c'est au terme d'une lente sédimentation d'échecs apparemment inévitables que ces personnages en viennent à envisager une solution radicale. Aucun coup assez franc, aucune rupture subite ne vient leur soutirer une plainte comparable à celle du maître de *L'Obscurité*. On peut se demander alors pourquoi le professeur met tant de zèle à la condamner, lui qui, au plus fort de la révolte, ne peut que crier « muettement » (1993 : 57). C'est que la plainte prend dans le récit deux formes : l'ostentatoire et la muette. La première est plus facile à condamner : « Gémir, se frapper la poitrine, exhiber son deuil, ça n'arrange ni les choses ni les gens » (65). Par ces mots, le professeur se montre fidèle à l'étymologie latine du mot – *plangere* : frapper, particulièrement se frapper la tête et la poitrine en signe de douleur. Le discours du personnage rejoint le point de vue formulé par Brault dans un de ses essais, « L'adieu aux larmes », où il compare péjorativement les lamentations des pleureurs professionnels à la musique commerciale (1991 : 76) : les rituels funèbres ne seraient rien d'autre qu'une attraction, voire un divertissement offert aux vivants. Tout en témoignant d'un rapport malsain à la foi catholique longtemps entretenu au Québec, la plainte, pour Brault, constitue plus communément une façon de prendre à témoin les autres (sinon Dieu lui-même) de sa présence. Mais ce que le professeur redoute surtout pour lui-même est une forme plus insidieuse de doléances. En effet, pour reprendre les mots du narrateur, ce « bruit » peut aussi bien faire « son ouvrage de distraction » dans la tête et la poitrine. De cette sorte de plaintes, l'ancien élève est

entre 1961 et 1964) par lesquelles il parvient à renouer le lien, à renouveler pour un temps l'enchantement.

forcé de constater qu'il en a « plein la tête à [se] la faire éclater » (1993 : 66-67). La plainte muette, c'est pour lui le regret – même furtif et discret – des échecs professionnel et personnel, ou de la honte inspirée dans l'enfance par un père humilié⁵. Il se pourrait bien que pour Brault les Québécois, ces « bâtards sans nom⁶ », soient plaintifs par définition, ou encore de naissance (la plainte se transmettant de père en fils), comme le suggérait déjà en 1965 sa « Suite fraternelle » : « Et nous nous demeurons toujours pareils à nous-mêmes rauques / comme la rengaine de nos misères » (2000 : 63). Or s'apitoyer sur son sort, cela pourrait encore être se donner en spectacle, mais à soi-même. Voilà qui pourrait expliquer la volonté des deux personnages de traquer en eux, jusqu'en ses derniers retranchements, une plainte dont ils sont à peine coupables, à peine capables – mais peut-être cherchent-ils ainsi à prévenir la catastrophe ? Elle n'aura pas lieu en tout cas, car à la tentation de « vivre de plaintes » le professeur oppose un « grand refus » (1993 : 65), au point culminant de ses malheurs : la mort de sa mère, pourtant en grande partie responsable de la grisaille qui l'accompagnait jusque-là. Remarquable par son silence « infissible », ce repli pourrait à juste titre se définir comme un refus de la plainte. Avec ce retrait dans le silence et l'anonymat, presque naturellement, le trépas devient envisageable et, par le fait même dirait-on, il s'accomplit. S'il est privé, contrairement aux personnages de Jaccottet, d'un enchan-

5. Honte que partage Brault lui-même dans « L'adieu aux larmes » et qui est aussi au cœur du poème « Mémoire », qui donne son nom au premier recueil du poète : « Moi j'avais honte quand tu parlais lourd sans travail / et penaud dans ton sourire glauque » (2000 : 77).

6. Dans « Suite fraternelle », expression qui donne le coup d'envoi à une énumération accablante de désignations, comme autant de raisons différentes de se plaindre : « Nous / les bâtards sans nom / les déracinés d'aucune terre / les boutonneux sans âge / les clochards nantis / les demi-révoltés confortables / les tapettes de la grande tuerie / les entretenus de la Saint-Jean-Baptiste » (2000 : 63).

tement premier, le professeur d'*Agonie* atteint en revanche un stade inespéré – utopique sans doute : la fin de son agonie⁷.

Uniques dans l'œuvre de deux écrivains, ces récits présentent la particularité d'être traversés par les mêmes motifs et préoccupations que leur œuvre poétique, d'avoir été écrits dans un registre proche de celui de l'énonciation poétique (sans parler de la poésie elle-même qui est centrale dans *Agonie*⁸), et sont donc susceptibles de susciter des questionnements du même ordre. Je me suis demandé, justement, s'ils ne traduisaient pas une posture antiélégiaque – l'élégie se définissant, selon l'acception courante, comme un poème lyrique exprimant une plainte. Jean-Michel Maulpoix, dans *La poésie comme l'amour*, observe pourtant que la poésie française contemporaine serait essentiellement élégiaque (1998 : 147). Il fait à ce titre un rapprochement entre l'élégie au xx^e siècle et dans l'Antiquité, à l'origine à mi-chemin entre l'épopée et le poème lyrique, par son objet et sa portée : déplorant la défaite, elle exhortait aussi les guerriers à reprendre courage ; elle aurait ainsi favorisé « un glissement de l'épique vers le lyrique » (2000 : 193). Maulpoix suggère que la poésie, depuis la Seconde Guerre mondiale, semble plutôt accomplir le mouvement inverse : la part lyrique et plaintive tend à s'y estomper au profit d'une réflexion d'ordre éthique. On y inviterait encore au ressaisissement, mais aussi à abandonner l'idée qu'il serait possible de repousser, par l'écriture, sa propre mort : « [L'élégie] cesse par là, écrit Maulpoix, de n'être que

7. Il est en effet plus probable qu'en réalité le vagabondage prolonge l'agonie, ce que révèle à tout le moins un recueil plus tardif de Brault, *Il n'y a plus de chemin* (1990).

8. La poésie se fait plus discrète dans *L'Obscurité*, mais d'une discrétion presque suspecte. Ainsi, l'occupation du narrateur n'est jamais révélée, mais on devine qu'elle consiste à écrire puisqu'il est invité par son maître à rapprocher sa table de travail de la fenêtre de façon à pouvoir lever de temps en temps les yeux de son ouvrage pour observer le paysage (1961 : 138). Il serait aussi intéressant de se pencher sur la brève apparition d'un vieux poète qui permet au narrateur, de retour d'un long voyage, de retrouver la trace de son maître (11-12).

poème de deuil pour devenir chant de l'adhésion à la mortalité, voire de la mortalité comme ouverture de la vie » (1998 : 149). Ce mouvement est jusqu'à un certain point sensible dans le récit de Jaccottet : après une chute dont il tient à taire les circonstances (pas d'apitoiement), à l'instar des cailles qui ne meurent pas toutes d'avoir passé la Méditerranée, le narrateur, dans « l'obscurité de l'âge » (1961 : 170), reprend sa course en mortel, au ras du sol. Cet acquiescement à la mortalité marque aussi, de toute évidence, les dernières années de la vie de l'ancien professeur d'*Agonie*. On pourrait toutefois se demander à quel point cette redéfinition résiste à l'examen des parcours singuliers de Jaccottet et de Brault.

Il existe, certes, une certaine disposition à la plainte chez Jaccottet à partir des années 1960, et *L'Obscurité* en témoigne au premier chef. Cette tentation se fait même insistante dans les recueils qui suivent *Airs* (1967) (ses poèmes les plus apaisés), et certains d'entre eux – *Leçons* (1969) et *Chant d'en bas* (1974) – sont à proprement parler des recueils de deuil. Cette pente élégiaque n'en est pas moins combattue avec force⁹. Ce qu'on doit toutefois remarquer, c'est que l'adhésion à la mortalité, chez Jaccottet, plutôt que d'aller en s'affirmant, devient de plus en plus difficile à mesure que le temps passe, et les dernières pages de ses *Pensées sous les nuages* (1983) vont jusqu'à laisser échapper des « Plaintes sur un compagnon mort » (1994 : 149). Dans un mouvement inverse à celui que décrit Maulpoix, l'œuvre de la maturité du poète, sans cesser de se souhaiter sereine comme jadis, sait moins bien dissimuler ses élans élégiaques (au sens premier du terme), qui du reste demeurent isolés. Car il ne faut pas oublier que les premiers recueils importants de Jaccottet, *L'Effraie* et *L'Ignorant*, ne donnent pas voix à la plainte¹⁰, et que

9. *Leçons* : « Plutôt, le congé dit, n'ai-je plus eu qu'un seul désir : / m'adosser à ce mur / pour ne plus regarder à l'opposé que le jour, / pour mieux aider les eaux qui prennent source en ces montagnes / à creuser le berceau des herbes [...] » (Jaccottet, 1994 : 31).

10. Contrairement à ce que suggère Maulpoix dans son chapitre sur l'élégie contemporaine, « Le livre des morts », dernière section de

son récit, qui marque un tournant dans l'œuvre, s'il laisse entrevoir une tentation d'y céder, ne la condamne pas moins avec vigueur.

Au contraire de celle de Jaccottet, l'œuvre de Brault commence en élégie¹¹. Mais dès l'abord le poète invite aussi au consentement à une certaine impuissance (« Consens à l'air vicié de chuchotis », lit-on dans un des poèmes qui ouvrent *Mémoire*, son premier recueil) et à la « Patience¹² ». Dans *L'en dessous l'admirable* (1975), la résistance à la plainte est déjà une réalité qu'on ne devrait plus remettre en question : « ne crie pas ne dis pas (ai-je le cœur à le dire) / qu'on t'a trahi non tu savais bien [...] / que les hautes lois en images inscrites au front / des choses n'étaient que mirages » (2000 : 232). Cette position s'affirme dans les années 1980, qui voient la parution d'*Agonie* (il est frappant que le récit de Brault soit à peu près contemporain d'une

L'Ignorant, n'est pas élégiaque (Maulpoix, 1998 : 147). Si cette suite de poèmes traite de la mort, elle n'exprime en effet ni le regret, ni la douleur, et constitue plutôt l'une des plus sereines précédant la crise poétique que traverse le poète à la fin des années 1950 ; ainsi du vieillard, dans les parages de la mort : « qu'il veuille donc attendre et seulement se réjouir, / comme le bois n'apprend qu'en la défaite à éblouir » (Jaccottet, 1971 : 88). Je rappelle ici l'amorce du poème intitulé « Le travail du poète », cité plus haut : « L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli / n'est pas plus de rêver que de former des pleurs » (1971 : 64).

11. « Ne moquez pas mes amis cette faiblesse à contretemps / l'exil est dur de ma maladresse à vivre » (2000 : 28). Ainsi s'ouvre *Mémoire* (1965), recueil auquel la plainte donne sa tonalité. Sans jamais verser dans la simple déploration, plus d'un poème y exprime la déception (« Rue Saint-Denis », notamment), le regret de personnes disparues (« Visitation », « Suite fraternelle », « Mémoire »), et l'insatisfaction natale (« Louange » : « je vous écris ne sachant plus que dire d'un pays perdu de naissance », 2000 : 103). La plainte, parfois proche du spleen, dénote plus globalement une vision de la réalité ; en témoigne le poème intitulé « Anonyme » : « L'eau dans la rue se plaint d'une vieille plainte / Où se cassent des mouettes d'eau » (2000 : 42).

12. Poème de *La poésie ce matin* (1972) : « Nous ne partirons pas / nous avons pleuré nous avons sangloté / à la vue de cette terre insolite / et nous rions ah oui » (2000 : 142-143).

certaine ouverture à la plainte chez Jaccottet), et, loin de faiblir, se durcit dans les années 1990, comme dans cette prose d'*Il n'y a plus de chemin*, qui fait taire définitivement le chardonneret du poème d'Ungaretti : « Un chardonneret dégringole d'un senellier et s'écrase raide mort à mes pieds. D'une épine fichée dans sa gorge goutte une fleur aussi vermeille que le coquelicot » (2000 : 386). Ainsi, s'il suit plus fidèlement le programme énoncé par Maulpoix, ce parcours reste d'abord marqué par un éloignement constant de la plainte.

Maulpoix définit l'élégie (au sens courant) comme un « poème de deuil », autrement dit qui vise l'expression de la douleur de la perte. Il insiste par ailleurs sur le deuil du lyrisme lui-même¹³ qu'accompliraient les poètes de la seconde moitié du xx^e siècle. Mais le renoncement, le consentement à la fin d'une réalité est précisément ce moment qui met fin à la plainte. Tout se joue donc dans la distance entre *porter* et *faire* son deuil. La réflexion de Maulpoix trouve indéniablement des échos chez de nombreux poètes. Mais en réduisant la plainte au mutisme ou en luttant contre elle, les œuvres particulières de Brault et de Jaccottet, comme d'autres sans doute, tendent plutôt à remettre en question la pertinence même de placer la poésie d'après la Seconde Guerre mondiale sous le signe de l'élégie¹⁴.

Quelques déplacements, des différences, on l'a vu, viennent nuancer – sans la contredire toutefois – la parenté des deux textes. Mais ce qui les distingue surtout, c'est la présence incontestée, dans l'un, d'un maître (un personnage qui d'ailleurs n'a pas d'autre nom) et, dans l'autre, d'un maître « en négatif », d'un fantôme de professeur. Ce qui devrait surtout attirer l'atten-

13. Le chapitre consacré à l'élégie dans *La poésie comme l'amour* s'intitule précisément « Le deuil du lyrisme » (1998 : 146-154).

14. Certaines œuvres, bien sûr, invitent d'elles-mêmes à la réflexion, celle d'Emmanuel Hocquard, par exemple, qui a publié un recueil d'*Élégies* et auquel Maulpoix consacre la fin de son chapitre sur la question. Jean-Claude Pinson, dans *Habiter en poète*, distingue quant à lui l'élégie contemporaine (Hocquard, Renaud Camus) de la poésie du deuil assumé (Jaccottet) (1995 : 57-58, 171, 234).

tion, c'est que le maître de Jaccottet, qui de tous les personnages des deux récits aurait dû être le mieux armé pour faire face à l'adversité, est le seul véritable plaignant. La présence (ou l'absence) d'un maître dans un texte de fiction, surtout un récit qui révèle des enjeux poétiques, ne saurait être indifférente. Toute poétique énonce en fait, même implicitement, un point de vue sur la maîtrise, c'est-à-dire sur les pouvoirs du sujet sur sa propre pensée, sur son écriture, ou sur le monde. Or, si la plainte risque de surgir à un certain moment, dans le cours d'une vie, la problématique de la maîtrise poétique, elle, s'élabore chez Brault comme chez Jaccottet, selon une logique spatiale : l'âge, les années, modifient leur perception du monde, bouleversent leur séjour ici-bas, poussent au vagabondage ou à l'exil.

Dans *Agonie*, le grand refus marque en effet le début d'une errance, voire d'une itinérance. Le professeur devient clochard, sombre dans la plus parfaite des pauvretés. Sombrier, le mot est mal choisi : « Il s'illuminait. Il titubait dans sa nuit comme la flamme d'une chandelle. Quiconque l'approchait [...] s'étonnait de ce visage raviné dont chaque creux semblait un refuge pour la lumière ambiante » (1993 : 69). L'ancien professeur n'est pas simplement éclairé, touché par cette grâce vacillante : ne pouvant même plus se dire riche d'un toit, il n'en devient pas moins un abri, à lui seul un pays de lumière. Ce repli – qui est en même temps une grande ouverture – trouve chez l'écrivain une correspondance sur le plan poétique dans un retrait ou une résistance qui s'apparentent aussi à un trépas. Rien ne sert, conclut Brault dans ses essais, de s'enrichir d'une maîtrise, de se vouloir écrivain dans l'abondance et la virtuosité de l'écriture, deux qualités généralement associées à l'éloquence¹⁵. Surtout au Québec où, toujours suivant l'essayiste, les modèles consacrés par la tradition n'auraient que peu de prises et où les écrivains seraient, avec

15. Particulièrement dans l'essai « Sur le bout de la langue », non sans ironie : « Oui, je serais riche, j'aurais deux ou même trois mots pour chaque chose, des tournures de rechange quand ça ne tournerait pas rond, bref je me métaphorisais » (1989 : 41).

ce que cela comporte d'avantages et d'inconvénients, « condamnés à l'invention » (1989 : 17). Définie plus précisément chez Brault comme un usage idéologique ou mythique de la langue, grandiloquent, ou alors mesuré, mais d'une mesure qui ne serait que de façade – synonyme de poésie pure aussi bien que de prose pure (puisque selon Brault le poète lyrique et l'écrivain engagé ou nationaliste se métaphorisent chacun à leur façon) (1989 : 44 ; 1994 : 73) –, l'éloquence relève en fait, au même titre que la plainte, de l'exposition et de la représentation de soi. Brault, dans sa « Lettre à des amis inconnus », énonce cette mise en garde : « Quand nous en faisons trop, quand nous nous affichons avec jactance, c'est que nous oublions (ou méprisons) les richesses que recèle notre pauvreté » (1989 : 19). L'éloquence est justement à la portée du pauvre ou du plaignant de naissance qu'est le Québécois à ses yeux, d'où le fait que la littérature québécoise, qui serait largement poétique, s'y complairait tout spécialement. Le lien que tisse Brault entre la plainte et l'éloquence, autrement dit entre celle-ci et la pauvreté, est particulièrement explicite dans ses « Notes sur un faux dilemme » : « Langage de confins et d'exorcisme, cette poésie dans la mesure où elle succombe à l'éloquence est un indice d'impuissance politique, d'inhabitation prosaïque du quotidien – de servage. » Et il conclut plus généralement que la langue québécoise « reste le lieu d'une litanie, d'une kyrielle de cris » (1994 : 76). En clair, Brault fait de l'éloquence une maîtrise mythique, fausse, qui ne parvient qu'à amplifier ou à rendre ostensible la plainte natale, quotidienne et parfois muette – telle celle de la mère et du père, ces « muets, ces "empêchés" » (1989 : 41). Le poète québécois n'a bien sûr d'autre choix que d'écrire à partir de cette plainte première, avec ces mots « gémissant jusqu'à la moelle meurtris / vêtus de patience qui tonitruent » (2000 : 102), mais Brault choisit très tôt de s'attacher à leur versant prosaïque plutôt qu'à leur versant lyrique. Ou, plus exactement, de faire en sorte qu'aucune de ces deux tendances n'éclipse totalement l'autre. Car il faut enfin souligner qu'être éloquent, c'est aussi vouloir s'installer à demeure, loger à une certaine enseigne (d'une théorie, d'une esthétique, d'une

cause politique), c'est sacrifier sa liberté pour un confort (1994 : 74), et donc refuser de se faire pays errant, ou encore agonisant, c'est-à-dire en marche vers une lumière insoupçonnée, vers cet « admirable qui ne se manifeste qu'aux retours d'en dessous » (2000 : 258).

Le narrateur de *L'Obscurité*, quant à lui, considère que la période la plus féconde passée en compagnie de son maître est un *séjour* à la campagne. Jaccottet lui-même accomplit un mouvement semblable lorsqu'il s'exile de Suisse en 1946, au début de la vingtaine, pour s'installer à Grignan, village du Sud de la France, pensant avoir trouvé son paradis, parce qu'il vit là plus qu'ailleurs dans l'intuition d'une beauté absolue. Le lieu a donc son importance, mais le poète attribue aussi cette plénitude à la fois à une justesse de ton, à une modestie – Jaccottet parle de sa voix d'alors comme d'un « instrument bien accordé » –, et à une certaine maîtrise technique (1996 : 126-127). C'est à ce prix, croit-il, qu'il peut se sentir un tant soit peu maître d'un lien entre l'ici et l'« Illimité » – alors qu'il ne s'agit peut-être que d'un privilège gratuit de la jeunesse. Dans ses premiers recueils, « à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence » (1996 : 142), le poète s'appuie sur le maniement habile des images, de la rime, de la métrique, même du sonnet, bref de tout un arsenal rhétorique qui l'autorise à se croire doté d'un certain pouvoir de gardien des signes de l'absolu, de veilleur des vivants, et même d'accompagnateur des hommes dans leur dernier voyage – c'est ainsi que se donne à lire « Le livre des morts », dernière section de *L'Ignorant*¹⁶. Sa confiance en cette maîtrise est telle que lorsque survient la crise poétique, il se croit victime d'un « enchantement maléfique » (1996 : 143). C'est sa découverte de la tradition orientale du haïku qui finalement l'en libère. Le détail n'est pas

16. Le début de *Leçons*, recueil publié une dizaine d'années après *L'Ignorant*, constitue d'ailleurs le lieu d'une vive critique de cette position de pouvoir : « Autrefois, / moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine, / me couvrant d'images les yeux, / j'ai prétendu guider mourants et morts. / Moi, poète abrité, / épargné, souffrant à peine, / aller tracer des routes jusque là ! » (1994 : 11)

sans importance puisque ce hasard de rencontre lui permet d'identifier la tradition occidentale – et surtout ce pouvoir qu'elle confère au poète – comme l'origine du « maléfice ». Dès lors, c'est toute la poésie de l'époque qui est associée à la plainte, et l'on devine que cette identification n'a que peu à voir avec une thématique ou une quelconque ambiance élégiaques. Lui-même, dont la poésie était si peu plaintive, constate d'ailleurs qu'il aurait facilement pu tomber *de nouveau* dans ses pièges :

En même temps que je me débattais encore dans la forêt des pensées, dans l'obscurité de l'inquiétude, impatient de me voir ainsi retomber dans les jérémiades à quoi excellent nos contemporains, je découvrais ces poèmes légers sans être jamais angéliques, lumineux d'une lumière terrestre ; et j'avais, en les lisant, l'impression de guérir d'une maladie qui m'eût sans doute conduit à la mort spirituelle (1996 : 145).

Trépasser, d'un point de vue poétique, signifie pour Jaccottet accepter de se dépouiller de sa maîtrise, donc d'une tradition, qui à plus ou moins brève échéance devient nuisible. Dans le récit, le maître lui-même le devine dans son aveuglement : « Je sais bien ce que vous pouvez m'objecter : que la plainte est sans pudeur, sans courage, sans dignité ; que je cède au mouvement plaintif mais entraînant des mots, que je m'étourdis de paroles ; qu'aussitôt la porte ouverte aux questions et aux doléances, l'éloquence gagne, qui éloigne du vrai » (1961 : 40), c'est-à-dire d'une expérience discontinue, voire suspendue, de l'« Autre monde ». S'encombrer d'éloquence, c'est ainsi ni plus ni moins « vivre de plaintes », c'est dégriser sans faire de deuil. À l'opposé, le discours du narrateur rejoint l'idée de Brault d'une richesse fragile, tremblante de sa pauvreté : « Que quelque chose [...] se dérobe à ma prise, que Dieu se taise, comme on dit, [...] loin de priver le monde de son feu, me semble plutôt le lui rendre : une espèce de promesse qui ne promettrait rien, une lampe qu'il serait vain de tenir dans sa main » (1961 : 170). Si d'ailleurs au départ la région de Grignan a pu séduire Jaccottet,

c'est qu'elle est plus aride que la campagne suisse. Ce village, doublement excentré d'un point de vue institutionnel, par rapport à Lausanne et à Paris, a pu aussi lui paraître plus vierge de traditions. Lausanne en particulier, au carrefour des cultures française, allemande et italienne – desquelles il hérite pleinement, lui qui peut aussi bien traduire Ungaretti que Hölderlin. Le romantisme allemand, surtout, s'y érige presque en dogme et a pu, avec ses exigences de sublimité, être ressenti comme un poids. Ainsi, depuis plus de cinquante ans, pour rester fidèle aux manifestations discontinues de l'« Illimité », Jaccottet essaie, littéralement, de se placer au plus près du lieu et, littérairement, de se montrer plus prudent, moins dupe des images, de la musicalité de la poésie, et même plus largement des liens logiques de la phrase qui pourraient camoufler le silence et les manifestations de la beauté. Mais comme avec les années ses appels se font toujours plus rares, il en résulte chez lui de successives remises en question, et, par conséquent, une constante volonté de s'éloigner de toute maîtrise.

Je résumerai à trois les attitudes ici observées face à la maîtrise de l'écriture. L'une d'elle, incarnée en quelque sorte par le personnage du disciple-narrateur de *L'Obscurité*, suppose au préalable une certitude, une tradition bien ancrée. Renoncement aux commodités de l'éloquence, elle consiste donc en l'accomplissement d'un mouvement de *démaîtrise* – et j'avancerai que c'est celle de Jaccottet lui-même. La seconde – qui trouve une correspondance dans le grand retrait des personnages d'*Agonie* – consiste plutôt à s'éloigner ou à se tenir loin de l'éloquence, une maîtrise qui, n'en étant pas moins tentante, est, pour ainsi dire, d'emblée perçue comme trompeuse. Il est à noter que « Notes sur un faux dilemme », peut-être l'essai le plus ancien de Brault à réfléchir au pouvoir de la poésie, est à peu près contemporain (1964) de la réflexion de Jaccottet sur le sujet¹⁷, mais – différence majeure – semble accompagner la parution du premier recueil

17. *L'Obscurité* et la « note III » de la *Promenade sous les arbres*, d'où sont tirées la plupart des citations des pages précédentes, datent de 1961.

important du poète (*Mémoire* est publié en 1965). Puisqu'il rejette rapidement l'éloquence hors maîtrise, je serais plutôt tentée de décrire son attitude comme une *déprise*, ou un lâcher-prise, et Brault parlera quant à lui d'« abandon à l'écriture » (Lévesque, 1994 : 89), soulignant qu'elle relève d'une certaine confiance en un inconnu – qui devrait en dernière instance se révéler richesse. La dernière attitude, que seul le maître de *L'Obscurité* épousera tout à fait, se définit plutôt comme une esquivé devant l'épreuve, mais une esquivé particulièrement agile. Le talent, en ce sens, pourrait bien s'avérer malchance : « Si je n'ai pas succombé comme mon maître, suggère son ancien disciple, c'est peut-être seulement parce que j'étais moins sensible » (1961 : 166). La maîtrise de naissance, qu'on prête volontiers à de nombreux poètes européens, ferait à sa façon de mauvais pauvres.

En fait, pour rendre justice au récit de Brault, il faudrait ajouter une quatrième attitude. Suivant la leçon du poème d'Ungaretti, l'ancien professeur d'*Agonie* adopte le mutisme qu'on peut attribuer par déduction aux alouettes et à la caille ; lui-même figure exemplaire du grand refus, du trépas, il s'en faut de peu en effet – une rencontre inattendue, son carnet de notes volé par le narrateur – pour qu'il passe tout à fait inaperçu. L'ancien élève, à son tour sur le point de passer un seuil, pressent peut-être le danger d'un silence aussi complet et définitif, d'où l'exhortation ultime (les tout derniers mots du livre) à un retour de la mort lumineuse : « Alouette, caille, chardonneret, quand vous reviendrez du soleil, quand vous rentrerez au pays agonisant, vos ombres se déchiquetant aux aspérités du sol, chantez, je vous prie, chantez à vous étouffer » (1993 : 77). En redonnant leur voix à l'alouette et à la caille, sa noblesse au chardonneret, le narrateur affirme sa foi en une pratique de la poésie en pays de disgrâce. Certes. Mais ce retour choral, parce qu'il suppose une pratique commune, pourrait aussi être lu comme la réhabilitation *in extremis* d'une certaine tradition (même écorchée), ou un appel, malgré tout et non sans périls, à la fondation d'un espace où penser autrement la maîtrise.

REFUSER LA PLAINTÉ

AGONIE

Mourir comme les alouettes altérées
sur le mirage

Ou comme la caille
passée la mer
dans les premiers buissons
parce qu'elle n'a plus désir
de voler

Mais non pas vivre de plaintes
comme un chardonneret aveugle

Giuseppe Ungaretti
dans *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*
(traduction de Jean Lescure légèrement remaniée
par Jacques Brault).

QUESTION

Où se situe la frontière entre « porter » et « faire » son deuil ? entre « passer » et « traverser » l'épreuve ? Telles sont quelques-unes des questions que vous soulevez dans une réflexion sur le lyrisme qui fait un détour original par la question de l'élégie et de la plainte pour réfléchir au chant poétique contemporain en adoptant une approche comparatiste dont le souci des textes est manifeste. Si Jaccottet se reproche son propre penchant aux « jérémiades », Brault quant à lui se méfie de la « jactance » dans laquelle se complaît parfois le Québec. Ces deux formes d'éloquence – l'une à la façon de la lamentation sacrée du prophète Jérémie, l'autre comme un bavardage plein d'arrogance – renvoient à deux modes d'habitation de la parole que rejette la poésie de Jaccottet et de Brault. L'éloquence, dites-vous, fige la parole, qui devient alors spectaculaire et ostentatoire. La plainte doit être muette. N'y a-t-il pas néanmoins dans ce choix éthique une douloureuse aporie dans la mesure où Jaccottet comme Brault recherchent un chant sans enchantement, une parole qui, désormais, ne *prendra pas à témoin* ? Peut-on voir dans cette position de retrait – « non pas vivre de plaintes » (suivant l'impératif d'Ungaretti), c'est-à-dire non plus se frapper la poitrine *aux yeux de tous* – l'une des raisons expliquant la confidentialité de la poésie contemporaine ? Si la poésie ne se donne plus en spectacle, comment savoir où elle séjourne ? Si elle est à la limite du silence, comment peut-on en faire communément l'expérience et l'épreuve ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

La poésie n'a pas eu besoin du prosaïsme, du minimalisme, de la pauvreté, autant de formes du *refus de la plainte* – des postures somme toute relativement récentes dans l'histoire du genre poétique – pour devenir « confidentielle ». Mais poser la question de la trop grande discrétion de la poésie, ou de son absence dans l'espace public, c'est interroger avec raison l'arrimage entre sa réception et certains choix poétiques.

On pourrait avancer, sans trop s'éloigner de Jaccottet et de Brault, que la poésie n'a plus été à la portée de tous le jour où la maîtrise formelle a cessé d'être un moyen pour devenir une fin en soi, particulièrement avec l'Art pour l'Art, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. On s'est bien sûr empressé de critiquer et de nuancer une telle position de principe (Baudelaire l'a fait dès 1853¹⁸). Pourtant, à partir de ce point tournant, toute poésie n'est-elle pas devenue, à divers degrés, un peu « formaliste » (j'emploie le mot dans son sens le plus littéral), c'est-à-dire plus particulièrement consciente de jouer avec le *matériau* de la langue ? Pour cette raison, elle est en tout cas reconnue aujourd'hui comme le genre exigeant par excellence. Or cette difficulté inhérente à la poésie n'est assurément pas un mal en soi, au contraire (cela reviendrait à condamner des poètes comme Celan ou Du Bouchet pour le défi qu'ils posent à la lecture). Cela dit, l'impact de cette exigence sur l'accessibilité des œuvres poétiques est indéniable.

Adhérer à l'Art pour l'Art était par ailleurs déjà une façon de refuser l'éloquence-spectacle, celle des romantiques (pensons

18. Baudelaire, dans « L'école païenne », dénonce toute recherche de beauté formelle se faisant au détriment d'un véritable regard sur le monde : « Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent [...] la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant » ([1853] 1968 : 93).

notamment à la longue lamentation des *Châtiments* de Hugo). Brault et Jaccottet l'ont fait à leur manière et, au XX^e siècle, on a pu vouloir réagir à la « plainte » autrement encore. En effet, si éloquence et spectacle font généralement bon ménage (c'est du moins la position des deux écrivains auxquels je me suis intéressée), d'autres poètes ont érigé la dimension « plastique » de la poésie, voire son aspect carrément visuel (spectacle, comme on le sait, vient du verbe latin *spectare* : regarder), en obstacle ou en écran contre les images poétiques, contre la métaphore, les symboles et plus généralement la rhétorique. Pour anéantir le spectacle, plus de spectacle encore. Mallarmé fait figure de précurseur dans cette voie avec *Un coup de dés*, et après lui toute une lignée de poètes tentera aussi de *donner à voir* la poésie, tels Denis Roche¹⁹ ou, plus près de nous dans le temps comme dans l'espace, plusieurs des auteurs publiés dans *Le Quartanier* – la revue elle-même, d'ailleurs, par sa présentation matérielle très soignée, voire à bien des égards éblouissante, témoigne de ce parti pris. Observons qu'à quelques exceptions près (je pense aux *Calligrammes* d'Apollinaire, par exemple) la « visibilité » du poème est inversement proportionnelle à sa lisibilité (et en cas de brouillage total, on parlera commodément de poésie « conceptuelle »).

19. Dans ses « Dialogues du paradoxe et de la barre à mine » (1968), Roche s'en prend à « l'œuvre de ré-esthétisation de l'écriture poétique "démolie" par les romantiques », qu'on peut rapprocher *mutatis mutandis* de l'Art pour l'Art (il l'associe en fait au symbolisme, plus tardif). Pour illustrer le fait que cette tendance a « menacé » la poésie bien avant le XIX^e siècle, il introduit sa démonstration à l'aide d'un poème de deuil du XVI^e siècle, calligramme figurant un obélisque funéraire. Or il tente de démontrer l'« inadmissibilité » d'une telle poésie à l'aide de poèmes qui eux-mêmes prennent la « forme de ces *plaques* de photographie que l'on suspendait dans des bains révélateurs » (1995 : 429-438). Ce procédé sera repris et approfondi dans *Le mécrit* (1972), où le mot « texte » en vient parfois à désigner des dessins, ou des reproductions de documents d'archives, la plupart du temps en langue étrangère ou ancienne (voir notamment « Quatre textes », ou « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas »).

Ainsi, le spectaculaire n'est de toute évidence pas garant d'ouverture ou d'accueil.

En comparaison, les poésies de Brault et de Jaccottet, pour reprendre ces exemples, sont souvent beaucoup plus limpides et accessibles. Elles manifestent certes une certaine fascination pour le silence, qu'il pourrait être tentant de mettre en parallèle avec le formalisme tonitruant d'un Denis Roche. Toutefois, le spectaculaire est chez lui un passage délibéré à l'acte (les mots de ses textes, à un certain stade, quittent la sphère de l'intelligible, et, en ce sens, on pourrait dire qu'ils se taisent), tandis que le silence est le plus souvent chez Brault et Jaccottet une préoccupation *mise en mots*. Certains poèmes, il est vrai, par leur extrême brièveté, font en quelque sorte apparaître le silence – mais ils le brisent aussi, selon le point de vue. Pour cette raison, je ne suis pas convaincue que cette « présence » du silence (non pas néant ou vide, mais pause, respiration, espace où penser et ressentir) nuise particulièrement à la réception de la poésie, au-delà du fait qu'elle participe à cette difficulté plus générale associée au genre. Rappelons enfin que les récits sur lesquels je me suis penchée n'invitent pas au silence. Et *Agonie*, surtout, où les deux personnages cherchent à mettre fin à la plainte muette (car la plainte ne doit pas *être muette*, elle doit *ne pas être*), pourrait précisément être lu comme un appel à dépasser cette alternative spectacle-silence : le professeur entre dans un silence « infissible », en effet, mais on devine que l'ancien élève, pour sa part, choisira une autre voie, et c'est pourquoi il exhorte les oiseaux, à la fin, ceux-là mêmes dont Ungaretti célébrait le stoïcisme, à chanter aussi fort que possible. Il n'est pas question, on l'imagine, de verser dans l'éloquence ou le formalisme à outrance, mais peut-être plus simplement de chanter à voix haute, de manière à être entendu, autrement dit à jouer sur l'intensité (comme on parle de l'intensité, forte ou faible, d'une lumière) ou sur l'*audibilité* de la prise de parole (pas seulement sur sa lisibilité).

Il faudrait pouvoir transformer le lecteur en auditeur.

SENS COMMUNS

Le plus urgent (et peut-être le plus difficile) reste ainsi de faire un spectacle de la diffusion même des œuvres. Car enfin la confidentialité de la poésie contemporaine n'est pas uniquement un problème d'ordre poétique. Il ne lui suffit pas de s'offrir au regard (formellement parlant) ou de se présenter comme une parole « lisible » pour que les lecteurs sachent où la trouver, mais qu'ils l'entendent, alors ils en auront fait une première expérience.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE, Charles, ([1853] 1968) « L'école païenne », dans *L'art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 89-94.
- BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques ([1975] 1994), *Chemin faisant*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques ([1984] 1993), *Agonie*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- BRAULT, Jacques (1991), *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- BRAULT, Jacques (2000), *Poèmes*, Montréal, Noroît. (Coll. « Ovale ».)
- JACCOTTET, Philippe (1961), *L'Obscurité*, Paris, Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (1971), *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie/Gallimard ».)
- JACCOTTET, Philippe (1994), *À la lumière d'hiver précédé de Leçons et de Chant d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie/Gallimard ».)
- JACCOTTET, Philippe ([1957, 1961] 1996), *La promenade sous les arbres*, Lausanne, Bibliothèque des arts.
- JACCOTTET, Philippe, et Gustave ROUD (2002), *Correspondance 1942-1976*, Paris, Gallimard. (Coll. « Les Cahiers de la NRF ».)
- LÉVESQUE, Claude (1994), « L'abandon à l'écriture. Entretien avec Jacques Brault » dans *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB, p. 79-92.
- MAULPOIX, Jean-Michel (1998), *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France.
- MAULPOIX, Jean-Michel (2000), *Du lyrisme*, Paris, José Corti.
- PINSON, Jean-Claude (1995), *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon.

SENS COMMUNS

ROCHE, Denis (1995), *La poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction et Cie ».)

UNGARETTI, Giuseppe (1973), *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie/Gallimard ».)

LA CHAIR DES PAUVRES
(SAINT-DENYS GARNEAU/SAMUEL BECKETT)

Frédérique Bernier

Université McGill

« Il n'y a pas moyen, c'est impraticable. Il faut en finir, de quelque façon. Mourir ne finit rien, ne résout rien ; mourir laisse tout en suspens : tout reste pareil, tout continue ailleurs de la même façon. C'est impossible. » Presque tout Beckett y est. De Molloy et Malone, qui voudraient bien, dès le début, « finir de mourir », aux derniers mots du tout dernier opus, *Soubresauts* : « Oh tout finir », en passant par la litanie de *L'innommable* – « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » –, les personnages et voix de plus en plus spectrales des récits de Beckett passent leur temps à « guetter la bonne agonie », se plaignent qu'« il n'y a de chair nulle part ni de quoi mourir » (1958 : 126 et 136-137), se demandent parfois s'ils ne sont pas « remonté[s] sur terre après [leur] mort » (1958 : 40), comme condamnés à l'éternité morbide d'une naissance toujours à venir. Continuer à partir de cette impossibilité de continuer et d'en finir, œuvrer à même cette absence de moyens, ce défaut de présence qui oblige une voix à errer inlassablement en quête d'elle-même, voilà un étrange destin. Un destin dont la singularité, cependant, devait peut-être forcément se partager entre plusieurs corps, trouvant ici et là, dans le temps et dans l'espace, un nom à

épingler, un être à qui emprunter la défroque avant de s'y reprendre ailleurs, de la même façon et chaque fois autrement. Samuel Beckett et Saint-Denys Garneau sont deux noms qu'aurait piqué, le temps d'une œuvre, cette vie d'âme en peine, cette figure de l'incarnation impossible, peut-être l'une des plus radicales de la modernité littéraire. Ainsi l'œuvre d'un Irlandais tôt exilé à Paris peut-elle trouver l'une de ses meilleures expressions – lesquelles seront toujours paradoxalement fautives dans leur justesse, en manque dans leur coïncidence – chez un mauvais pauvre canadien-français¹.

Par delà ce qui pourrait avoir l'air d'une rencontre fortuite, d'un rendez-vous douteux arrangé au petit bonheur, à la faveur d'un jeu de citations plus ou moins tronquées, il se pourrait que cette ligature au lieu du « commencement perpétuel » et du défaut de chair, que le partage de ce suspens liminal, entre le royaume des vivants et celui des morts, signale une parenté fondamentale entre les deux univers, parenté au demeurant déjà soulignée au passage par deux lecteurs de Saint-Denys Garneau, Jacques Brault et J.F. Dowd², sans pour autant avoir jamais fait l'objet, à ma connaissance, de véritables développements critiques. Pourtant, à y regarder de plus près, on est frappé par la multiplicité des échos et des résonances, par la résurgence des mêmes

1. On les aura reconnues, les lignes citées en ouverture sont effectivement tirées de ce fameux texte du *Journal* de Saint-Denys Garneau, « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous », dans *Œuvres* (1971 : 574).

2. « Pendant trois ou quatre années, en pleine jeunesse, Saint-Denys Garneau va vieillir, littéralement, à l'instar des personnages beckettien, pour finir, sculpture imprévue de Giacometti, en colonne vertébrale ébranchée, "Debout en os et les yeux fixés sur le néant" », rapprochement des corps décharnés opéré par Jacques Brault dans sa préface aux *Poèmes choisis* de Garneau (1993 : 9), auquel s'ajoute celui, syntaxique et tout aussi pertinent, de J.F. Dowd, qui, au moment de commenter quelques vers d'un poème du recueil posthume de Garneau, remarque que « la hâte syntaxique rappellera peut-être à certains les raccourcis d'un autre poète, lui aussi pressé de dire son inconfort et son incompréhension du monde, Samuel Beckett » (2004 : 66).

motifs, thèmes, mots et tournures qui se répètent, de part et d'autre, de façon obsessionnelle : dédoublement, démembrement, défaut de coïncidence à soi, habitation par une voix étrangère et hostile, manie de l'inventaire, fuite des repères spatio-temporels, intrication de la fin et du commencement, de la mort et de la naissance, réflexivité autodestructrice, mais aussi, sur le plan de l'expression : syntaxe heurtée, prosaïsme, bégaiement et répétitions, ruptures de ton et de registre, cassure de la voix, brouillage des frontières entre récit et poème, tension plus ou moins bavarde vers le silence, usage de l'ironie et de l'autodérision.

Tant thématiquement qu'en ce qui a trait à la langue, c'est sur fond de dépouillement, de désœuvrement (au sens que Blanchot a donné à ce terme), d'épuisement, de réduction à l'os que la rencontre a lieu, les deux auteurs présentant une poétique de l'incarnation, c'est-à-dire une quête aussi désespérée que frénétique de la coïncidence du verbe et de la chair, qui passe paradoxalement par le « décharnement » le plus violent. Chez l'un comme chez l'autre, en effet, désincarnation et incarnation échangent sans cesse leur signe, se renversant, se déversant l'une dans l'autre, l'épuration moderne se confondant avec l'ascétisme chrétien, le bouleversement des codes littéraires jouant l'impossible représentation d'une transcendance. Embrasser schèmes modernes et chrétiens, saisir le transvasement des uns dans les autres, n'est pas le moindre intérêt de cette mise en parallèle de deux auteurs à première vue très éloignés du point de vue « idéologique ».

Cette distance entre le poète canadien-français assimilé au catholicisme (parfois le plus rigoureux, parfois le plus progressiste) et l'Irlandais de souche protestante associé à l'avant-garde la plus farouchement athée, est bien lisible en début de parcours : rien de commun, apparemment, entre les aventures grotesques, livresques et irrévérencieuses de Belacqua dans *More Pricks than Kicks* (1934) et les fragiles constructions de mots de l'enfant-poète des premières pages de *Regards et jeux dans l'espace* (1937) ; peu d'affinités lisibles entre l'auteur de « L'art spiritualiste » selon lequel « l'art est harmonie ; il est vérité ordonnée parfaitement » (Garneau, 1971 : 241) et celui pour qui l'œuvre

consiste en la recherche d'une forme pour « accommoder le gâchis » et qui ne peut imaginer de but plus élevé pour un écrivain que celui de maltraiter la langue, de « percer dedans trou après trou jusqu'à ce que ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers³ ». Pourtant, en cours de route, les chemins se croisent alors que se pose, de plus en plus lancinante, la question, sous-jacente aux deux positions de départ, de l'adéquation foncière entre le dire et le dit, de la rencontre de la forme avec l'informe. Authenticité, hantise du mensonge, sincérité deviennent alors les motifs clés de ces deux œuvres qui se rabattent sur la voie de la pauvreté, sur « une stérilité authentique, incapable de toute image quelle qu'elle soit » (Beckett, 1998 : 21).

Il est possible de distinguer, à l'intérieur des deux parcours, le moment où le dépouillement en vient à s'affirmer en tant que moteur scripturaire fondamental, second versant où les deux œuvres deviennent justement « comparables » du point de vue de leur poétique. Chez Beckett, il s'agit, très schématiquement, de ce moment où la structure encore assimilable au roman des premières œuvres (de *Murphy* à *Mercier et Camier*) s'efface pour faire place à des récits beaucoup plus problématiques sur le plan de la forme. Ce qui pouvait encore ressembler à une intrigue (intrigue de l'errance, mais intrigue tout de même) et à des personnages (clochardisés, mais tout à fait identifiables) disparaît alors à peu près complètement au profit du recentrement sur une voix dont l'identité, psychique et corporelle, et le rapport au langage sont extrêmement précaires. Ce recentrement progressif a lieu avec les *Nouvelles* et à l'intérieur de ce qu'on appelle la première « trilogie » de Beckett, formée de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*, contemporaine d'*En attendant Godot*⁴. Chez

3. Lettre à Axel Kaun de 1937 écrite par Samuel Beckett en allemand. Je cite ici la traduction française d'Isabelle Mitrovitsa telle qu'elle apparaît dans le livre de Bruno Clément (1994 : 238).

4. Je m'en tiendrai ici au corpus « narratif » (le terme est problématique pour les dernières proses), excluant l'œuvre théâtrale, qui introduit d'autres enjeux quant à la représentation.

Garneau, l'apparition d'une poétique du dépouillement peut être assimilée (même s'il ne s'agit pas d'un parcours strictement linéaire) à ce passage interne au recueil *Regards et jeux dans l'espace* où les figures de l'enfant, de la danse et du jeu, qui soutiennent une écriture d'abord placée sous le signe de la conquête créatrice et spatiale, cèdent leur place (avec les moments transitoires que constituent des poèmes comme « Paysage en deux couleurs sur fond de ciel » et « Autrefois ») à une poésie de la fracture, du trou et de la brèche que l'on retrouvera de manière plus accusée dans les « Poèmes retrouvés », une poésie près de la prose, mais d'une prose moins narrative que heurtée, fragmentaire.

En plusieurs lieux, les récits de Beckett et les *Poésies* de Garneau thématisent une impasse commune, celle du manque d'une parole propre. De part et d'autre, l'obsession de l'imposture et du mensonge signale une inadéquation langagière fondamentale et sous-tend une double contrainte fondatrice : l'obligation *et* l'impossibilité de dire. La disjonction régnant entre le Je et la parole est d'ailleurs à ce point accusée que la voix apparaît parfois, chez les deux auteurs, comme un envahisseur, un ennemi potentiellement dévastateur :

Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol
tu n'es plus à moi
Va-t-en extérieure, puisque tu l'es déjà
ennemie,
Parmi toutes ces portes fermées.
Impuissant sur toi maintenant dès ta naissance
Je me heurterai à toi maintenant
Comme à toute chose étrangère
Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel
Comme dans une fraternelle chair qui se moule
à ma chair
Et qui épouse aussi ma forme changeante.

Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encerle
Un des barreaux pour mon étouffement (Garneau, 1971 : 156).

Cette voix qui parle, se sachant mensongère, indifférente à ce qu'elle dit, trop vieille peut-être et trop humiliée pour pouvoir jamais dire enfin les mots qui la fassent cesser, se sachant inutile, pour rien, qui ne s'écoute pas, attentive au silence qu'elle rompt, par où peut-être un jour lui reviendra le long soupir clair d'avent et d'adieu, en est-elle une ? [...] Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre les murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger (Beckett, 1953 : 34).

À cette torturante désappropriation langagière correspond dans les deux corpus une quête de l'origine qui se présente parfois sous la forme d'une réduction à l'os ou à l'œuf, comme s'il s'agissait, de part et d'autre, de retrouver le lieu ou l'état primordial du corps (Garneau parle sans cesse de *centre* ou de *point*) d'où la présence à soi puisse émerger de nouveau. Cette recherche se laisse lire aussi, chez les deux auteurs, à travers le récit du dénombrement des parties d'un corps soumis à la dislocation :

Nous allons détacher nos membres et les mettre
en rang pour faire un inventaire
Afin de voir ce qui manque
De trouver le joint qui ne va pas
Car il est impossible de recevoir assis tranquillement
la mort grandissante (Garneau, 1971 : 177).

Cette fois-ci, je n'ai plus qu'une jambe, tout en ayant rajeuni, paraît-il. Ça fait partie du programme. M'ayant amené à l'article de la mort, à la gangrène sénile, on m'enlève une jambe et hop me voilà de nouveau sur pied et fouinant partout, comme un jeune, à la recherche d'une cachette. Une seule jambe et puis d'autres signes distinctifs, humains certes, mais pas exagérément, pour ne pas m'effaroucher, pour que je

me laisse séduire. Il finira par se résigner, il finira par avouer, voilà le mot d'ordre (Beckett, 1953 : 48).

Qu'elles soient auto-infligées ou subies, ces expériences corporelles dont l'imagerie relève du supplice sont dans les deux œuvres rapportées à une faute – c'est tout particulièrement le cas dans le « Mauvais pauvre » où l'on a affaire à un rituel d'expiation complexe, mais aussi dans ces passages de *L'innommable* où cette violence doit aboutir à l'extorsion d'un aveu –, à un défaut originel souvent décrit dans un vocabulaire religieux. La figure christique et le motif sacrificiel sont en effet extrêmement actifs chez les deux auteurs, de même que l'idée d'une sorte de « complot » divin⁵. Les procédés de démembrement, d'« ébranchement » (« Maintenant, c'est l'idée de l'épine dorsale avec cette impression en plus d'une hache qui (sans douleur) en détache les côtes, l'impression d'être ébranché », dit le « Mauvais pauvre », 1971 : 573) et de réduction au tronc (« Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent, avec mes yeux mes cheveux, sans laisser de trace », dit l'innommable, 1953 : 31) se trouvent aussi explicitement liés à la recherche d'une langue véritable. La possibilité d'une « dernière expression », d'une parole vraie – « la seule acceptable, la seule qu'on est sûr qui ne ment pas » (Garneau, 1971 : 574) – tire en effet sa condition du combat mené, chez Garneau comme chez Beckett, contre une altérité langagière aussi envahissante qu'anonyme : « Mais c'est une question de voix, toute autre métaphore est impropre. Ils m'ont gonflé de leur voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui, ils ? » (Beckett, 1953 : 64)

Autre coïncidence textuelle notable, la récurrence, chez les deux auteurs, de la figure du double, qui vient nouer plusieurs des motifs signalés. Traversant de part en part des récits de Beckett comme *Molloy*, *L'innommable* et *Comment c'est*, le

5. Sur cette idée de complot et de poursuite de la part de Dieu dans son articulation, chez Garneau, au sentiment d'imposture, à la culpabilité poétique et au motif du « vol culturel », je renvoie à Karim Larose (2001).

dédoublément identitaire fait également retour chez Garneau dans des poèmes comme « Accompagnement », « Ma solitude n'a pas été bonne », « Identité », de même que dans plusieurs esquisses et passages du *Journal*⁶. La deuxième *foirade* de Beckett et les poèmes de Garneau « Il y a certainement » et « Cage d'oiseau », entre autres, relie ces dédoubléments au morcellement du corps, l'impossibilité d'une véritable présence se trouvant dès lors « illustrée » par d'inquiétants phénomènes de parasitage. L'autre, le double, est dépeint tout à la fois comme celui qui vit à la place de soi (« J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans [...] », Beckett, 1976 : 26) et comme celui dont le soi porte la mort (« Mais c'est l'avance maintenant qui manque / et c'est moi / Le mourant qui s'ajuste à moi », Garneau, 1971 : 172) ; celui, dans tous les cas, avec lequel on partage douloureusement son corps : « Il ne pourra s'en aller / Qu'après avoir tout mangé / Mon cœur / La source du sang / Avec la vie dedans // Il aura mon âme au bec » (Garneau, 1971 : 34). Le corps (im)propre se présente donc chez Beckett et chez Garneau comme ce qui porte une vie et une mort qui n'appartiennent jamais au sujet, comme un corps mortifère, mais dont la mort n'offre pas le salut que constituerait une véritable fin – « Mais sa voix continuait à témoigner pour lui, comme tissée dans la mienne, m'empêchant de dire qui j'étais, ce que j'étais, afin de pouvoir me taire, ne plus écouter » (Beckett, 1953 : 38) –, silence et fin qu'appellent aussi de leur vœu ces vers de « C'est eux qui m'ont tué » comme le moment tant espéré d'une coïncidence à soi : « Ah ! dans quel désert faut-il qu'on s'en aille / Pour mourir de soi-même tranquillement » (Garneau, 1971 : 164).

Si les figures concomitantes de la débandede langagière, du clivage du sujet et de la déchéance corporelle trouvent chez Garneau et Beckett de multiples déclinaisons, des combinaisons et arrimages complexes, parfois monstrueux, il est possible de mettre au jour une sorte de chiasme par lequel, étonnamment,

6. Voir entre autres « Moi, dédoublément » (1971 : 408).

c'est le poète de l'harmonie et de la grâce qui se retrouvera, en bout de ligne, devant la fracture, l'absence et la distance irrémédiables⁷, alors que c'est de l'œuvre la plus imprégnée de la discordance grotesque, du vide et de la vanité de l'attente qu'émergeront, en fin de parcours, les images de présence les plus pleines (quoique furtives) et les plus lumineuses. C'est qu'en définitive, et en dépit du fait qu'il se tournera pendant un certain temps, suite au théâtre, vers le cinéma et la télévision avec des productions quasi muettes, Beckett est peut-être celui qui, sans jamais cesser de travailler « contre elle », fera au bout du compte le plus confiance à la langue : « j'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seules amours, quelques-uns », dira d'ailleurs un personnage dans « D'un ouvrage abandonné » (1972 : 27). Cette sorte de confiance dans le rapport aux matériaux de la création, pourtant thématifiée dans les premiers poèmes (« Il vous arrange les mots comme si c'étaient de / simples chansons / Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir / À voir que sous les mots il déplace toutes choses » – 1971 : 11) semble n'avoir véritablement été le fait de Garneau que sur le terrain de la peinture, laquelle se trouve beaucoup plus clairement associée chez lui (c'est-à-dire dans le *Journal* et la correspondance) à la lumière, à la plénitude et à une certaine réussite artistique que ne l'est la pratique poétique, dont il parle d'ailleurs assez rarement, sauf lorsqu'il s'agira de s'accabler lui-même de reproches (orgueil, fourberie, mauvaise exploitation d'une grâce, détournement des fonds divins) au sujet de son recueil publié.

Ainsi, « les merveilleux enlacements » et jeux de mots de l'enfance s'effaceront vite, chez Garneau⁸, au profit de la

7. Pierre Nepveu le remarque très justement : « La force de Garneau est de rencontrer la discordance et l'hétérogénéité au sein même d'une théorie de l'harmonie, de l'ordre et d'une pensée religieuse. Car en faisant de la forme une fonction du sujet ontologique, il est déjà en voie de découvrir que le sujet, c'est-à-dire lui-même, est moins substance que désir de substance et de plénitude. » (1999 : 31)

8. Je renvoie à Robert Melançon sur cette fulgurance qui ferait de *Regards et jeux dans l'espace* « sans doute un des livres les plus

sécheresse et de l'âpreté d'une langue en quête de ce lieu de l'être d'où le mensonge puisse être éradiqué. Il s'agit essentiellement de retrouver l'assise d'où refonder un rapport à l'au-delà qui ne soit pas empreint d'une orgueilleuse volonté de conquête – « Mes désirs sont d'un Dieu », dit un poème de jeunesse (1971 : 96) qui exprime bien la posture dont Garneau s'accusera amèrement, lui et ses premiers poèmes –, mais plutôt d'un oubli de soi, d'un don de soi au profit du Tout Autre divin dont le sujet se sent d'ailleurs de plus en plus éloigné, de plus en plus indigne : « Qui et quoi qu'on rencontre, c'est inaccessible, inapprochable et introuvable ; tout ce qu'on peut rejoindre, c'est ce consentement au désert. [...] Rien qu'un espace vide alentour sans un repos, sans un appui cherché qui ne soit un glaive. » (1967 : 369)

Les schèmes chrétiens du renoncement et de l'ascèse, tels qu'ils se donnent à lire particulièrement dans un ouvrage comme *L'imitation de Jésus-Christ*, livre de chevet de Garneau à partir de 1936 (et texte familial également, depuis le début des années 1930, à Beckett qui y fait souvent référence dans son œuvre), servent évidemment de modèle à cet « esprit de pauvreté » à la hauteur duquel le poète aspire dans son *Journal*, et qui oriente toute la poétique de Saint-Denys Garneau, particulièrement celle des « Poèmes retrouvés ». Ainsi n'a-t-on cessé, surtout dans les années 1960 et 1970, à partir de Jean Le Moyne, mais aussi jusqu'à François Charron (2001), d'accuser l'époque et son catholicisme sclérosé de l'accablement qu'a connu Saint-Denys Garneau dans ses dernières années⁹. Comme si cette voie du pauvre n'avait pas été celle qui a fait de l'œuvre de Garneau ce

compacts de la poésie française » (2004 : 52) et sur le caractère exceptionnel de l'exigence garnélienne.

9. J.F. Dowd remarque avec justesse et causticité que notre époque n'aurait peut-être pas été plus propice à l'« épanouissement » de Saint-Denys Garneau : « Un monde soumis à une autorité spirituelle asséchante ou un monde soumis à des impératifs de distraction et de rendement, lequel est le plus propice au développement d'une poésie qui serait vitale ? » (2004 : 68).

qu'elle est ; comme si elle n'avait pas représenté depuis, d'Anne Hébert jusqu'à Jacques Brault, l'une des plus fécondes et les plus intéressantes de notre littérature¹⁰.

D'ailleurs, à s'en tenir aux textes plutôt qu'à la biographie, on ne peut qu'être frappé par l'absence de certitude dogmatique, par l'inquiétude fondamentale qui teinte l'appropriation garnélienne de ces motifs chrétiens de la pauvreté, du désert, de l'ascèse et du sacrifice. Loin de s'installer jamais dans une foi confortable (comme dans « un fauteuil où l'on reste », s'endort et meurt), Garneau puise plutôt dans la culture chrétienne un vocabulaire apte à rendre compte d'une exigence poétique extrême – dont l'extrémité et la singularité débordent considérablement ce qu'on attend du « bon chrétien ». C'est cette exigence le laissant véritablement « sans appui »¹¹ qui fait que son œuvre peut être comparée, dans ses voies et dans sa radicalité, à celle de Beckett, dont les personnages renouvellent aussi, en quelque sorte, l'éthique rigoriste et quiétiste de Thomas à Kempis – « *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* » (« Là où tu ne vaux rien, tu ne dois rien vouloir »), disait par exemple Murphy, citant Geulincx, (1965 : 130) –, tout en en rejetant les qualités dogmatiques, les fondements théologiques trop fermes¹².

Sur ce terrain de l'appropriation inquiète, se tient en équilibre instable un poème de Saint-Denys Garneau comme « Nous avons attendu de la douleur », qui reprend apparemment le schème classique de l'imitation, de la participation à la douleur du Christ, pour aboutir à une imagerie corporelle étonnante, à cette association de l'os, du silence et du dernier retranchement de l'être que l'on retrouvera souvent sous la plume du poète, notamment dans le texte du « Mauvais pauvre ». Il faut voir comment cette imagerie outrepassa et transforma notablement

10. Voir à ce sujet Yvon Rivard (1998).

11. « Je crois que je cherche la foi, je ne crois pas que je la possède, ou du moins pas la foi qu'on nomme vive, la certitude d'une présence. » (1967 : 392)

12. Sur le rapport de Beckett à *L'imitation de Jésus-Christ* et à la tradition quiétiste, je renvoie à Chris Ackerley (2000).

l'énoncé conventionnel des règles de l'ascèse – « Apprenez donc maintenant à supporter quelques légères souffrances, afin d'être alors [au jour du jugement] délivré de souffrances plus grandes », dit *L'imitation*, Livre I, chapitre 24 – en liant le destin du poème à un processus de « décomposition » de la chair dont la nature paraît autant, sinon plus, ontologique que strictement chrétienne :

Nous avons attendu de la douleur
Qu'elle modèle notre figure à la dureté magnifique de nos os
Au silence irréductible et certain de nos os
À ce dernier retranchement inexpugnable de notre être
Qu'elle tende à nos os clairement la peau de nos figures
La chair lâche et troublée de nos figures
 qui crèvent à tout moment et se décomposent
Cette peau qui flotte au vent de notre figure, triste oripeau
(1971 : 174).

Par ailleurs, ce qui se présente encore dans ce poème, en dépit de l'étrangeté de ses images, comme un processus de purification du corps assimilable à une certaine tradition chrétienne (c'est bien cette purification, dont le siège est ici l'os plutôt que l'âme, qui est « attendue » de la douleur, sur le modèle de la souffrance christique lavant les péchés du monde), ce premier mouvement, donc, rencontrera l'« inattendu » alors que, dans un autre poème qui se lit à plusieurs égards comme sa « suite » (et dont les premiers mots « Faible oripeau » sont un écho de sa fin), il se doublera d'un processus de corruption du corps à la fois similaire et contraire qui empêche le premier processus de parvenir à sa fin puisqu'il désagrège et pulvérise jusqu'à l'os, c'est-à-dire jusqu'à cela même dont la « dureté magnifique » devait rester intacte :

Mais la douleur fût-elle devancée
Est-ce que la mort serait venue secrètement
faire son nid dans nos os mêmes
Aurait pénétré, corrompu nos os mêmes
[...]

La douleur ne trouve pas non plus
de substance ferme à quoi s'attaquer
De substance ferme à quoi s'agripper
d'une poigne ferme
[...]
Mais elle ne rejoint encore qu'une surface qui s'effrite
Un édifice poreux qui se dissout
Un fantôme qui s'écroule et ne laisse plus que poussière
(1971 : 190).

Mettant en scène un antagonisme crucial des « Poèmes retrouvés » de Garneau, ces deux textes, « Nous avons attendu de la douleur » et « Faible oripeau », illustrent bien la double contrainte et le caractère extrêmement retors des retournements auxquels se heurtent les tentatives d'incarnation paradoxales de la voix garnélienne, entre dépouillement et corruption. Là où il s'agissait de retrouver le lieu de la vérité, de la parole véritable, dût-elle se confondre avec le silence ou avec le bégaiement, le trébuchement syntaxique de qui cherche à tout prix la fermeté ; là où il fallait ne préserver du corps que ce qui le rapproche le plus de l'inanimé mais qui, encore, présentait la promesse d'une dureté, d'une pureté inaliénable, la voix ne trouve plus, finalement, que de la poussière et un fantôme, comme si, à tenir à tout prix à coïncider avec lui-même, avec le trésor de son verbe intérieur (voir le poème « Silence »), à vouloir s'éplucher de tout mensonge, de tout emprunt, de tout habit de convenance, le sujet ne pouvait que s'anéantir, l'âpreté de son exigence ne laissant en lui rien de sauf. C'est bien là le drame à l'œuvre, de manière aussi folle qu'exemplaire dans son exhaustivité, dans *L'innommable* de Beckett, dont la similarité des enjeux montre bien que l'autodestruction constitue sans doute davantage l'aboutissement de la volonté toute moderne d'autofondation et d'autogénération (du sujet, de la littérature) qu'elle ne tient à la tyrannie d'une doctrine chrétienne qui, au demeurant, repose tout de même sur une réhabilitation de l'incarnation (que dénie, il est vrai, certaines de ses orientations les plus ascétiques) et sur la

possibilité d'un salut et d'une grâce qui déprennent le sujet de lui-même et de ses mauvais doubles¹³.

C'est bien de tels instants de déprise et de grâce qui apparaîtront dans les derniers textes de Beckett, comme si la durée de cette œuvre – contrairement à ce qui se passe dans le cas de Garneau dont la production poétique de la maturité ne s'étale que sur quatre ou cinq ans – avait permis au cauchemar de la dépossession de déboucher sur des moments d'une prégnance et d'une luminosité vraiment miraculeuse, glorieuse. En effet, là où le sujet garnélien semble rester irrémédiablement pris dans ses figures de verbe aliéné, d'identité extorquée, de douloureuse absence au monde, les récits de Beckett, des *Textes pour rien* à *Compagnie*, parviennent à nous faire sortir, ne serait-ce que ponctuellement, le temps d'une respiration, de l'implacable tourment de la voix coupée d'elle-même. Ces moments de trêve, épiphaniques, ont toujours lieu à partir des « histoires », des « fables », puis des « images » qui surgissent de la boue (littéralement, dans *Comment c'est*) pour éclairer de leur grâce naïve et enfantine un discours qui tend le plus souvent, comme chez Garneau, à s'autoanéantir. Après l'enfer de *L'innommable*, où tout énoncé se trouve rigoureusement suspendu au présent de l'énonciation, avec les *Textes pour rien* apparaît la temporalité plus clémente du souvenir, de laquelle émergent ces histoires et images qui paraissent pouvoir redonner, au moins le temps qu'elles durent, le temps qu'elles parviennent à s'imposer à la croyance (enjeu majeur des *Textes pour rien*), une consistance au sujet, un corps à la parole :

13. Le personnalisme chrétien, qui a imprégné au moins pour un temps la pensée de Garneau, comme celle de ses amis de *La Relève*, a d'ailleurs constitué chez le poète un frein important à l'attrait que revêt très tôt la tendance radicale au dépouillement et à l'ascèse pour le poète. On le voit bien dans sa série d'articles de 1935 sur Châteaubriant où Garneau lui reproche, au nom de la « notion de personne », de dissocier l'esprit et la matière et de ne pas prendre en compte la part sensible, incarnée, de la spiritualité. On pensera également à l'accusation de « jansénisme » que Garneau formule à quelques reprises au sujet de Mauriac et de Baudelaire.

Oui, jusqu'au bout, à voix basse, me berçant, me tenant compagnie, et toujours attentif aux vieilles histoires, comme lorsque mon père, me tenant sur ses genoux, me lisait l'histoire de Joe Breem, ou Breen, soir après soir, tout le long hiver. C'était un conte, un conte pour enfants, ça se passait sur un rocher, au milieu de la tempête [...] ça finissait bien, ça commençait mal et ça finissait bien, tous les soirs, une comédie, pour enfants. Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils, je me suis posé des questions et j'ai répondu de mon mieux, je me suis fait redire, soir après soir, la même histoire, que je savais par cœur sans pouvoir y croire, ou nous marchions, nous tenant par la main, muets, plongés dans nos mondes, chacun dans ses mondes, mains oubliées, l'une dans l'autre. C'est comme ça que j'ai tenu, jusqu'à l'heure présente (1958 : 121-122).

Ces histoires de souvenirs et souvenirs d'histoires, liés, le plus souvent, aux figures du père et de la mère (ce sera tout particulièrement le cas dans *Compagnie*) et empreints d'une douceur qui tranche radicalement avec la rudesse ambiante, ne cesseront de refaire surface jusqu'à la fin, chez Beckett, tissés souvent à partir des mêmes quelques éléments (la marche main dans la main, les étoiles, un conte), offrant à la voix le support d'un passé, d'une enfance, le témoignage d'une présence engendrant, d'un autre qui, l'ayant précédé dans l'existence, peut l'assurer de la vérité de sa vie, de sa chair, de son nom – point de convergence, de coïncidence d'un vocable et d'un corps. Pourtant, le spectre du mensonge, de l'histoire inventée par l'autre pour nous duper, de la « mauvaise » fiction, menace toujours de resurgir à même le récit, l'image qui sauve :

Saletés de mots pour me faire croire que je suis là, et que j'ai une tête, et une voix, une tête qui croit ceci, qui croit cela, qui ne croit plus, ni à elle-même ni à autre chose, mais une tête, et une voix à elle, ou à d'autres, d'autres têtes, comme s'il y avait deux têtes, comme s'il

*y avait une tête, ou inane, une voix inane, mais une voix.
Mais je ne suis pas dupe [...]* (1958 : 191).

Comme le dépouillement, seule voie de salut chez Saint-Denys Garneau, est porteur de son propre empêchement, de sa propre négation et débouche sur une destruction à laquelle rien ne survit, le langage est chez Beckett messenger des plus lumineuses résurrections comme des plus sombres sacrifices, des plus cruels morcellements. Rien de plus fragile, chez ces deux auteurs de l'indigence, que la chair des mots qui donnent vie à un être. Rien de plus précaire que la croyance déposée dans une langue. Le destin même de la littérature tient-il à autre chose qu'à cette chaîne infinie d'incarnations et de désincarnations, de personnages de chair et d'os et de corps glorieux qu'elle ne cesse de faire apparaître sans jamais parvenir à ajuster une fois pour toutes les mots et les corps ? C'est que ce serait vraiment la mort, la fin de toutes les histoires, de tous les poèmes :

*La voix seule dit le propre, mais il n'est de voix
qu'altérée par ce qui lui donne la parole, irrémédia-
blement. La nudité de la voix, nous exposant corps et
âme à l'être, sans retour, frappe depuis toujours et pour
toujours d'impossibilité la transparence, l'adéquation,
la plénitude, la perfection, la parousie. Devancée,
défaite, elle l'est en elle-même, et c'est là ce qui la fait,
en toute parole, promettre, promettre ce qu'elle ne peut
tenir* (Chrétien, 1990 : 7).

Que la littérature n'est autre que cette promesse de pauvre, Beckett et Saint-Denys Garneau nous le rappellent, à n'en plus finir.

QUESTION

Ce texte remarquablement construit effectue un rapprochement tout en nuances entre la poétique de Saint-Denys Garneau et celle de Samuel Beckett. Vous menez la comparaison entre les deux écrivains un peu comme ces derniers embrassent à la fois les « schèmes modernes et chrétiens », c'est-à-dire en les « transvasant » l'un dans l'autre, toujours avec esprit critique, sans jamais les confondre. Le résultat de cette rencontre précise le motif de leur poétique : la « pauvreté » et ses corollaires, le dépouillement, la décomposition, la désincarnation, etc. Associée à la part active découlant d'une non-égalité à soi, d'un écart infini ou d'une différence irréductible entre les mots et les choses, la pauvreté comme « moteur scripturaire » fait l'objet d'une sérieuse argumentation. Érigée ainsi en principe, cette poétique est tour à tour de l'ordre de l'esprit, de la volonté, de l'ontologie et n'est pas, malgré l'utilisation d'un vocabulaire lié à la décomposition de la chair, associée à une conception strictement chrétienne. La littérature rencontre, pour ainsi dire, son double philosophique.

Si « cette voie du pauvre » est l'une « des plus fécondes et les plus intéressantes de notre littérature », vous ne la confrontez pas toutefois à la dimension politique, du moins pas dans ce texte. Deux indices me laissent entrevoir l'éloignement de la politique de vos préoccupations. D'abord, vous dites que les deux écrivains sont « à première vue très éloignés du point de vue "idéologique" ». Or, vous ne les confrontez jamais en mesurant leur contexte qui, d'une manière ou d'une autre, doit influencer leur point de vue idéologique. Ensuite, vous rejetez une certaine interprétation sociopolitique de Garneau dans les années 1960 et 1970 en invoquant ce qui vous apparaît comme une évidente fécondité littéraire autant de son œuvre que de la littérature québécoise. Je ne discute pas votre point de vue qui m'apparaît très juste au demeurant et qui redonne une certaine forme d'autonomie à l'espace littéraire. Cependant, est-il

possible, dans les études québécoises, de définir une poétique de la « pauvreté » sans éveiller un seul écho sociopolitique ? Seriez-vous prête à rattacher cette poétique à la politique, un peu comme Deleuze saisit le sens politique de la littérature mineure en fonction de l'un de ses principes, la déterritorialisation de la langue, privilège d'une langue pauvre ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

La notion de mineur, telle que l'ont élaborée Deleuze et Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, offre en effet une piste à première vue très séduisante pour saisir le rapport entre les poétiques du dépouillement que j'étudie chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett et un certain contexte socio-politique, une certaine histoire sociale marquée, tant au Québec qu'en Irlande, par la « déterritorialisation » et la pauvreté. D'emblée, ma proposition de mise en parallèle de ces deux auteurs a d'ailleurs été conçue avec ce paradigme pour arrière-plan. Le rapport fait tout à la fois d'étrangeté et de familiarité qu'entretiennent ces deux auteurs aux traditions littéraires française et irlandaise (du fait de la situation d'exilé et du bilinguisme littéraire de Beckett, de la situation liminaire et excentrée de Saint-Denys Garneau), de même que le sort particulier que ces œuvres réservent à la langue m'ont d'abord paru offrir la possibilité de réfléchir plus avant à l'idée de littérature mineure telle que définie par Deleuze et Guattari à partir des trois caractères que sont, je le rappelle, « la déterritorialisation de la langue », « le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique » et « l'agencement collectif d'énonciation ».

De prime abord, la « déterritorialisation » de la langue décrite chez Kafka, écrivain juif de Prague, dans les termes d'« une impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement » rencontre de manière frappante la double contrainte que j'essaie moi-même de mettre au jour et d'analyser chez Garneau et Beckett. Cette double contrainte issue du manque d'une parole propre, d'une langue toujours parasitée par l'autre dans la réalité des textes, il est difficile de ne pas la mettre en rapport avec le fait que le Canadien français et l'Irlandais parlent tous deux, quoique à des degrés divers, une langue dont leur culture n'est pas le terrain « propre », une langue qui les fait forcément passer par la référence à l'autre (le Français, l'Anglais), une langue dont ils ne

sont pas les maîtres – ce qui, bien sûr, est toujours le cas, comme le rappelle Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, puisqu'on ne « possède » jamais une langue au sens strict, mais cette impropreté de la langue est précisément ce que la situation minoritaire ou coloniale permet de rendre sensible. En ce sens, et à première vue, donc, le fait que Garneau et Beckett se soient mis à privilégier un certain dépouillement, une certaine sécheresse de la langue, semble très bien s'accorder avec les analyses que font Deleuze et Guattari de l'usage de l'allemand chez Kafka, qui partirait d'une langue déjà déterritorialisée, pauvre (celle des juifs de langue allemande à Prague), et dont la pratique mineure consisterait à accentuer encore davantage cette déterritorialisation, ce « sous-développement » de la langue dans son écriture. Pousser la langue jusque dans ses derniers retranchements, explorer ses « déserts », son « tiers monde », « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier », pour reprendre les images très fortes de Deleuze et Guattari, cela paraît coller assez bien au type d'écriture et de syntaxe pratiquées par Garneau et Beckett.

À y regarder de plus près, cependant, un certain nombre de questions et de problèmes surgissent quant à la manière dont cette pratique mineure, caractérisée par une certaine cassure de la voix littéraire, s'étaye sur, s'articule ou répond à une situation sociale, culturelle, politique. Il faut voir en effet que la notion de mineur n'est pas sans poser de difficultés en ce qui a trait, même, à l'articulation qu'elle paraît proposer. Peut-on d'ailleurs vraiment considérer que les cas de Garneau, de Beckett et de Kafka sont comparables ? Sans entrer dans le débat autour de la position du locuteur allemand dans la Tchécoslovaquie du début du siècle, qui a fait contester à plusieurs les propositions de Deleuze et Guattari, on peut rapidement se rendre compte de ce que les situations de Garneau et de Beckett ont de dissemblables : là où, comme le dit bien Michel Biron dans *L'absence du maître*, Garneau est d'emblée dans le désert, écrit dans le désert, c'est-à-dire dans un contexte culturel caractérisé par une quasi-absence de tradition et de possibilité de filiations littéraires

« autochtones », Beckett, quoique appartenant à une culture minoritaire, a pour sa part derrière lui une tradition littéraire irlandaise fort bien développée et reconnue en dehors des frontières strictement nationales (que l'on pense à Wilde, à Yeats, à Synge) et, surtout, il doit se définir par rapport à l'immense figure qu'est Joyce. En fait, toute la poétique de Beckett peut être comprise dans le rapport à la voie joycienne dont l'auteur de *L'innommable* prendra délibérément, de son propre aveu, le contre-pied, opposant progressivement la perte et le dénuement à la pléthore et à l'hyper-maîtrise de celui qui fut d'abord son maître ; l'indigence et le non-savoir à l'érudition, la soustraction à l'addition.

Dans le cas de Garneau, le désert est de fait, si l'on peut dire (même s'il faudrait nuancer en parlant, entre autres, de *La Relève* et de ses « maîtres » à penser) ; dans celui de Beckett, il serait en quelque sorte « choisi » ou « forgé », défini au moins pour une part en opposition à une première pratique de dénationalisation de la littérature irlandaise, celle de Joyce, et au surplus agi, cela est loin d'être négligeable, dans le passage délibéré (d'abord exclusif, puis en alternance avec sa langue maternelle) à une autre langue, le français. Ce sont là deux arrimages passablement différents entre poétique d'auteur et contexte littéraire, culturel, sociolinguistique. Or, de ce genre de différences, comme du fait que la littérature irlandaise, qu'ils citent pourtant en exemple de littérature mineure, est aussi une « littérature de maîtres », Deleuze et Guattari semblent faire peu de cas.

À cette difficulté, qui touche à la nature plus ou moins consentie, héritée ou « créée » du rapport à la pauvreté, s'ajoute le fait que chez les deux auteurs qui m'intéressent le dépouillement me semble aller de pair avec une quête impossible de la coïncidence (identitaire et langagière) difficilement assimilable à la « déterritorialisation » deleuzienne, si l'on entend cette dernière comme un mouvement simple, univoque. Mais existe-t-il une pratique de déterritorialisation qui ne soit pas hantée par un mouvement inverse, par un désir de reterritorialisation ? Chez Deleuze même, il me semble que le rapport entre

déterritorialisation et territorialisation est plus complexe qu'il n'apparaît dans le texte sur la littérature mineure, et plus complexe surtout que ce qu'en retiennent certaines lectures un peu étroitement « postmodernistes ».

L'intérêt premier de cette notion de mineur réside très certainement dans le fait qu'elle propose de lier une poétique d'auteur à une situation collective sans que ce lien passe par le biais de contenus idéologiques ou nationaux (c'est d'ailleurs le lieu de quelques malentendus quant à la notion de mineur au Québec, où elle a fait l'objet de lectures nationalistes complètement à contresens), mais plutôt par un traitement spécifique du matériau langagier. Or, si cette notion offre apparemment une façon nouvelle – différente de celles de l'analyse du discours social et même de la sociocritique – d'accrocher texte et contexte, il est finalement difficile de bien saisir en quoi la phrase kafkaïenne, beckettienne ou garnélienne, relèverait véritablement d'une « énonciation collective », en quoi la tension vers l'anonymat propre à un certain dépouillement langagier participerait d'une « solidarité active », exprimerait la possibilité d'une nouvelle communauté, ferait émerger « les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité » comme le voudraient Deleuze et Guattari. La part proprement politique, voire « révolutionnaire », de la littérature mineure telle que la présentent ces deux auteurs me paraît en effet difficile à « déduire » de la poétique mineure qu'ils décrivent, même si l'on conçoit que cette dernière est issue d'une certaine déterritorialisation de la langue. Écrire à même une certaine pauvreté, à partir d'elle, que ce soit dans le déchirement ou dans le consentement, est-ce un geste qui a forcément une portée ou une signification politique ? Est-ce le cas chez Kafka ? En quel sens ? Ce questionnement me semble gommé plus qu'il n'est vraiment soulevé dans le texte des philosophes, dont les propos oscillent entre des analyses de texte (à propos desquelles Jacques Rancière a bien signalé à quel point, sous couvert de valoriser la matérialité et un certain usage intensif, asymbolique de la langue, elles s'attachent plutôt à des contenus représentés...) et le rappel d'un certain contexte, sans

que le passage entre les deux plans soient vraiment explicité. En fait, ce sont les deuxième et troisième caractères de la littérature mineure (le branchement de l'individuel sur le politique et l'agencement collectif d'énonciation) qui me paraissent aporétiques, si l'on s'en tient à une lecture « non idéologique », attentive à la spécificité du matériau textuel plus qu'à des thèmes ou des contenus *labelisés* comme politiques. À cet égard, davantage qu'à une véritable articulation, les propositions du *Kafka* me semblent procéder à une juxtaposition, une superposition certes extrêmement séduisante et qui donne encore à penser, mais qui court-circuite quelque peu la complexité des rapports entre les faces poétiques et politiques du mineur.

Je me contente moi-même, pour le moment, de constater cette coïncidence, cette juxtaposition d'une pratique et d'une situation sous le signe de la pauvreté, sans prétendre en expliquer l'articulation, non parce que celle-ci ne m'intéresserait pas ou ne me paraîtrait pas pertinente, mais bien parce que j'en mesure le caractère fuyant et épineux. Voilà pourquoi mon texte tirait peu parti de ces échos, qu'il se limitait à les laisser entendre, un peu timidement et lointainement – en mode mineur, pourrait-on dire.

BIBLIOGRAPHIE

- ACKERLEY, Chris (2000), « Samuel Beckett and Thomas a Kempis : The Roots of Quietism », dans « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Mary BRYDEN, Lance St John BUTLER (dir.), *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 9, p. 81-92.
- BECKETT, Samuel ([1938] 1965), *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel ([1949] 1998), *Trois dialogues*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1951a), *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1951b), *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1953), *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1958), *Nouvelles* [1945] et *Textes pour rien* [1950], Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1961), *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1972), *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1976), *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1985), *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1989), *Soubresauts*, Paris, Éditions de Minuit.
- BRAULT, Jacques (1993), « Préface », dans SAINT-DENYS GARNEAU, *Poèmes choisis*, Montréal, Le Noroît/L'arbre à paroles/Édition Phi, p. 7-10.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis (1990), *La voix nue. Phénoménologie de la promesse*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Philosophie ».)
- CLÉMENT, Bruno (1994), *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- DOWD, J.F. (2004), « Les solitudes ? », dans Paul BÉLANGER (dir.), *La clef de lumière*, Montréal, Le Noroît, p. 63-70. (Coll. « Chemins de traverse ».)

LA CHAIR DES PAUVRES

- KEMPIS, Thomas à ([XV^e siècle] 1961), *L'imitation de Jésus-Christ*, trad. de F. de Lamennais, Paris, Seuil.
- LAROSE, Karim (2001), « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, p. 147-163.
- MELANÇON, Robert (2004), « Notes de relecture de Saint-Denys Garneau », dans Paul BÉLANGER (dir.), *La clef de lumière*, Montréal, Le Noroît, p. 51-61. (Coll. « Chemins de traverse ».)
- NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), « La prose du poème », dans *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, p. 25-42. (Coll. « Boréal compact ».)
- RIVARD, Yvon (1998), « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 17, p. 205-219.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de ([1925-40] 1971), *Œuvres* (édition préparée par Jacques Brault et Benoît Lacroix), Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque des lettres québécoises ».)
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de ([1930-1943] 1967), *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH. (Coll. « Constantes ».)

ÉCRITURES DE L'HISTOIRE :
MÉMOIRE
ET SUBJECTIVITÉ LITTÉRAIRES

LA CRITIQUE AU CARRÉ.
GÉNÉALOGIE DE LA MÉTACRITIQUE
DANS LES MANUELS
D'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Karine Cellard
Université de Montréal

Avec sa clairvoyance habituelle, le journaliste et essayiste Jules Fournier soupçonnait déjà, en 1912, le potentiel que représentent les romans et leurs critiques – même médiocres – pour l'étude historique et sociologique de la vie littéraire au Canada français. Outré par la réception élogieuse que le pontife des lettres d'alors, Mgr Camille Roy, avait réservé à un roman d'Hector Bernier qu'il estimait être l'« œuvre la plus lugubrement bouffonne qui ait jamais vu le jour en notre beau pays », Fournier avait compris « que cet ouvrage proprement inexistant du point de vue littéraire n'en constitu[ait] pas moins, tout comme l'article de M. Camille Roy, un document d'un inestimable prix pour le penseur et le philosophe » de demain ; aussi se faisait-il « un devoir de désigner ces deux pièces à l'historien » (1912 : 132, 158) qui s'occuperait plus tard de rendre l'esprit de son époque.

Fournier n'avait cependant pas prévu que ses propres articles, publiés au fil du temps dans *L'Action*, *Le Nationaliste* ou *Le Devoir*, seraient réunis de façon posthume dans un très beau

recueil intitulé *Mon encrier* et que, par un singulier retournement, sa féroce critique de la critique de Camille Roy deviendrait elle-même l'objet d'étude de quelque chercheur du siècle suivant. Cet exemple, quoiqu'un peu marginal dans le parcours journalistique de Jules Fournier, illustre bien le télescopage des objets d'analyse à laquelle se livre une certaine voie de la recherche actuelle à laquelle je veux m'attarder ici, soit la métacritique¹. Délaissant le texte au profit de son commentaire, la métacritique ne se concentre plus sur l'œuvre littéraire mais sur le discours second qu'elle inspire au chercheur, au professeur, à l'écrivain². Mais malgré les apparences, la dérive que présente ce détournement d'objet reste toute relative. Paradoxalement en effet, si le préfixe *meta* – ce qui dépasse, englobe – traduit une distanciation qui éloigne, la métacritique constitue aussi une plongée dynamique dans le sujet puisqu'elle est une pratique réflexive : par effet de miroir, le chercheur qui analyse la critique est inévitablement confronté à une image de lui-même puisqu'il reproduit et prolonge le geste de l'autre en élaborant sa propre pensée. C'est dans cette optique que je voudrais que mon étude de la métacritique dans les manuels scolaires soit envisagée : une perspective réflexive où l'analyse de la critique dans les manuels d'histoire littéraire, qui proposent déjà un discours second par

1. Les travaux universitaires sont en effet de plus en plus nombreux à s'attacher à l'histoire et à la critique de la critique, depuis les premiers états de la recherche en littérature canadienne-française parus au début des années 1960 jusqu'aux thèses de doctorat les plus récentes.

2. L'affirmation est ici volontairement provocante, la nature ambiguë de la critique littéraire ne permettant évidemment pas de la distinguer aussi sommairement du texte littéraire. Discours second, tributaire des œuvres qu'elle prend pour objet, la critique est *aussi* une œuvre de langage qui tend souvent vers l'essai, comme le souligne l'entrée du *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures française et étrangères, ancienne et moderne* consacrée à la critique : « Dans sa fonction d'analyse, la critique est deux fois "littéraire" : d'abord parce que l'objet de son étude est la littérature, ensuite parce que ses moyens et ses manifestations font partie de la littérature » (Demougin, 1985 : 397).

rapport aux œuvres, permet de faire retour sur cette pratique à laquelle je me livre moi-même dans ma propre thèse.

Alors que l'on pourrait être porté à envisager la métacritique comme un phénomène issu de la spécialisation et de la prolifération croissante de la critique depuis une cinquantaine d'années, on constate au contraire qu'elle naît au Québec au tout début du xx^e siècle, à l'instar de la critique professionnelle elle-même. Dès ses tout premiers travaux sur la littérature nationale et notamment dans le fameux *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* qui le rendra célèbre, Camille Roy proposait déjà, en 1918, une critique des travaux de ses pairs – activité que j'ai nommée la critique « au carré ». Si les critiques littéraires, considérés par Roy comme de véritables écrivains, ne figureront pas au sommaire de tous les manuels du xx^e siècle, la critique (en tant que pratique textuelle) y demeure en revanche jusqu'à aujourd'hui, à des degrés et selon des modalités qui fluctuent au gré des époques. En respectant les différentes acceptions du mot « critique³ », cette brève généalogie s'attachera à la fois à décrire les modes de pénétration *des* et *de la* critique dans les manuels d'histoire littéraire québécoise du xx^e siècle⁴ et à réfléchir sur l'évolution du discours métacritique formulé par les rédacteurs d'histoires littéraires.

3. Le mot « critique », selon *Le Robert*, désigne non seulement l'« art de juger les ouvrages de l'esprit » mais aussi, par métonymie, à la fois le « jugement porté sur les œuvres » et la « personne qui pratique l'art de juger les textes littéraires ».

4. Les manuels étudiés ici ont été regroupés en trois ensembles suivant l'époque de leur publication : celle des collèges classiques (Roy, 1918 et rééditions ; Sœurs de Sainte-Anne, 1928 et 1944 ; Baillargeon, 1957), de la création des cégeps (de Grandpré (dir.), 1967-1969 ; Duhamel, 1967 ; Bessette, Geslin et Parent, 1968 ; Gay, 1969) ou de la Réforme Robillard (Weinmann et Chamberland, 1996 ; Laurin, 1996 ; Bouvier et Roy, 1996).

UNE CRITIQUE CLASSIQUE POUR COLLÈGES CLASSIQUES

Fort de sa légitimité de premier spécialiste de la littérature nationale, Camille Roy n'hésite pas à se proclamer lui-même père et quasi-incarnation de la critique littéraire au Canada dans la première édition de son manuel, en 1918⁵. Pour véritablement mériter le statut de critique, ses prédécesseurs auraient dû posséder, nous dit-il, « une science assez étendue de l'histoire des littératures classiques, un certain entraînement dans l'examen et la discussion des textes, une pratique suffisante des doctrines littéraires » (1913 : 62), bref une formation spécifique dont personne, outre Roy, ne peut se réclamer à l'époque où il écrit ces lignes. C'est l'essor d'une nouvelle génération de critiques plus solides et spécialisés – dont certains entretiennent une hostilité évidente à son égard – qui incite Roy à faire preuve de plus d'humilité dans les rééditions des années 1930, où il présente plus longuement les travaux de ses collègues et reconnaît l'importance de prédécesseurs comme Edmond Lareau et l'abbé Casgrain.

C'est que Roy, depuis la fin des années 1920, est pris à partie par quelques polémistes comme Olivar Asselin, Albert Pelletier ou Valdombre, qui ridiculisent sa bienveillance mielleuse et son acharnement à peser avec science « les chiures de mouches dans

5. Roy attribue même le renouveau des lettres du xx^e siècle à l'apparition d'une critique qui correspond en tous points à sa propre approche des œuvres : « Une autre cause du renouveau que nous constatons au début du xx^e siècle, c'est l'apparition de la critique littéraire. Celle-ci s'est particulièrement appliquée à créer de l'estime pour le livre canadien, à louer ce qu'il y avait de bon dans ces livres, à reprendre avec bienveillance ce qu'il y avait de médiocre, et à guider ainsi vers le mieux nos écrivains. La critique, sans doute, s'était exercée ici avant 1900, mais elle n'avait guère connu de mesure, et ses essais avaient surtout consisté en des articles rares, isolés, où la louange était excessive et la censure trop violente. Personne n'avait eu le goût ou le courage de pratiquer spécialement ce genre plutôt ingrat » (1918 : 96).

des balances d'argent⁶ ». Le plaidoyer pour une critique respectueuse et équitable qui paraît en 1939 dans la réédition du manuel peut être lu à la fois comme une défense de Roy par rapport à ses détracteurs, qu'il nomme hyperboliquement les « terroristes » de la critique, et comme une mise en garde à l'égard de leur mode d'intervention jugé particulièrement dommageable dans le contexte fragile des lettres canadiennes-françaises⁷. Tout au long de son parcours, Camille Roy reste ainsi fidèle à la conception indulgente et modérée de l'activité critique qu'il défend depuis ses premiers travaux sur la littérature nationale : poursuivant une visée pédagogique plutôt qu'essayistique, elle représente pour lui un véritable ministère dont la responsabilité est d'« établir la valeur des œuvres, [de] signaler aux auteurs leurs qualités et aussi leurs défauts, et [de] dégager des livres la somme de vérités qu'ils contiennent ; elle essaiera, du même coup, d'éclairer l'opinion » (1939 : 18) tant du lecteur que de l'écrivain, les deux destinataires de la leçon critique. La polémique au contraire, bien que parfois fort habilement tournée, « satisfait le critique plus qu'elle n'est utile aux progrès de la littérature » ; elle devient donc une pratique intransitive, détournée de son but, suivant les critères de Roy, mais sans toutefois révéler de postures esthétiques singulières ou de jugements alternatifs. Étonnamment en effet, Roy réduit les divergences d'opinions à une question de politesse et de mesure, affirmant de manière générale que « la critique [de chez nous] s'est contentée

6. Olivar Asselin, à propos de la critique de Camille Roy (cité dans Pelletier, 1933 : 100).

7. « Il est sûrement plus facile et plus agréable à la malice humaine d'assommer un auteur inexpérimenté, que de l'étudier avec discernement, sympathie, ou simplement avec politesse. Rien de plus facile que le genre de l'éreintement, et rien qui donne davantage à celui qui le pratique, l'illusion facile de sa propre supériorité. Mais rien n'est plus dangereux que ce genre de critique chez un peuple qui, souffrant d'insuffisances intellectuelles, cherche par le travail, par des efforts, sincères sinon toujours efficaces, à se faire une vie meilleure » (Roy [en parlant visiblement de Claude-Henri Grignon (Valdombre) et d'Albert Pelletier], 1939 : 169).

d'appliquer aux œuvres des règles de bon goût ou d'art, qui sont *permanentes* » (1939 : 170, je souligne).

Ce sont donc les critères classiques d'équilibre et de mesure, de richesse de la langue et de la pensée que le père de la critique canadienne-française professionnelle expose dans son manuel, tant par son discours que par sa pratique. On peut y voir un certain paradoxe, puisque l'histoire littéraire telle que promue en France par Lanson à la fin du XIX^e siècle, proposant une modalité de compréhension des œuvres ancrée dans le temps et le contexte, offrait justement une alternative à l'exigeant jugement de la critique classique qui promettait de pulvériser une bonne partie du corpus canadien-français⁸. Cependant le modèle classico-historique perdurera longtemps dans les histoires littéraires conçues pour le collège classique⁹, sans doute grâce à la formidable diffusion des manuels de Roy¹⁰ et à la légitimité institutionnelle de

8. D'illustres auteurs de manuels français ont précédé et inspiré Camille Roy dans cette voie mitoyenne entre critique classique et histoire littéraire, que ce soit Désiré Nisard (avec son concept immanent d'« esprit français »), Ferdinand Brunetière (qui inspire à Roy l'idée de la « nationalisation de la littérature » canadienne-française et le titre de ses premiers recueils critiques) ou encore René Doumic (auquel le *Manuel* de Roy doit beaucoup, notamment en ce qui a trait à la présentation visuelle et aux notices biographiques).

9. On le retrouve toujours en 1944 dans l'*Histoire des littératures française et canadienne* conçue par les Sœurs de Sainte-Anne pour l'enseignement féminin. D'après leur manuel, les critiques raisonnables et impartiaux « s'efforcent de trouver la part de vérité contenue dans l'ouvrage critiqué, de mettre en lumière tout ce par quoi il vaut : choix du sujet, plan bien conçu et bien suivi, justesse de l'expression, exactitude des descriptions, beautés artistiques, qualités du style. D'autre part, ils ne manquent pas de signaler en toute franchise et loyauté les points faibles de l'œuvre : défaut d'équilibre entre les diverses parties, absence de couleur locale, invraisemblances, incohérences, emphase, vulgarité, fautes de goût, voire de grammaire » (1944 : 460).

10. Les 21 éditions du manuel d'histoire littéraire de Camille Roy auraient été utilisées de 1921 à 1960 dans les classes de belles-lettres et de rhétorique de la plupart des collèges classiques du Québec. Selon Lucie Robert, le tirage des différentes éditions aurait dépassé les 40 000 copies en 1940 (1982 : 80-81).

leur auteur, premier professeur spécialisé en littérature canadienne-française et recteur de l'Université Laval.

Si les valeurs esthétiques instaurées par Camille Roy sont longtemps relayées par les autres ouvrages scolaires, son héritage éthique et historique en matière de critique est en revanche radicalement bouleversé par le dernier manuel destiné aux collèves classiques, celui du frère-enseignant Samuel Baillargeon publié en 1957 et intitulé sobrement *Littérature canadienne-française*. Mgr Roy, eut-il été toujours vivant, aurait sans doute été tenté de classer Baillargeon au rang des critiques « terroristes » tant le caractère péremptoire des commentaires et leur légèreté assassine envers les écrivains jugés médiocres portent atteinte à la politesse la plus élémentaire. Pour la première fois dans un ouvrage scolaire, Roy lui-même y perd des plumes : en tant qu'auteur, d'abord – ses récits régionalistes sont qualifiés de « candides mièvreries » qui lui ont peut-être valu le purgatoire (1957 : 304) –, mais aussi dans le domaine de la critique.

Sur le plan éthique, le manuel de Baillargeon discrédite d'abord la bienveillance pédagogique de Camille Roy en en faisant un encouragement à la médiocrité et une erreur de goût empêchant le lecteur sérieux de distinguer l'œuvre de premier plan du « navet authentique¹¹ ». Sur le plan historique, il contredit ensuite la généalogie de la critique canadienne-française proposée par Roy et relayée par les Sœurs de Sainte-Anne, non seulement en accordant un espace éditorial à des critiques du XIX^e siècle, mais en suggérant aussi que les travaux de Roy, nullement fondateurs, poursuivent ceux qu'avait entrepris l'abbé Casgrain une quarantaine d'années plus tôt. Samuel Baillargeon est aussi le premier, dans un manuel scolaire, à juger la plume et le goût de Camille Roy inférieurs à ceux du découvreur de

11. « Il a failli à indiquer les *valeurs* respectives des œuvres qu'il a appréciées. Évidemment, le recul lui a manqué, mais lui fit surtout défaut ce *sens des valeurs concrètes* qu'est le *goût du critique*. [...] Œuvre de premier plan ou navet authentique, il est difficile de s'en rendre compte à mâcher ces fades guimauves que sont certaines de ses critiques » (1957 : 304, souligné dans le texte).

Nelligan, Louis Dantin, malgré la déviation morale du personnage contre laquelle il prévient fort ses élèves¹². Volonté de distinction ou pure stratégie de marketing, ce désaveu de l'héritage de Camille Roy par Baillargeon vise sans doute à démontrer la désuétude historique et méthodologique des anciens ouvrages scolaires afin de s'accaparer une part du marché des collèges classiques, où le manuel de Roy est encore largement utilisé en 1957.

LE MANUEL DE L'HONNÊTE HOMME : L'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FIN DES ANNÉES 1960

Le besoin de nouvelles synthèses se fait particulièrement sentir entre la fin des années 1950 et 1960, vu la parution sans précédent d'œuvres québécoises d'envergure et le bouleversement du monde scolaire. Dans la foulée de la création des cégeps, entre 1967 et 1969, pas moins de quatre histoires littéraires plus ou moins détaillées sont publiées par des hommes de lettres au profil généraliste : professeurs de collège et d'université¹³, ils

12. « Ce serait *curiosité malsaine* d'entrer dans le détail de ce drame lamentable. [...] Dantin croit avoir *perdu la foi* à la suite de l'insistance de son *esprit critique* à tout justifier rationnellement du surnaturel. Un *glissement sentimental* s'est effectué en même temps, à cause d'un penchant mal contrôlé vers la tendresse. [...] L'atmosphère morale de ces écrits reste inquiétante et appelle de sérieuses réserves. Plus que tout le reste, les *œuvres critiques* de Dantin ont enrichi nos lettres » (1957 : 305, souligné dans le texte).

13. Roger Duhamel enseigne entre autres les littératures française et québécoise aux collèges André-Grasset et Sainte-Marie, aux facultés des Lettres (1950-59) et de Musique (1950-55) de l'Université de Montréal et au Conservatoire Lasalle (1954-58) ; Gérard Bessette est professeur de français à l'Université de Saskatchewan (1946-49), à l'Université Duquesne de Pittsburgh (1952-58), au Collège militaire royal de Kingston (1958-60) et enseigne la littérature canadienne-française à l'Université Queen's de 1960 à 1979 ; Paul Gay est professeur de versification, de belles-lettres et de rhétorique au Collège Saint-Alexandre de Limbour, à Gatineau, de 1937 à 1970 et enseigne ensuite les littératures

sont également tantôt écrivains¹⁴, tantôt diplomates¹⁵ et presque toujours journalistes¹⁶. Si leurs manuels scolaires reproduisent l'approche critique traditionnelle de l'« homme et l'œuvre », ils ne présentent plus, comme autrefois, le « type » canadien-français comme une réalité atemporelle¹⁷ ; la littérature, envisagée comme un reflet de l'identité collective, y gagne déjà une bonne dose d'historicité.

Par-delà la singularité de chacun, les manuels d'histoire de la littérature de la fin des années 1960 témoignent tous plus ou moins clairement d'une redéfinition de la conception même du littéraire qui laisse la critique en marge du corpus national. Avec une galerie de poètes, de romanciers et même de dramaturges de plus en plus importante et élaborée, la tradition littéraire canadienne-française fait l'objet d'une sérieuse épuration par la critique, qui l'expurge entre autres de ses anciens fleurons

française, canadienne-française et ontarienne à l'Université d'Ottawa de 1970 à 1987.

14. Gérard Bessette, évidemment, est plus connu pour son œuvre de fiction que de critique littéraire.

15. Roger Duhamel est ambassadeur du Canada au Portugal de 1972 à 1977, et Pierre de Grandpré, attaché culturel de la Délégation du Québec à Paris de 1973 à 1976.

16. Roger Duhamel est journaliste au *Canada* (1940-42), au *Devoir* (1942-44) et à *La Patrie* (1944-47), directeur du *Montréal-Matin* de 1947 à 1953 et rédacteur en chef de *La Patrie* de 1953 à 1958 ; il participe également à la page littéraire du *Droit* de 1963 à 1972. Paul Gay est aussi critique littéraire au *Droit* où son activité est particulièrement intense entre 1945 et 1975 ; Pierre de Grandpré poursuit pour sa part un travail de critique au *Canada*, à *La Presse* et au *Devoir*, dont il dirige les pages littéraires et artistiques de 1955 à 1957.

17. Alors que pour Camille Roy la littérature canadienne-française traduisait un « esprit » national caractérisé par ses influences française, nationale et catholique, elle reflète chez Bessette, Geslin et Parent un « type » qui évolue dans le temps : la littérature « cherche le type humain propre aux Canadiens français et, comme les autres littératures, elle tâtonne dans cette invention de l'homme, proposant successivement le coureur des bois, l'habitant, l'aventurier, le fidèle et, aujourd'hui surtout, le révolté » (Bessette, Geslin et Parent, 1968 : 6-7).

d'éloquence politique et sacrée, de ses savants et d'une bonne partie de ses journalistes. Quelques grandes figures (Olivar Asselin, Jules Fournier ou Édouard Montpetit, par exemple) survivent parfois au naufrage, récupérées sous une bannière qui correspond aujourd'hui plus ou moins à l'essai, mais les critiques littéraires y trouvent rarement leur place.

Ainsi, les travaux des Camille Roy, Louis Dantin et successeurs disparaissent totalement de l'histoire littéraire préparée par Roger Duhamel ; Bessette, Geslin et Parent présentent encore, pour la forme, quelques clichés sur la critique expédiés en une demi-page, leur manuel replet accordant la priorité aux morceaux choisis plutôt qu'aux commentaires sur les œuvres. Le père Paul Gay reste donc le seul à considérer la critique comme un genre littéraire et à y greffer un discours sur les enjeux de l'interprétation du texte. Pour lui, la manière – le *quomodo* – importe plus que la matière – le *quid* –, bien qu'il n'estime pas que

la critique complète puisse se contenter de l'unique perfection formelle, de la seule perspective esthétique. Ce serait un défaut où tombe actuellement une certaine critique universitaire. Nous pensons qu'il faut faire entendre également la résonance humaine des œuvres étudiées (1969 : 198).

Bien sûr, sa perspective humaniste est celle d'un professeur de collège classique qui souhaite apporter à ses étudiants « la très générale formation humaine plutôt que la particulière formation littéraire » (1969 : 198), selon les mots de Jean Le Moyne reproduits dans le manuel. Mais cette mise au point signale pour la première fois l'existence d'un fossé entre deux perspectives d'analyse différentes, celle des universitaires jugée trop spécialisée et celle de grands amateurs (critiques dans les journaux, professeurs occasionnels, auteurs d'anthologies et de manuels scolaires) qui, à l'époque, jouent toujours un rôle important dans l'institution littéraire.

Au moment où les manuels scolaires tendent à la délaisser, ce sont les histoires littéraires plus spécialisées qui prennent

dorénavant en charge l'histoire (et la critique) de la critique, jugeant le travail des prédécesseurs et réfléchissant, parfois, aux fondements épistémologiques de l'interprétation littéraire. La monumentale *Histoire de la littérature française du Québec*, par exemple, publiée en quatre tomes par un collectif de critiques et de chercheurs sous la direction de Pierre de Grandpré, propose de 1967 à 1969 une rétrospective en trois tranches chronologiques propre à renouveler l'histoire des pratiques critiques.

Le chapitre consacré au début du siècle (1900-1930), entre autres, révèle une nouvelle conception de l'histoire fondée non plus sur la fidélité mais sur une réévaluation dynamique des rapports entre passé et présent. Cette histoire-processus, comme l'appelle Nicole Fortin¹⁸, traduit la volonté d'établir une généalogie de la discipline et d'ancrer les problématiques contemporaines dans le temps, comme pour leur conférer une légitimité historique. Ainsi, dans la présentation rédigée par Jean Marcel, les universitaires de la fin des années 1960 reconnaîtront en Louis Dantin le père de la tendance esthétisante et non moralisatrice qu'ils pratiquent eux-mêmes¹⁹ ; le chercheur préoccupé par la genèse de la littérature canadienne, pour sa part, trouvera en Séraphin Marion un modèle de patiente érudition archivistique²⁰ ;

18. Dans *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Nicole Fortin estime que la réévaluation des rapports entre le passé et le présent constitue l'une des ruptures majeures perceptibles dans la critique des années 1960 et 1970. Cette réévaluation est rendue manifeste par une nouvelle conception de l'histoire qui, « d'une histoire-objet – c'est-à-dire d'une histoire ontologiquement cohérente et déterministe de l'avenir –, [devient] une histoire-processus – c'est-à-dire [...] une action interprétative présente qui transcende les événements et crée leur cohérence » (1994 : 66).

19. « Louis Dantin peut être considéré comme le premier grand critique littéraire qui soit apparu au Québec. Muni d'une vaste culture, doué d'un sens aigu de l'art littéraire, il exerça son intelligence critique tant sur les auteurs étrangers que sur ses contemporains canadiens-français. Le premier, il a su mesurer et présenter le génie précoce du poète Émile Nelligan » (Marcel 1968a : 181).

20. « Séraphin Marion est en littérature un pionnier de la petite histoire. Le premier, il eut l'idée et la patience de dépouiller les archives de

enfin, le lecteur de l'époque interpellé par la question linguistique apprendra qu'Albert Pelletier et Victor Barbeau l'étaient eux aussi et ce, dès les années 1930²¹. D'autres critiques, comme Camille Roy, sont difficilement réconciliables avec les préoccupations contemporaines mais sont rétablis dans leur propre régime d'historicité, avec les présupposés esthétiques qui étaient les leurs ; c'est ce qui permet à Jean Marcel d'affirmer que la critique de Roy « a beaucoup vieilli à nos yeux » (1968a : 177), sans pour autant qu'il remette en cause son goût personnel comme l'avait fait Samuel Baillargeon.

La présentation de la critique contemporaine dans l'*Histoire littéraire* de Pierre de Grandpré radicalise quant à elle la rupture signalée dans le manuel de Paul Gay, en confiant à deux auteurs différents la présentation de la critique littéraire (Gilles Marcotte) et de la recherche universitaire (Paul Wyczynski), et en leur attribuant des mandats bien distincts : la chronique du présent pour le journalisme, l'enseignement et la recherche spécialisée pour l'université. Alors que l'importance de la critique journalistique n'est plus à l'époque à démontrer, le rôle de la recherche semble par contre exiger une certaine justification puisque Wyczynski, dans son panorama, propose une sorte de seuil de « rentabilité intellectuelle » des travaux universitaires : « la recherche universitaire, dit-il, se révélera vraiment bienfaisante pour la littérature si elle aboutit aux œuvres d'envergure où l'école et la société pourront puiser en abondance informations et idées » (Marcotte et Wyczynski, 1969 : 353).

nos lettres anciennes et les journaux du siècle dernier de façon à mettre en lumière les principaux faits de la vie littéraire au Québec » (Marcel, 1968b : 336).

21. Les morceaux choisis pour illustrer la contribution littéraire de Pelletier et de Barbeau portent tous deux sur la langue : « Langue et littérature de chez nous » (Albert Pelletier, dans *Carquois*) et « Le français au Canada » (Victor Barbeau, dans *Ramage de mon pays*).

ENTRE DIALOGUE ET DISPARITION : LA CRITIQUE DANS LES MANUELS CONTEMPORAINS

Trente ans plus tard, en parcourant les principaux manuels scolaires publiés en 1996 pour répondre à la réforme Robillard qui remettait l'histoire littéraire au programme, on est en droit de s'interroger sur l'efficacité de ce relais entre université et école. Il n'est plus question de critique au carré dans les manuels ; le réaménagement du canon complété, la critique y est disparue comme pratique littéraire distincte, diluée dans la masse des essais. La question du relais se pose plutôt à l'égard de la critique elle-même, de la pénétration de la recherche dans les publications destinées à l'enseignement. De prime abord, on pourrait croire qu'elle se fait plus visible lorsque certains des rédacteurs ou de leurs conseillers sont eux-mêmes professeurs d'université, comme c'est le cas par exemple dans la *Littérature québécoise des origines à nos jours*, dirigé par Heinz Weinmann et Roger Chamberland²². Le texte critique occupe en effet une place enviable dans ce manuel, l'étude parallèle d'œuvres « littéraires et théoriques » étant même explicitement désignée en introduction comme l'un des objectifs pédagogiques privilégiés²³. Ainsi, en plus d'allusions à la linguistique de Jakobson ou aux travaux de Barthes et de Blanchot, on retrouve de longues citations de Pierre Nepveu sur la poésie des années 1980, de Simon Harel sur l'identité migrante ou de Jean-François Chassay sur l'américanité de la littérature québécoise. En guise d'exercices suggérés dans la section « Vers la dissertation », des extraits tirés de

22. L'un des coauteurs, Roger Chamberland, a fait carrière au Département des littératures de l'Université Laval (1992-2003) ; les rédacteurs ont également eu recours, surtout pour le contenu historique du manuel, à l'expertise de professeurs de l'UQÀM (Robert Comeau et Robert Lahaise) et de l'Université Laval (Réal Ouellet).

23. « [N]otre approche propose l'intertextualité, soit l'étude des relations entre deux ou plusieurs textes. Cette étude permet un parcours tant synchronique que diachronique dans un ensemble de textes québécois ou francophones, littéraires ou théoriques » (Weinmann et Chamberland, 1996).

travaux universitaires servent souvent de pistes de réflexion. Accompagnant les morceaux choisis – qui constituent l’essentiel de ce manuel-anthologie –, les extraits critiques proposent par contre, au même titre que les repères historiques, un discours d’encadrement moins destiné à l’interprétation des textes qu’à la documentation des époques, des sensibilités ou des thématiques jugées significatives dans l’évolution de l’histoire littéraire²⁴.

Le relais entre collège et université est en revanche infiniment plus ténu dans l’*Anthologie de la littérature québécoise* du professeur de cégep Michel Laurin, et indirect dans *La littérature québécoise du xx^e siècle* de Luc Bouvier et Max Roy, qui a assimilé la critique savante dans une narration historique lisse et homogène²⁵. Chez Laurin, quelques anciens comme Camille Roy ou Claude-Henri Grignon trouvent bien leur place dans la section dévolue aux « penseurs et le terroir » mais leurs propos, choisis afin de démontrer le « passéisme » des élites cléricales et des écrivains régionalistes, n’ont d’autre but que de nourrir un anticléricalisme latent et de préparer, par contraste, le triomphe de la Révolution tranquille dans le récit de la marche du Québec

24. La présence de plus en plus ténue du discours proprement interprétatif dans les manuels contemporains est un autre facteur expliquant la disparition de la critique au carré. La présentation extrêmement neutre des extraits d’œuvres rend en effet la dimension critique de ces ouvrages beaucoup plus souterraine qu’auparavant, alors que les rédacteurs revendiquaient explicitement des critères de goût. Les préférences personnelles des auteurs de manuels sont bien sûr toujours discernables, mais elle sont désormais à rechercher dans des paramètres structuraux comme le choix des extraits sélectionnés ou la construction du récit historique plutôt que dans une critique littéraire exposant ouvertement ses critères de jugement.

25. « [N]ous avons privilégié, dans notre sélection, les textes de fiction, c’est-à-dire les œuvres poétiques, narratives et dramatiques. Nous avons retenu, également, quelques essais parmi l’abondante prose d’idées reliée aux grands débats idéologiques. Quant aux travaux de critique littéraire, ils ont paru moins pertinents, eu égard à nos objectifs » (Bouvier et Roy, 1996 : VII).

vers la modernité²⁶. Si la critique spécialisée est présente dans le manuel de Laurin comme dans celui de Bouvier et Roy, elle se manifeste sur un mode fantomatique, la présentation historique révélant parfois le spectre flou d'une référence assimilée et reléguée en bibliographie.

LA CRITIQUE EN QUESTION

Appuyé sur un micro-objet d'étude (l'analyse de la critique représente tout au plus quelques pages de chacune des histoires littéraires examinées), ce rapide panorama permet tout de même de mesurer le changement de statut de l'activité critique dans les manuels scolaires québécois depuis le début du vingtième siècle. Considérée comme une pratique essayistique jusqu'aux années 1960, elle a d'abord droit à une section autonome à l'égal des autres genres (poésie, roman ou théâtre). Dans le processus de redéfinition du canon qui secoue la tradition littéraire pendant la Révolution tranquille, la critique devient plutôt l'un des avatars de l'essai et perd de sa prééminence, diluée dans un ensemble beaucoup plus vaste. Il faut donc se tourner vers les histoires littéraires plus spécialisées pour retrouver une véritable critique de la critique, qui disparaît progressivement des manuels scolaires. Parallèlement à cette épuration du canon, les prémisses mêmes sur lesquelles se fonde l'interprétation littéraire se modifient et les rédacteurs de manuels, qui ont longtemps exercé une critique de conception plutôt classique, réexaminent le travail de leurs prédécesseurs selon des critères désormais plus diversifiés,

26. Le manuel de Laurin (comme celui de Weinmann et Chamberland dans une moindre mesure) repose sur une conception téléologique de l'histoire du Québec dont le centre névralgique est sans conteste l'avènement de la Révolution tranquille. Dans cette perspective, la littérature qui précède les années 1960 est présentée soit comme une manifestation de la « stagnation et [de] l'immobilisme du passé » (avant 1900), soit comme un idéalisme souvent néfaste « provoqué par la valorisation excessive des choses de l'esprit au détriment du corps, lieu de vile matérialité » (entre 1900 et 1960) (Laurin, 1996 : 97).

humanistes ou véritablement historiques. Dans les manuels contemporains où la critique au carré est définitivement disparue, même la critique tout court semble devenir l'apanage des universitaires, et encore : ces derniers l'évacuent parfois eux-mêmes d'un corpus désormais trop vaste pour englober son discours d'escorte.

Témoin de ces différentes redéfinitions, le manuel scolaire apparaît de plus comme un révélateur des principales continuités ou tensions qui tiraillent l'histoire littéraire au vingtième siècle. L'analyse diachronique révèle d'abord que la tension entre vulgarisation et spécialisation, si évidente dans les travaux récents, est apparue somme toute assez tardivement dans les études québécoises. Au départ, en effet, il y a coïncidence entre le rôle de chercheur et celui de pédagogue : Camille Roy ou les Sœurs de Sainte-Anne, qui diffusent un savoir de première main compilé à partir des sources archivistiques, veulent enseigner le bon goût aux lecteurs, voire aux écrivains eux-mêmes. Avec la spécialisation de la critique (et des écrivains d'ailleurs), les rôles sont renversés : désormais, l'œuvre enseigne à l'universitaire un savoir qu'il relaie à l'enseignant, qui le transmet à son tour aux étudiants.

Ce renversement même révèle une autre tension structurante de l'évolution des manuels scolaires, qui instaure une concurrence entre l'œuvre littéraire et le commentaire critique (ou plus généralement entre le texte et le hors-texte). Tout au long du vingtième siècle, diverses manifestations témoignent de la prééminence progressivement acquise par l'œuvre littéraire, que ce soit le refoulement *des* critiques et *de la* critique dans les marges du corpus ou l'anthologisation du manuel, qui comporte désormais plus d'extraits que de discours d'escorte. Rien que de très louable, puisqu'il s'agit dans un manuel de transmettre et de faire apprécier la littérature ; mais paradoxalement, cette nouvelle suprématie du texte confine à la sphère spécialisée non seulement le discours sur la critique (la critique au carré) mais aussi le discours *sur l'œuvre*, qu'il soit d'inspiration structurale ou poétique, dont l'essor à la fin des années 1960 prétendait

pourtant servir l'enseignement. Véritable armature de l'histoire littéraire, seul le discours *autour* de l'œuvre persiste et se perpétue, exposant brièvement et sur un mode à peine renouvelé le contexte politique et artistique de la création littéraire.

Alors que le discours sur l'œuvre trouve difficilement sa place au sein des manuels, le discours sur le discours, objet d'étude de la métacritique, trahit son appartenance universitaire en s'écartant de toute logique de transmission non spécialisée. Pratique réflexive, la critique au carré semble enrouler inlassablement son discours sur elle-même, captive de la spirale de la spécialisation. Mais loin de suggérer l'enfermement de manière univoque, l'ouverture infinie dessinée par le motif de la spirale évoque également la vertigineuse fuite en avant : à preuve, analysant la critique au carré, mon article propose en quelque sorte une critique... au cube.

Prise au jeu de l'accélération de la recherche universitaire dont je suis à la fois l'actrice et la victime, j'imagine sans peine ma thèse et ses modèles récupérés, comme avant eux les articles de Jules Fournier, par le chercheur du futur qui s'attaquera bientôt à l'histoire de la *métacritique*. Devant cette inquiétante perspective de multiplication du discours par lui-même, force est de s'arrêter à la *puissance* à accorder à cette critique « à la deux », « à la trois » et ouverte sur l'infini. Pour filer la métaphore mathématique, l'historien des pratiques discursives se confortera en songeant à ce que cette pratique procure d'ouverture à la troisième dimension – la profondeur, celle qui mesure et arpente la distance nous séparant du point zéro des études québécoises. Sur une note plus ésotérique, il pourra aussi envisager la métacritique comme une échappée discursive vers la quatrième dimension – le temps, qui infléchit inévitablement le sens des mots que l'on étudie comme de ceux que l'on produit.

QUESTION

Dans une perspective généalogique, votre étude suit l'évolution de la métacritique, c'est-à-dire de la critique des présupposés et des modes d'intervention de la critique littéraire, en exposant l'apparition, puis la contestation progressive du modèle « classico-historique » dominant imposé d'abord par les textes de Camille Roy, notamment dans son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*. Vous faites ressortir plus particulièrement un fait très significatif dans cette évolution : la quasi-disparition, au fil du temps, du discours interprétatif à l'intérieur des manuels de littérature, tout particulièrement dans les années 1990. Au cours de ce processus d'anthologisation du manuel, le regard critique perd de son importance au profit de la pure et simple reproduction d'extraits de textes. Ne pourrait-on pas penser que cette évolution est solidaire de la disparition, qui semble tout aussi importante sur le plan généalogique, de la *double* destination de la critique, jadis adressée autant au lecteur qu'à l'écrivain, ainsi que vous le signalez ? Aujourd'hui, les conseils prodigués aux auteurs par Roy dans son *Manuel* sembleraient incongrus. Cet effacement de la fonction de parrainage de la critique a-t-elle modifié durablement sa nature ? Peut-on en repérer les effets, directs ou indirects, dans les manuels de littérature contemporains ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

Depuis le début du ^{xx}e siècle, alors que Camille Roy s'efforce d'intégrer l'étude de la littérature canadienne-française au cadre humaniste de la formation classique, les modes de transmission de la littérature et la population étudiante à laquelle on destine cet enseignement se sont considérablement modifiés. La critique normative de Roy, participant d'une éducation fondée sur l'autorité des modèles gréco-romains et de l'Église, ne doit pas étonner par son caractère prescriptif et dogmatique. Elle s'insère de manière cohérente dans une formation élitiste orientée vers l'action sociale et nationale à laquelle contribue, sur le plan intellectuel, l'enseignement de la littérature canadienne-française. Cette perspective d'« action » intellectuelle justifie en grande partie la double destination de la pratique critique de Roy, qui considère ses élèves, au même titre que les écrivains, comme l'élite intellectuelle appelée à diriger les destinées de la société en conformité avec un « esprit » canadien-français révélé par la littérature nationale.

Déjà, dans les années 1960, l'écrivain n'apparaît plus comme un destinataire éventuel de la critique du manuel qui, de manière générale, tend moins à juger les œuvres qu'à les accompagner. Démocratisation de l'éducation et spécialisation des études littéraires aidant, la critique prescriptive, autoritaire dans son principe, cède la place à un discours d'ordre quasi existentiel²⁷ qui privilégie le rapport entre l'œuvre et le lecteur. Pour

27. « Ce qui naît de la biologie, peu importe le lieu, n'est qu'une ébauche animale, à qui le milieu humain doit conférer l'humanité. Comme le dit l'Évangile (Jean, II), l'homme naît 2 fois : une première fois, en tant qu'animal, il naît biologiquement de sa race ; une deuxième fois, en tant que conscience, il naît psychiquement de la société, de l'humanité qui enveloppe la société, de l'universalité qui enveloppe l'humanité. Les textes littéraires sont des instruments d'élite de cette naissance de l'animal humain à la conscience humaine » (Bessette, Geslin et Parent, 1968 : 8).

leur part, les manuels des années 1990 adoptent une grille de lecture historique qui répond aux exigences du ministère de l'Éducation, dont les programmes imposaient, lors de la réforme de 1996, une approche des textes par « courants » et « tendances littéraires²⁸ ». De telles directives ne sont pas sans influencer l'organisation des manuels, dont le discours d'escorte est désormais conçu pour permettre à l'élève de relier l'œuvre à son contexte historique ou artistique. L'importance accordée à la composante anthologique donne donc la fausse impression d'un resserrement du sens autour de l'unité textuelle, alors que l'intelligibilité et la cohérence des extraits sont plutôt à chercher dans l'organisation structurelle de l'ouvrage : dans le découpage qui fait le plus souvent écho à l'évolution socioculturelle du Québec, dans les questions pédagogiques qui aiguillonnent l'étudiant – surtout dans le manuel de Michel Laurin – vers une validation des regroupements par chapitres, et dans les tableaux synthèse qui invitent à « prouver », « affirmer » ou « vérifier » (1996 : 305) la conformité des textes avec leur classement. Ainsi, malgré l'absence d'une critique esthétique qui s'attacherait aux œuvres singulières, le discours interprétatif n'est absent qu'en apparence et s'élabore dans un paratexte pédagogique d'apparence objective, dont l'efficacité est renforcée par la convergence de ses différentes composantes.

Il importe de souligner que cette grille de lecture historique, qui conduit souvent à envisager les textes dans un rapport de transparence avec le contexte sociopolitique, tend à poser l'« histoire de la littérature québécoise » comme objet de savoir au détriment des œuvres elles-mêmes. Dans cette perspective, le rapport au temps que révèle cette histoire me semble particulièrement significatif pour comprendre la place réservée au destinataire fictif dans les manuels contemporains. En effet, alors que les histoires anciennes de la littérature canadienne-française témoignaient d'une vision essentiellement linéaire du temps,

28. Ministère de l'éducation du Québec, Direction générale de l'enseignement collégial, *Des collègues pour le Québec du XXI^e siècle*, 1996.

orientée vers une époque contemporaine conçue comme aboutissement de l'histoire et promesse d'avenir, les manuels des années 1990 révèlent en revanche une conception du temps plus organique, avec ses périodes d'enfance, de maturation, d'apogée et de déclin. Centré sur l'avènement de la Révolution tranquille, ce récit historique n'est plus ouvert dans l'attente d'œuvres susceptibles d'infléchir l'évolution de la littérature québécoise mais au contraire tourné vers les années 1960 et 1970, période consensuelle et triomphante où les forces de la modernité auraient enfin refondé le corpus national sur de nouvelles bases. Cette « révolution » temporelle indique peut-être tout simplement que l'enseignement de la littérature québécoise atteint une nouvelle phase de son processus d'institutionnalisation. Alors qu'elle a longtemps et patiemment contribué à l'élaboration d'une référence identitaire, elle s'occupe maintenant de consolider et de transmettre ce patrimoine, ce qui affecte du même coup la visée communicationnelle du manuel scolaire. L'étudiant qui s'initie aujourd'hui à l'histoire de la littérature québécoise n'est plus l'acteur éventuel de ce récit auquel s'adressaient les conseils dispensés par Camille Roy, la future élite intellectuelle issue du collège classique. Il est bien davantage le dépositaire d'un patrimoine collectif à résonance sociale où il paraît improbable de s'illustrer – puisque le sens de l'histoire est déjà derrière nous.

La disparition de la double destination de la critique en a-t-elle durablement modifié la nature, comme le suggère la question ? Je préfère prendre l'équation à rebours et conclure que la transformation du discours d'escorte, passant d'une critique des œuvres à une interprétation synthétique du corpus, amène une reconfiguration du récit de l'histoire de la littérature qui en affecte aussi les modalités de réception.

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLARGEON, Samuel (frère rédemptoriste) (1957), *Littérature canadienne-française*, Montréal et Paris, Fides.
- BESSETTE, Gérard, Lucien GESLIN et Charles PARENT (1968), *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel.
- BOUVIER, Luc, et Max ROY (1996), *La littérature québécoise du XX^e siècle*, Montréal, Guérin.
- DUHAMEL, Roger (1967), *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique inc.
- FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres québécoises ».)
- FOURNIER, Jules (1912), « Que ceux qui ont des yeux voient ! », *L'Action*, 10 août, réédité dans Jules Fournier [1922], *Mon encrier*, tome II, Montréal, Madame Jules Fournier, p. 132-161.
- GAY, Paul (c.s.s.p.) (1969), *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH.
- LAURIN, Michel (1996), *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, Éditions CEC.
- MARCEL, Jean (1968a), « La critique et l'essai, de 1900 à 1930 », dans Pierre DE GRANDPRÉ (dir.), *La littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. II.
- MARCEL, Jean (1968b), « Les critiques et l'essai, de 1930 à 1945 », dans Pierre DE GRANDPRÉ (dir.), *La littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. II.
- MARCOTTE, Gilles, et Paul WYCZYNSKI (1969), « La critique littéraire, de 1945 à nos jours », dans Pierre DE GRANDPRÉ (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Fides, t. IV.
- PELLETIER, Albert (1933), *Égrappages*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.

LA CRITIQUE AU CARRÉ

- ROBERT, Lucie (1982), *Discours critique et discours historique dans le Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française de Mgr Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture. (Coll. « Edmond de Nevers », n° 1.)
- ROY, Camille (1913), *Essais sur la littérature canadienne*, Montréal, Librairie Beauchemin.
- ROY, Camille (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale Ltée.
- ROY, Camille (1939), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Beauchemin.
- SŒURS DE SAINTE-ANNE (1944), *Histoire des littératures française et canadienne*, Lachine, Procure des missions des Sœurs de Ste-Anne.
- WEINMANN, Heinz, et Roger CHAMBERLAND (dir.) (1996), *Littérature québécoise : des origines à nos jours : textes et méthode*, LaSalle, Hurtubise HMH.

LAURE CONAN
ET « LES FIANCÉS D'OUTRE-TOMBE »
DE M^{lle} CHAGNON :
UNE FILIATION LITTÉRAIRE INÉDITE

Julie Roy

Archiviste, Bibliothèque et Archives Canada
et chercheure associée, CRILCQ, Université Laval

Il y a quelques années à peine, parler de constituer une histoire littéraire des femmes au Québec apparaissait comme un vœu pieux. Entre le désir de découvrir une filiation littéraire au féminin et la pauvreté désarmante des corpus proposés par l'histoire littéraire, une béance à donner le vertige à quiconque désirait se lancer dans cette forêt désenchantée. Lorsqu'en 1884, l'abbé Casgrain signe la préface d'*Angéline de Montbrun*, paru d'abord en feuilleton dans *La Revue canadienne* en 1881, il souligne, à grands traits, l'exception que constitue à ses yeux l'arrivée de Laure Conan dans le paysage littéraire québécois :

C'était une nouveauté dans notre littérature toute nouvelle : jusque-là les hommes seuls y avaient eu le droit de cité. Pour la première fois une femme venait y réclamer sa place ; et disons-le de suite, elle en a fait la conquête avec un talent qui ne peut être méconnu. Et cette place lui restera, car le suffrage des meilleurs

juges la lui assure [...]. Laure Conan peut être contente de son coup d'essai. Elle a ajouté un nom à notre littérature, le premier nom de femme [...] (1884 : 6 et 24).

La consécration de Laure Conan comme « première » écrivaine de l'histoire littéraire québécoise francophone a sans doute contribué en contrepartie à minimiser l'importance des pratiques littéraires féminines antérieures. C'est dans cet esprit qu'est né le projet de recherche postdoctorale « La mémoire de Laure (1840-1900)¹ », sorte de suite logique d'une thèse consacrée à l'étude des pratiques littéraires féminines manuscrites et imprimées de la période 1639-1839. Cette seconde phase visait à inventorier et à étudier la production féminine imprimée dans la presse périodique de la seconde moitié du XIX^e siècle, une période pendant laquelle les femmes auraient brillé par leur absence dans un champ littéraire pourtant en pleine ébullition². Entre la décennie 1830 où la production féminine semblait tout à coup se donner les moyens d'exister et l'arrivée des chroniqueuses et femmes journalistes dans la presse à la fin du XIX^e siècle, il y a une sorte de période de dormance dans l'histoire littéraire que nous voulions tenter de combler, d'expliquer. Cet inventaire, encore partiel, a permis de découvrir des centaines de textes brefs qui relèvent de pratiques aussi diverses que la lettre au journal,

1. Cette recherche a été rendue possible grâce à une bourse postdoctorale de la Direction de la recherche et de l'édition de la Bibliothèque nationale du Québec. Il s'agissait de faire le pont entre la production féminine parue dans la presse de la période 1764-1839 étudiée dans le cadre de ma thèse « Stratégies épistolaires et écritures féminines : les Canadiennes à la conquête des lettres » (2003), et l'émergence de la littérature féminine instituée qu'incarnent Laure Conan et les femmes journalistes du tournant du XX^e siècle.

2. « Alors que la période 1806-1839 laissait présager un essor de la poésie féminine, à partir de 1840, l'enthousiasme semble s'estomper et les femmes prennent peu la plume » (Lemire et Saint-Jacques, 1996, t. III, p. 349). Il faut attendre les deux dernières décennies du XIX^e siècle pour voir apparaître la première cohorte de femmes journalistes et pour qu'une « véritable activité professionnelle » d'écriture voie le jour dans l'histoire de la littérature québécoise.

une forme qui perdure depuis l'apparition des premiers journaux au Québec, la poésie, la narration ou la chronique. Parmi ces œuvres figure un roman historique, « Les fiancés d'outre-tombe », écrit par une certaine Mlle Chagnon³, et publié en feuilleton entre les mois de mai et juillet 1869 dans *La Revue canadienne*. Bien que ce roman soit aujourd'hui complètement ignoré par l'histoire littéraire, Laure Conan, dans une lettre qu'elle adresse à Léo Leymarie le 1^{er} mai 1906, mentionne l'œuvre de Mlle Chagnon qu'elle considère alors comme une devancière :

[J]e voudrais que vous ne me donniez point la maternité des femmes de lettres du Canada. Je hais ces titres et n'ose vous dire ce que j'en pense. De grâce ne m'attribuez point une influence que je n'ai jamais eue. D'ailleurs, bien des femmes ont écrit avant moi. Mme Moodie et Mme Leprohon ont eu beaucoup de succès. Mlle Chagnon a publié bien avant moi un roman « Les fiancés d'outre-tombe » ([1^{er} mai 1906], 2002 : 298).

La découverte de cette lettre confirme la nécessité de plonger dans le passé littéraire des femmes pour aller au-delà de l'image de l'Immaculée Conception qui perdure encore aujourd'hui au sujet de Laure Conan. Le roman de Mlle Chagnon nous servira ici de porte d'entrée dans ce que nous avons appelé de manière beaucoup plus large « La mémoire de Laure ». Après une brève présentation du roman « Les fiancés d'outre-tombe » et du contexte dans lequel il s'inscrit, il s'agira d'explorer cette possible généalogie d'écriture. Si la découverte de ce roman

3. Entre octobre 1866 et décembre 1867, une certaine Clara Chagnon (elle signe Mlle Chagnon, Clara, ta sœur Clara et Clara Chagnon) fait paraître au moins six poésies, publiées et reprises dans divers journaux, dont *La Guêpe*, *L'Union nationale*, *La Minerve*, *Le Feuilleton* et *Le Journal de Lévis*, ainsi qu'une lettre touchant le débat sur le port des crinolines dans *La Guêpe*. Plusieurs indices nous laissent croire qu'il s'agit de la même personne, mais on ne peut encore malheureusement que spéculer sur le lien qui unit effectivement Mlle Chagnon, la poète, à Mlle Chagnon, la romancière.

historique permet de mettre au jour une œuvre oubliée de l'histoire littéraire des femmes au Québec, elle permet également d'entrevoir une véritable filiation entre ces œuvres.

LE CONTEXTE D'ÉCRITURE DES « FIANCÉS D'OUTRE-TOMBE »

En 1866, dans son célèbre article « Le mouvement littéraire au Canada », l'abbé Casgrain avait tiré à grands traits les voies à suivre par les écrivains canadiens pour qu'une véritable littérature nationale soit érigée. Cette littérature, selon Casgrain, devait promouvoir l'identité nationale en faisant de la foi et des valeurs traditionnelles ses valeurs dominantes. L'écrivain véritablement canadien devrait :

favoriser les saintes doctrines, [...], moraliser le peuple en ouvrant son âme à tous les nobles sentiments, en murmurant à son oreille avec les noms chers à ses souvenirs, les actions qui les ont rendus dignes de vivre, en couronnant leurs vertus de son auréole, en montrant du doigt les sentiers qui mènent à l'immortalité (1866 : 26).

Lorsque Mlle Chagnon fait parvenir « Les fiancés d'outre-tombe » à *La Revue Canadienne* au printemps 1869, roman ayant pour toile de fond l'époque héroïque des missionnaires et de l'évangélisation des autochtones, elle répond en quelque sorte à l'appel de Casgrain et d'une partie de l'intelligentsia de l'époque. Loin de faire cavalier seul, Mlle Chagnon s'inscrit également dans un courant féminin d'écriture. Quelques « femmes » ont produit depuis le début des années 1860 des ouvrages de littérature historique. Parmi elles, une femme fictive d'abord, Mme E. B. (pseudonyme d'Henri-Raymond Casgrain forgé à partir des initiales de sa mère, Eliza Baby) a publié en 1860 quelques « Légendes canadiennes » retraçant la figure héroïque du missionnaire dans le *Courrier du Canada*. Par la suite, lors du premier concours de poésie de l'Université Laval tenu en 1867, ayant pour thème « La découverte du Canada », Élise Larivière,

une enseignante à St-Janvier de Weedon, brigue les suffrages du jury et retente sa chance en 1869 sur le thème de « La fête nationale Saint-Jean-Baptiste ». Si elle n'obtient aucun prix, elle réussit tout de même à se faire connaître de l'élite lettrée de l'époque. Quant au roman historique, genre que choisit Mlle Chagnon pour faire vibrer la fibre patriotique des lecteurs de *La Revue canadienne*, Mme Leprohon⁴ en a fait son genre de prédilection depuis le début des années 1860. Sa trilogie de Villeraï (*Le Manoir de Villeraï* [1860], *Antoinette de Mirecourt* [1864] et *Lionel Duvernoy* [1868]) a rapidement été traduite en français, avec le succès que l'on connaît. En envoyant son roman à *La Revue canadienne*, Mlle Chagnon sait qu'elle s'inscrit dans un courant prisé par les rédacteurs de la revue montréalaise et les principaux animateurs de la scène littéraire. Son roman répond d'ailleurs parfaitement au thème proposé pour le concours de poésie de l'Université Laval de 1868, « Martyr de la foi en Canada », concours auquel *La Revue canadienne* est fortement associée. Elle espère sans doute pouvoir compter sur le soutien de Joseph-Édouard Lefebvre de Bellefeuille, premier traducteur des romans de Mme Leprohon et l'un des principaux promoteurs de son œuvre au sein de la rédaction de *La Revue canadienne*.

Tous ces éléments auraient dû assurer un certain succès au roman de Mlle Chagnon. Or, parmi les critiques et historiens de la littérature, seul Edmond Lareau mentionne l'existence des « Fiancés d'outre-tombe » dans son *Histoire de la littérature canadienne* (1874). Selon Lareau, celle qui « marche sur les traces de Madame Leprohon [...] laisse entrevoir un véritable talent littéraire » (1874 : 331). Il apprécie le style de Mlle Chagnon, affirmant qu'elle a « l'étoffe d'un nouvelliste » (1874 : 331). Il est également impressionné par le langage riche et imagé qu'elle met dans la bouche de ses personnages « indiens », un langage « aussi grandiose que la nature vierge et champêtre du nouveau monde » (1874 : 332). « Les fiancés d'outre-tombe » n'est pourtant pas sans failles et Lareau, qui qualifie l'ouvrage de

4. Rosanna Éléonora Mullins-Leprohon (1829-1879).

« ballon d'essai » et de « petite nouvelle », reproche à l'auteure d'avoir écrit un roman où « l'intrigue est presque nulle » (1874 : 332). Il en fait néanmoins une œuvre digne de figurer dans le corpus national, car « le bon côté retrace la férocité du peaurouge, le dévouement du missionnaire de la Nouvelle-France, la précocité de la naïve enfance de l'indienne, la valeur guerrière de l'homme blanc : c'est historique, c'est national, c'est même patriotique » (1874 : 332). Cela ne semble cependant pas avoir été suffisant pour assurer à Mlle Chagnon une place dans le panthéon littéraire canadien.

LA TRAME ET LE FIL DU ROMAN

Le roman « Les fiancés d'outre-tombe » se déroule à l'époque des missions des jésuites. L'histoire s'ouvre en 1642 avec la capture, par un groupe de guerriers mohawks, du père Isaac Jogues, de ses acolytes Guillaume Couture et René Goupil et des Hurons qu'ils accompagnent. Tandis que des dizaines de Hurons périssent scalpés par l'Iroquois, les survivants sont forcés d'entreprendre le voyage en direction du village mohawk de Gandawagué, voyage au cours duquel les tortures que subissent les prisonniers n'ont d'égal que l'esprit de vengeance de leurs bourreaux. À leur arrivée au campement, le conseil se retire et débat de l'avenir de Jogues et de Goupil, qui ont été épargnés (Couture aurait été laissé dans un village voisin). Il est finalement décidé que les deux hommes seront placés comme esclaves dans deux familles iroquoises en attendant que l'on décide de leur sort. Jogues se retrouve dans la famille d'Ononkouaïa, veuf depuis peu et ayant à sa charge une fille de quinze ans prénommée Fleur-des-Champs, tandis que Goupil, jeune chirurgien célibataire, sera mis sous la garde de la famille de Thariogen, de ses deux épouses et de ses deux fils. L'aîné, Kiohacton, jeune guerrier colérique et sans pitié, est issu du premier lit, tandis que L'oiseau-Bleu, jeune enfant d'environ huit ans, auquel Kiohacton inflige les pires supplices, est le fils de la plus jeune épouse, Étoile-du-Soir.

Le soir même de leur arrivée à Gandawagué, tout le village assiste à la torture et à la mise à mort de plusieurs prisonniers hurons dont celle du grand chef Ahistsiari. Inquiète du sort qui attend les deux Français et hautement impressionnée par la harangue chrétienne d'Ahistsiari et la croix qu'il brandit au moment de son supplice, la jeune Mohawk offre son amitié aux deux prisonniers. Fleur-des-Champs et René Goupil ne tardent pas à découvrir leur amour réciproque ; une histoire d'amour impossible dans l'univers où elle prend naissance, compromise par l'inimitié qui règne entre ces deux nations. La fiction se mêle alors à la réalité et l'héroïsme des deux Français s'efface au profit du combat intérieur qui agite la jeune fille dont la sensibilité n'a d'égale que sa douceur malgré ses allures sauvages.

Fleur-des-Champs est divisée entre son attachement pour son père, Ononkouaïa, qui éprouve une rancune sans pitié à l'égard des Blancs qui ont tué son père au temps de Champlain, et son amour pour René, entre sa fidélité aux mœurs de sa nation et son attirance pour les mystères chrétiens. À la vue de cette mésalliance et laissant libre cours à sa haine viscérale de l'homme blanc, Kiohacton tente de persuader Fleur-des-Champs de l'épouser. La jeune fille s'y refuse obstinément, malgré les révélations de la sorcière noire qui lui prédit la mort de René, sa propre mort et celle de son père, dans le chagrin et le déshonneur. Les prédictions s'avèrent justes ; l'union impossible se solde par la mise à mort de René Goupil d'un coup assené par Kiohacton devenu fou de jalousie et la promesse du mourant d'attendre sa fiancée dans le monde meilleur annoncé par l'Évangile. Rongée par le chagrin, Fleur-des-Champs tombe à l'agonie. Elle meurt quelques jours plus tard, une croix entre ses mains, après qu'elle eut accordé son pardon à Kiohacton sous l'œil bienveillant du père Jogues. Blonde-Aurore, que Fleur-des-Champs avait contribué à convertir par son exemple, en apprenant la mort de René et de sa meilleure amie, dira : « Ils reposent dans la paix du seigneur, le berceau de leur amour en était le tombeau, et ce que la jalousie et la haine voulaient séparer pendant la vie, la tombe l'a réuni à jamais » (Chagnon, 1869 : 505). Ononkouaïa meurt de

chagrin, malgré sa conversion, et Jogues, qui avait réussi à échapper à ses bourreaux, revient au village d'Onongieuré un an plus tard. Il trouvera la mort, en digne martyr chrétien.

UNE ÉCRIVAINNE SOUS INFLUENCE

La trame du roman de Mlle Chagnon n'est pas qu'un éloge du christianisme et du courage des missionnaires apostoliques. Elle cache des ressorts plus complexes et des influences diverses. Derrière l'histoire du martyr de René Goupil et des succès évangéliques du père Jogues, il s'agit de donner vie et forme à une passion tourmentée, au combat intérieur qui agite la jeune Mohawk convertie, qui évolue dans un univers sur lequel elle ne semble avoir aucune prise. Du roman *Antoinette de Mirecourt* de Mme Leprohon, Mlle Chagnon conserve notamment le motif de l'altérité. Le mariage impossible entre Fleur-des-Champs et René rappelle celui d'Antoinette et de son bel Anglais, tous deux compromis par un conflit ethnique qui les dépasse. Le narrateur des « Fiancés d'outre-tombe » reste indécis quant à l'issue réelle de cette épopée mystique. Deux points de vue s'affrontent au final, celui des convertis et celui des Mohawks fidèles à leur tradition. Pour les uns, Fleur-des-champs a rejoint son amant là où ils s'étaient promis de se retrouver, pour les autres, elle est condamnée à le pleurer éternellement. « L'ombre de Fleur-des-champs revenait, disait-on, chaque nuit pleurer sur la tombe du guerrier blanc » (Chagnon, 1869 : 505).

Déjà plusieurs nouvelles avaient mis en scène des héroïnes autochtones dans la littérature québécoise, que l'on pense à *l'Iroquoise* (1827) et à ses diverses adaptations ou à *Louise Chawinikisique* (1835) de Georges Boucher de Boucherville. La lente agonie de Fleur-des-Champs et la réunion des deux amants dans la mort rappellent le sort réservé à Louise et Saguima raconté par Canatagayon. Ce motif puise ses racines dans l'œuvre de René de Chateaubriand. L'influence de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* sur l'œuvre de Mlle Chagnon apparaît d'ailleurs directement dans le titre du roman, mais également

dans la représentation des personnages de Fleur-des-Champs et de « René » Goupil, sorte de transposition des personnages d'Atala et de René apparaissant dans les deux récits éponymes. On y retrouve la même volonté de décrire les paysages exotiques du Nouveau Monde, les mœurs des autochtones et leur rapport à la chrétienté. Une même volonté de décrire également les tourments de la passion et de conserver aux autochtones une certaine pureté. Comme Chateaubriand, Mlle Chagnon semble croire que la vie terrestre n'est qu'une succession d'épisodes de souffrance et que l'humain ne trouve de repos que dans la tombe.

LA FICTION AU SERVICE D'UNE HISTOIRE AU FÉMININ

Ce roman est également l'occasion pour Mlle Chagnon d'inscrire des personnages féminins dans l'histoire toute masculine des héros de la Nouvelle-France, par le recours à la fiction. À l'intrigue, dont Lareau souligne la faiblesse, se substituent des tableaux témoignant de la vie des femmes, de leurs souffrances et de leurs idéaux. Dans la scène décrivant la rencontre entre les chefs mohawks et les Hollandais d'Albany venus tenter de racheter les deux prisonniers français, Fleur-des-Champs, qui est témoin de la scène, remet à l'ambassadeur Arendt Von Corlaer un panier de coquillages destiné à son épouse. Fleur-des-Champs souhaite ainsi « rattacher la chaîne des souvenirs, [...] essuyer les larmes [que l'épouse] a répandues en l'absence de son guerrier et [...] chasser les mauvais manitous qui voudraient pénétrer dans sa demeure » (Chagnon, 1869 : 441). Dans les faits, Van Corlaer ne se maria qu'en 1646. L'intérêt de Fleur-des-Champs pour l'épouse « fictive » de l'étranger est représentatif d'une sensibilité particulière au sort des femmes mariées aux héros de la Nouvelle-France, mais dont les noms ont été écartés de l'histoire.

Cette lignée de femmes prend véritablement forme lorsque Étoile-du-Soir raconte à Fleur-des-Champs le récit de la vie de la jeune Blonde-Aurore et de sa mère Margaret. Mlle Chagnon intègre alors à son récit la figure légendaire de Pocahontas, cette

princesse qui permit, au moins pour un temps, la réconciliation entre les Algonquins et les Anglais. Pour recréer une lignée féminine et préserver l'héritage autochtone, Mlle Chagnon invente une fille au couple Pocahontas-Rolfe. Si les faits historiques puisent à l'histoire des hommes, la fiction apportera une fois de plus l'élément féminin qui manquait au récit. Alors que le fils est laissé au soin de son grand-père en Angleterre et finit par délaisser ses origines amérindiennes, Margaret, un personnage inventé de toutes pièces par Chagnon, est élevée à la « sauvage » par son grand-père Powhatan. Elle choisit pourtant d'épouser un chef iroquois d'Onongiouré de qui naîtra sa fille, Blonde-Aurore. Se sentant étrangère à sa propre nation, Fleur-des-Champs semble revivre auprès de ces femmes métisses du village d'Onongiouré qui la traitent avec amitié. Pocahontas devient une sorte de double d'elle-même, alors que Margaret et Blonde-Aurore représentent pour elle cette possible réconciliation entre les peuples. Cette amitié sincère entre Blonde-Aurore et Fleur-des-Champs, en dépit de leurs différences, permet d'espérer et d'oublier les souffrances. Sorte de métaphore de la bonne entente possible entre les Blancs et les autochtones des diverses nations, cette entente demeure fragile, mais la clé réside essentiellement dans le pardon, le respect et l'entraide mutuels dont les femmes sont ici les principales dépositaires⁵.

UNE DEVANCIÈRE DE LAURE CONAN

Le roman de Mlle Chagnon a beau avoir été ignoré par la plupart des historiens de la littérature, sa mention par Laure Conan montre bien qu'il s'agit d'une œuvre connue de l'écrivaine. Déjà, quelques passages du roman *Angéline de Montbrun* (1884) peuvent être perçus comme autant de clins d'œil à l'œuvre de cette devancière. Dans la première lettre du roman,

5. Même si Blonde-Aurore vient de perdre son père et Margaret, son mari, tué par le gouverneur de Montmagny, elles réussissent à pardonner et deviennent elles aussi des alliées des deux prisonniers.

Maurice Darville écrit à sa sœur Mina au sujet de sa rencontre avec Angéline : « Je l'ai vue, – j'ai vu ma fleur des champs, la fraîche fleur de Valiant, – et, crois-moi, la plus belle rose que le soleil ait jamais fait rougir ne mériterait pas de lui être comparée » (Conan, 1884 : 25). L'expression « ma fleur des champs » dans la bouche du prétendant permet d'établir une filiation avec l'héroïne des « Fiancés d'outre-tombe » devenue ici symbole de l'amoureuse fidèle jusque dans la mort. L'évocation de la jeune Mohawk, pour le lecteur initié, annonce tant la pureté d'Angéline que son destin tragique. Ce lien est établi de manière plus étroite encore à la toute fin du roman, dans la lettre du missionnaire inquiet que recopie Angéline dans les pages détachées de son journal. Soucieux de lui rendre ses souffrances moins pénibles, le missionnaire fait le récit du décès d'une jeune autochtone, dont il a été témoin. Morte dans la foi et l'espérance, il fait de cette âme d'exception qui le bouleverse, une sorte de messagère et une protectrice pour celle qui continue de souffrir et de s'accrocher à ses souvenirs douloureux. « Je m'assure, lui dit-il, que cette heureuse prédestinée vous sera une protectrice dans le ciel, car elle me l'a promis et même je lui ai donné votre nom » (Conan, 1884 : 140). Ainsi, l'Amérindienne, dont le missionnaire taira le nom, est liée à tout jamais à Angéline. « L'avenir, le véritable avenir, c'est le ciel » lui écrit-il pour apaiser ses souffrances (Conan, 1884 : 145), traduisant en quelque sorte le message transmis par Mlle Chagnon dans les « Fiancés d'outre-tombe ».

Lorsque Laure Conan décide d'adopter le roman historique, c'est également l'époque missionnaire qui lui sert de toile de fond. Elle choisit pour son roman *À l'œuvre et à l'épreuve* (1891) de s'inspirer de la vie du père Charles Garnier, massacré par les Iroquois lors de l'assaut du village de Saint-Jean où il avait installé sa mission en 1649⁶. Comme dans le roman de Mlle Chagnon, derrière ce héros se cache toutefois une héroïne fictive qui

6. Bien qu'il ait donné naissance à plusieurs légendes au début des années 1860, ce thème n'est pas très fréquent dans le roman historique du XIX^e siècle. Voir Maurice Lemire (1970).

permettra de donner forme à une histoire d'amour tourmenté qui sera au centre du récit. Charles ayant choisi de consacrer sa vie à Dieu, Gisèle Méliand, une jeune orpheline promise à Charles depuis sa tendre enfance, devra apprendre à faire le deuil de cet amour terrestre et à mettre ses espoirs dans l'au-delà. Comme Fleur-des-Champs, mais pour d'autres motifs cependant, Gisèle Méliand doit apprendre la résignation.

Comme l'a montré Katherine A. Roberts (1999), le recours au roman historique n'est pas, pour Félicité Angers, une simple soumission à l'autorité de Casgrain⁷, mais bien le reflet d'une quête d'autorité discursive, d'une volonté d'être entendue et d'exercer une influence. En choisissant de s'illustrer dans le roman historique, Mlle Chagnon et Laure Conan s'inscrivent dans un genre dominant dans le contexte littéraire de leur époque. Ce choix est non seulement lié à la reconnaissance littéraire que celui-ci peut leur apporter, mais consiste également à se donner une autorité sur la mémoire. La mémoire, tant pour Mlle Chagnon que pour Laure Conan, n'est pas uniquement cette mémoire des héros de la Nouvelle-France vantée par les lettrés de l'époque, mais aussi et surtout une mémoire de femmes, mais une mémoire coupée de ses racines. Fleurs-des-Champs comme Gisèle Méliand et Angéline de Montbrun sont des orphelines. Ces mères disparues, dont il est également peu question dans ces trois romans, témoignent de manière métaphorique de cette absence de lignée féminine que les deux auteures s'emploient à réinventer par le recours à la fiction.

Cette mémoire au féminin apparaît d'abord dans la création d'un personnage féminin fictif qui prend le pas sur les héros apparents de ces récits. Ces héroïnes s'inscrivent aux côtés de quelques femmes héroïques retenues par le discours historique, de Pocahontas dans le cas de Mlle Chagnon, à Mme de Champlain, Marie de l'Incarnation, Jeanne Mance ou Marguerite

7. Plus encore lorsqu'on sait que sa relation avec Casgrain ne perdure guère au-delà de la publication de son roman *Angéline de Montbrun* en 1884.

Bourgeoys chez Laure Conan, comme autant de témoins anonymes de l'histoire. Ces femmes auxquelles les deux romancières donnent un nom, un parcours et une histoire, se réservant ainsi un espace de liberté et de création que l'Histoire avec un grand H ne leur offre pas, permettent de combler le vide de la mémoire au féminin. Si la mémoire officielle sert de trame, c'est dans la mémoire intime, transmise de femme en femme, que les véritables intrigues de ces romans trouvent leur source et se dénouent.

*
* *
*

Bien que « Les fiancés d'outre-tombe » soit aujourd'hui une œuvre méconnue, il ne fait aucun doute que ce roman constitue un chaînon non négligeable, tant pour comprendre certaines filiations à l'œuvre dans les romans de Laure Conan que celles qui traversent l'histoire littéraire des femmes au Québec. Si « Les fiancés d'outre-tombe » n'est pas une œuvre sans défaut, son éviction de l'histoire littéraire québécoise ne tient sans doute pas uniquement à ses imperfections. « C'est historique, c'est national, c'est même patriotique » (1874 : 332) signalait Lareau, mais ce roman n'est pas que cela. « Les Fiancés d'outre-tombe », comme les romans historiques de Laure Conan, raconte une autre histoire.

L'histoire littéraire des femmes se présente souvent comme une succession de « premières » qui camoufle mal un oubli chronique, sinon organisé, de l'apport et des compétences des femmes dans la sphère littéraire (Saint-Martin, 1992 ; Naudier, 2000). Privée de mères littéraires par le « père de la littérature québécoise », Laure Conan a pourtant une mémoire que l'on ne saurait négliger. L'étude des parcours de ces deux écrivaines, de leurs stratégies d'inscription dans le champ littéraire et de leurs quêtes de la mémoire au féminin, que nous venons d'esquisser à grands traits, témoigne, au-delà même de la simple mention de Mlle Chagnon par Félicité Angers, l'épistolière, d'une filiation.

Il ne s'agit pas de déplacer le titre de « première écrivaine » de Laure Conan à Mlle Chagnon ni d'ériger une nouvelle date signalant l'entrée des Québécoises dans la carrière littéraire. « Les fiancés d'outre-tombe », comme plusieurs œuvres aujourd'hui méconnues ou ignorées, constitue l'une des nombreuses portes d'accès à la filiation et un pas de plus vers la constitution d'une véritable histoire littéraire des femmes au Québec.

QUESTION

Laure Conan n'est pas la première femme de lettres canadienne et n'a jamais prétendu l'être. Cela valait la peine d'être souligné et vous le faites avec justesse. Vous avez également raison de sortir de l'oubli Mlle Chagnon, l'auteure des « Fiancés d'outre-tombe », passée peut-être un peu rapidement à la trappe par les historiens de la littérature « canadienne » puis « québécoise ». Vous relevez avec pertinence les éléments textuels qui permettent d'établir une filiation entre cette « obscure » devancière et Laure Conan.

Quelques questions viennent par ailleurs à l'esprit en lisant votre article : pourquoi Laure Conan refuse-t-elle de se voir attribuer le rôle de première écrivaine du Canada français alors que des hommes de lettres, à la même époque, se battent pour obtenir des titres équivalents. Imagine-t-on Louis Fréchette proclamer qu'il n'est pas digne de porter la couronne de poète national ? L'abbé Casgrain, qui cherche à consacrer Laure Conan première écrivaine, n'aspire-t-il pas lui-même au titre de « père » de la littérature canadienne ? Pourquoi Laure Conan paraît-elle réticente à « oublier » une devancière dont personne, à l'évidence, ne se souvient, et à mettre sur sa tête la couronne de laurier qu'on lui tend ? Autrement dit, puisque vous parlez de la « Mémoire de Laure », on pourrait être tenté de vous demander pourquoi d'ailleurs Laure a-t-elle tant de mémoire à une époque où les hommes de lettres, afin d'apparaître comme les fondateurs de la littérature nationale, font si souvent preuve d'amnésie ?

On peut aussi prendre un autre angle d'approche et se demander pourquoi certains lecteurs de Laure Conan (vous citez justement Casgrain au début de votre texte et faites référence à un correspondant de Laure Conan, Léo Leymarie) veulent à tout prix faire d'elle la première écrivaine du Canada français ? Pourquoi elle et non ses devancières (Mme Leprohon, Mlle Chagnon, etc.) ? Doit-on seulement invoquer ici la qualité de son œuvre ? Cette première réponse, si elle ne doit pas être exclue, paraît en

même temps un peu courte. D'autres pistes pourraient-elle être envisagées ?

Pascal Brissette

RÉPONSE

Laure Conan, refuse-t-elle la maternité des femmes de lettres canadiennes simplement pour elle-même, par une « extrême réserve » qui « a longtemps empêché les Canadiennes de livrer leur nom et leurs œuvres à la publicité » (1900 : 210), comme l'indiquait Robertine Barry à propos de l'absence des femmes de lettres au Canada français ? Pense-t-elle à d'autres femmes qui ont reçu des titres semblables avant elle et que les auteurs d'histoire littéraire se sont efforcés d'oublier ? Ou encore à « son mentor », Henri-Raymond Casgrain, à qui elle donnait elle-même le titre de « père de la littérature canadienne » dans les lettres qu'elle lui adressait 20 ans plus tôt ? Malheureusement, dans sa lettre à Léo Leymarie, Laure Conan n'ose lui dire ce qu'elle pense de ces titres et l'on ne peut ici sans doute qu'élaborer des hypothèses en guise d'explication, mais le jeu vaut bien la peine qu'on y consacre quelques instants de réflexion.

Il y a certes peu de modèles de femmes de lettres canadiennes, encore moins de romancières canadiennes-françaises, auxquelles Laure Conan peut s'attacher au moment où elle publie ses premières œuvres. Le refus de Laure Conan d'affirmer sa maternité des femmes de lettres du Canada témoigne moins, selon moi, d'une renonciation au statut de femme de lettres pour Félicité Angers, comme c'était le cas initialement avec la querelle de la préface d'*Angéline de Montbrun*, que du refus de se laisser déposséder de son héritage de femme et d'écrivaine, d'effacer en quelque sorte ses devancières. Laure Conan est consciente des préjugés lorsqu'en 1884, elle refuse de laisser dévoiler son identité par Casgrain. Elle indique d'ailleurs à son interlocuteur combien il ne peut comprendre cette nécessité pour une femme. « Vraiment, je ne conçois pas la fantaisie de M. Casgrain. Suis-je célèbre ? Suis-je morte ? » écrit-elle à Alfred Garneau le 23 mars 1884 pour qu'il intervienne auprès de Casgrain. En 1906, Laure Conan n'est peut-être pas morte, mais elle est célèbre et

tous connaissent son identité⁸. Son refus ne témoigne pas tant d'une volonté de minimiser sa réussite sur la scène littéraire que de briser l'isolement que l'on souhaite lui faire porter en tant que femme de lettres et romancière canadienne. Cette maternité littéraire efface en effet les religieuses de l'époque de la Nouvelle-France à qui elle rend hommage et qui sont parmi ses principaux modèles. Combien de femmes sont en effet devenues des auteures de la préhistoire littéraire canadienne ou furent complètement oubliées alors qu'elles avaient reçu le titre de « première » à leur heure de gloire. Pensons encore à Marie-Louise, alias Joseph-Guillaume Barthe, qui « par une ingénieuse fiction, parut être la première de son sexe qui cultiva les lettres dans ce petit coin reculé de la terre » (Leblanc de Marconnay, 1837). Une fois la supercherie dévoilée, Barthe cède ce titre usurpé à Anaïs, alias Odile Cherrier ; une vraie femme cette fois, qui publia non seulement une traduction, mais pas moins d'une quinzaine de récits et de poèmes de son cru dans *Le Populaire* en 1837-1838, repoussant un peu plus avant l'acte de naissance de la littérature au féminin. L'histoire littéraire, jusqu'à récemment, a consacré une succession de premières qui, tour à tour, sont venues éclipser les devancières⁹. Les critères de reconnaissance changent assurément. Or, à une époque où l'histoire et la mémoire sont les gages de la préservation d'une identité et de sa quête pour la société canadienne francophone, où les femmes en tant que collectivité commencent à se chercher une histoire et des racines, Laure Conan ne fait que rendre justice à celles qui l'ont précédée et s'inscrit parfaitement dans cette quête d'autorité discursive qui marque la situation des femmes de son époque.

8. Elle a d'ailleurs signé un texte sur les femmes et l'éducation de son propre nom en 1900.

9. Lori Saint-Martin indique que les écrivaines du XX^e siècle ont souffert de cette amnésie en ce sens qu'elles posaient, à chaque apparition, le premier jalon d'une quête d'autorité discursive, sans aucune référence aux devancières. Saint-Martin voit dans cet éternel « pour la première fois » qui se répète de génération en génération d'écrivaines une absence de continuité dans la lignée des auteures qui se sentent obligées chaque fois de tout réinventer.

Cette absence de continuité dans le discours de l'histoire littéraire et le discours critique n'est pas propre à l'histoire littéraire des femmes. Les historiens de la littérature québécoise, jusqu'à très récemment, ont souffert d'amnésie, une amnésie conditionnée par la logique de la distinction qui est le propre du champ littéraire. Dans le *Répertoire national*, en 1848, James Huston ne mentionne-t-il pas que les œuvres qu'il présente « auront pour effet d'engager [...] tous les jeunes gens à travailler avec énergie à éclipser leurs devanciers » (viii). Le phénomène d'effacement perdure assez longtemps pour que Casgrain se désigne comme le père de la littérature canadienne dans les années 1860, et que l'on confère à ses confrères des titres de noblesse leur permettant de se démarquer, de publier leurs œuvres sous forme de livre et même de vivre de leur plume, au moins en tant que journaliste ou fonctionnaire. N'était-ce pas ce que Casgrain souhaitait pour Laure Conan en lui proposant de lui trouver un emploi dans une bibliothèque ? Or, il n'est pas si certain que les Louis Fréchette, Philippe Aubert de Gaspé, Alfred Garneau ou H.-R. Casgrain, pour ne nommer que ceux-là, aient une mémoire si oublieuse. Les références à l'histoire ne sont-elles pas symptomatiques d'un désir de mémoire et de filiation ? La seconde moitié du XIX^e siècle n'est-elle pas ce moment privilégié où les auteurs de l'époque de la Nouvelle-France et du XVIII^e siècle refont surface, où la consultation des archives et la publication de textes anciens, déjà publiés ou restés manuscrits, permet de renouer avec des témoins, mais également avec des auteurs du passé ? Comme pour ses confrères, la logique de la distinction n'échappe pas à Laure Conan, qui fait des pieds et des mains pour faire connaître ses œuvres, tant au Canada qu'à l'étranger, mais ce refus m'apparaît lié à une volonté de faire connaître l'héritage littéraire des Canadiennes, son propre héritage, et à briser l'isolement. Laure Conan n'a pas plus de mémoire que ses confrères, elle a simplement une mémoire oubliée par l'Histoire, une mémoire non consignée.

Bien sûr, on voit mal Fréchette refuser le titre de poète national, ou encore Casgrain refuser la paternité de la littérature

canadienne. Pourtant, l'histoire montre bien toute la vacuité de ces titres. Ce rappel des romancières qui l'ont précédée ne semble toutefois pas complètement désintéressé pour Laure Conan. L'autorité littéraire et la légitimité pour des femmes qui, par la simple signature d'une œuvre littéraire, se distinguent, alors que la modestie et l'humilité constituent, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les principes fondamentaux de leur reconnaissance, doivent passer par la mise au jour des devancières. Lorsque dans sa lettre à Léo Leymarie, Laure Conan évoque les noms de Mme Moodie, de Mme Leprohon et de Mlle Chagnon, elle se constitue une lignée et justifie par la même occasion sa volonté d'être reconnue comme femme de lettres, et surtout comme romancière ; un statut encore dangereux à l'époque où paraissent les romans de Laure Conan¹⁰. Cette stratégie de légitimation qui a recours à la lignée féminine a fait ses preuves. On en retrouve les traces dans les débats qui ont eu cours dans la presse québécoise dès la fin du XVIII^e siècle¹¹. En plus d'évoquer des femmes qui ont célébré les mœurs et les paysages canadiens, Laure Conan témoigne d'une vision générique de sa lignée littéraire, au sens de genre sexué (elle évoque des femmes), mais également de genre littéraire (elle évoque trois auteures de roman). La lignée de Laure Conan n'est d'ailleurs pas tant linguistique, comme c'est le cas désormais en histoire littéraire, que féminine et idéologique.

Le refus de la maternité des femmes de lettres canadiennes ne serait-il pas un moyen de donner le crédit qui leur revient à ses devancières, mais aussi à ses contemporaines tout en évitant d'être jugée à l'aune de ses « héritières » ? Laure Conan a-t-elle

10. Combien de femmes qui ont fait montre d'un esprit d'indépendance et participé au mouvement d'émancipation des femmes ont été stigmatisées sans jamais cependant être nommées par les clercs historiques. Il faut relire à ce sujet les textes de Napoléon Bourassa, de Mgr Paquet ou encore de Mgr Albert Tessier.

11. Pour justifier les capacités intellectuelles des Canadiennes, malmenées par certains intervenants, leurs opposants (et opposantes) citent les femmes de lettres qui ont fait la gloire de la France, certains remontant même à la Grèce antique. Voir Julie Roy (2003).

intérêt, en tant que romancière, à se laisser associer aux chroniqueuses et journalistes ? La publication sous forme de livre devient en effet l'une des marques de la distinction entre l'auteur et l'écrivain. L'entrée importante des femmes dans l'univers de la presse à partir des années 1880 est peut-être le fruit de la légitimation des femmes en tant qu'auteures, mais également de la spécialisation de la presse et de la dévalorisation du statut de journaliste en regard de l'institution littéraire qui se met en place. Mlle Chagnon aurait pu être considérée comme une autre « première », mais « Les fiancés d'outre-tombe » n'est paru que dans la presse. En publiant un roman sous forme de livre et en recevant une rémunération pour son travail, Laure Conan emprunte un sentier que ses devancières francophones n'ont pu emprunter¹², mais elle ne considère pas cette réussite comme le gage de sa maternité de la littérature féminine canadienne.

Dans une lettre du 12 juillet 1917, adressée à son âme sœur et collaboratrice, la mère Saint-François-Xavier, Félicité Angers écrivait : « Je voudrais être sainte pour sauver ma patrie », rappelant une fois de plus les devancières, les rares que l'on s'efforçait de conserver dans la mémoire collective. Sachant que Laure Conan concevait l'écriture comme une vocation, ce rappel des grandes héroïnes sanctifiées de l'histoire du Canada, ne lui assurait-il pas une plus grande longévité que le statut de mère aux yeux de la postérité ? En refusant la maternité littéraire des Canadiennes, Laure Conan a ouvert la porte à ses devancières et à leur reconnaissance¹³, mais également à sa propre reconnaissance. Si

12. Casgrain est d'ailleurs l'un des principaux moteurs de cette transformation en souhaitant que les auteurs canadiens puissent vivre de leur plume, ou du moins en tirer quelques revenus, ce qui jusque-là, n'avait pas été possible.

13. Le jeune Léo Leymarie (il a alors 30 ans), à qui elle adresse ce refus, s'est intéressé de près aux femmes canadiennes par la suite et a été l'un des artisans de la redécouverte de textes féminins, qu'il a notamment publiés dans la revue *Nova Francia*. Son ami et correspondant, Mgr Albert Tessier, publie quant à lui l'ouvrage *Canadiennes* en 1946, un ouvrage rendant hommage aux femmes et à leur apport à la société canadienne.

SENS COMMUNS

ce refus reste dans la sphère privée en 1906, il n'en demeure pas moins qu'il nous permet aujourd'hui de renouer avec une part de l'héritage littéraire des Canadiennes.

BIBLIOGRAPHIE

- BARRY, Robertine (1900), « Les femmes canadiennes dans la littérature », dans *Les femmes du Canada*, Conseil national des femmes du Canada, s. l., p. 209-215.
- BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Georges (1835), « Louise Chawinikisique », *L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois*, Montréal, vol. IV, n° 19 (23 septembre), p. 1-2 ; n° 20 (26 septembre), p. 1-2.
- CHAGNON, Mlle (1869), « Les fiancés d'outre-tombe », *La Revue canadienne*, Montréal, E. Sénécal, vol. 6, n°s 5-7 (mai-juillet), p. 376-392, 436-452, 493-507.
- CONAN, Laure (1881-1882), « Angéline de Montbrun », *La Revue canadienne*, Montréal, Cie de publication canadienne, vol. XVII, n°s 6-11 (juin-décembre), p. 367-373, 408-424, 467-475, 550-555, 613-621, 679-685, 718-737 ; vol. XVIII, n°s 1-4 (janvier-avril), p. 26-35, 91-102, 169-181, 229-241 ; n°s 6-8 (juin-août), p. 363-372, 418-426, 495-499.
- CONAN, Laure (1884), *Angéline de Montbrun*, Québec, Imprimerie Léger Brousseau.
- CONAN, Laure (1891), *À l'œuvre et à l'épreuve*, Québec, Imprimé par C. Darveau.
- CONAN, Laure (2002), *J'ai tant de sujets de désespoir : correspondance, 1878-1924*, recueillie et annotée par Jean-Nöel Dion, Montréal, Éditions Varia. (Coll. « Documents et biographies ».)
- HUSTON, James ([1848] 1982), « Introduction », *Le Répertoire national*, t. 1, Montréal, VLB éditeur, p. iii-viii.
- LEBLANC DE MARCONNAY, Hyacinthe (1837), « Note de l'éditeur [C'est avec chagrin que nous voyons disparaître de la scène littéraire [...]] », *Le Populaire*, 6 novembre, 1^{re} année, n° 90, p. 1, col. 1-2.
- LEMIRE, Maurice (1970), *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres canadiennes ».)

- LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.) (1996), *La vie littéraire au Québec*, t. III : « *Un peuple sans histoire ni littérature* », Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval.
- MULLINS-LEPROHON, Rosanna-Eleonora (1861), *Le Manoir de Villerai : roman canadien*, trad. de Joseph-Edouard Lefebvre de Bellefeuille, Montréal, Des presses Plinguet & Cie.
- MULLINS-LEPROHON, Rosanna-Eleonora (1865), *Antoinette de Mirecourt, ou, Mariage secret et chagrins cachés : roman canadien*, trad. de J. A. Genand, Montréal, C.O. Beauchemin & Valois.
- MULLINS-LEPROHON, Rosanna-Eleonora (1869), *Armand Durand ou la Promesse accomplie : roman canadien*, trad. de J. A. Genand, Montréal, Plinguet & Laplante.
- NAUDIER, Delphine (2000), « La cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) ». Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- ROBERTS, Katherine A. (1999), « Découvrir, fonder, survivre : les romans historiques de Laure Conan », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 2 (71), hiver, p. 351-371.
- ROY, Julie, (2003), « Stratégies épistolaires et écritures féminines : les Canadiennes à la Conquête des lettres (1639-1839) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- SAINT-MARTIN, Lori (1992), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ. (Coll. « Documents ».)

PORTRAIT DE L'ESSAYISTE EN KARAMAZOV.
LES *CONVERGENCES* DE JEAN LE MOYNE

Andrée-Anne Giguère

Université Laval

Dès sa publication en 1961, *Convergences* a fait l'objet d'une reconnaissance institutionnelle notable. Pour plusieurs, Jean Le Moyne avait alors réussi à démontrer qu'« une pensée religieuse fortement enracinée dans la foi peut assumer en profondeur toute la réalité d'aujourd'hui » (Pelletier, [1962] 1998 : 38). Actuels en 1961, certains de ces essais apparaissent pourtant datés de nos jours. Ainsi, on oublie désormais les textes dont les préoccupations sont plus théologiques pour ne retenir que ceux qui portent sur Saint-Denys Garneau, sur la littérature et sur la société canadienne-française. En sélectionnant les textes de la sorte, on néglige cependant d'envisager *Convergences* d'un point de vue poétique et de considérer l'ouvrage dans son ensemble. En contrepartie, lorsque cet ensemble est effectivement mis en question, c'est généralement sous l'angle de l'idéologie de Le Moyne qu'on choisit de l'interroger. De ce point de vue, on a souvent associé sa pensée – « homme des années 1930 » (Mailhot, 1984 : 213) – aux idéologies émergentes dans l'entre-deux-guerres et l'après-guerre au Québec. Son recueil a d'ailleurs été lu plusieurs fois comme la synthèse des idéologies de *La Relève* et de *Cité libre* qui appartiennent à une époque déjà

révolue en 1961¹. On peut, à juste titre, « se servir de [l]a contribution [de Le Moyne] [...] comme point de départ, élément indispensable à la problématisation d'une interprétation renouvelée de l'histoire sociale et culturelle du Québec au xx^e siècle » (Pelletier, 1993 : 578). Néanmoins, il appert qu'une lecture moins documentaire de son œuvre, mais plus attachée aux préoccupations esthétiques et surtout romanesques de Le Moyne reste à faire.

Comme ses collègues et amis de *La Relève*, Jean Le Moyne s'est formé à la manière d'un autodidacte, par le biais de ses rencontres et de ses lectures. Ouvert à toutes les influences, son apprentissage intellectuel s'effectue aussi à travers l'étude du roman. Ce trait de formation particulier transparaît dans son œuvre, notamment par son recours aux figures marquantes du genre romanesque. Par exemple, Le Moyne réfère fréquemment à un certain nombre de romanciers, dont Rabelais, Proust, James, Dickens et Dostoïevski, qui reviennent dans ses écrits comme autant de leitmotifs. Il utilise leurs univers romanesques, devenus pour lui familiers, comme une sorte de trame de fond à ses essais. Puisant librement dans ces œuvres, il fait par exemple de Proust et de James des contrapuntistes à ranger aux côtés de Bach, ou encore, il effectue un rapprochement entre le monde de Gulliver et l'atmosphère religieuse au Canada français. Plus encore qu'un thème privilégié ou qu'un sujet de critique, le genre romanesque agit chez Jean Le Moyne comme un outil de réflexion qui lui permet d'élaborer, de préciser et d'illustrer son idéal de convergence. Il associe d'ailleurs cet idéal, visant à abolir les dualismes, à la figure dialogique et romanesque des frères Karamazov. Cette vision idéaliste envahie par une pensée du roman constitue ce que j'appelle la *perspective romanesque* de Jean Le Moyne sur le monde. J'examinerai ici quelles peuvent être les incidences de cette perspective romanesque dans la

1. À ce sujet, Anne Caumartin a bien montré combien le discours culturel de Jean Le Moyne doit être distingué des idéologies de *La Relève* et de *Cité libre* (2004).

rhétorique et la poétique du recueil de Le Moyne, en considérant les chapitres introductif, médian et conclusif, charnières de l'ouvrage.

DEVENIR « UN VRAI KARMAZOV »

Dans la première partie du recueil, Le Moyne témoigne des origines et des limites de l'idéal anti-dualiste qu'il a hérité de son père. Ardent défenseur d'une position dialogique en tout, le père de Le Moyne se refuse à diviser indûment le sacré et le profane, le corporel et le spirituel, mais considère plutôt ces valeurs comme conciliables. Dans « Dialogue avec mon père », Le Moyne raconte combien sa formation intellectuelle est redevable de leurs débats théologiques sur les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans les discussions qui les animent, les récits et surtout les personnages bibliques deviennent aussi discutables, aussi maniables que des personnages romanesques. Leur lecture conjointe de la Bible relève d'une entreprise de désacralisation et d'appropriation des textes :

Un garçon de dix-huit ans [...] s'entretient avec son père [...]. Ruth, Esther, Judith, Job, Tobie et Jonas, les patriarches, les grands prophètes et les sages de l'Ecclésiaste et des Proverbes, passent de la familiarité savoureuse du père à l'attention présomptueuse du fils, pour qui ces personnages veulent devenir des proches » (1961 : 11).

L'éducation paternelle visait à rapprocher, à rendre familiers ces personnages sacrés et ces événements mythiques que le temps, l'espace et la croyance rendaient étrangers à l'adolescent. Toutefois, cette pédagogie de la familiarité résiste au jeune Jean Le Moyne en quête d'absolu.

Dans le même essai, Le Moyne témoigne de sa réserve passée face aux familiarités de son père envers le sacré. L'adolescent mystique qu'il était trouvait choquantes les libertés que son père prenait avec les textes bibliques et se rebutait devant

l'enthousiasme paternel pour le concret et le charnel présents dans les Écritures. Leur désaccord à l'égard des quatre évangélistes illustre bien leurs divergences quant à la mystique et au charnel :

Mon père avait une certaine préférence pour le troisième évangile, entre autres excellentes et péremptoires raisons, parce que Luc, médecin, était un confrère, comme Rabelais et le docteur Anton Tchekhov ! Il éprouvait aussi pour Marc une grande affection à cause de sa manière si concrète et de sa dépendance de Pierre. [...] Aux évangiles synoptiques, j'opposais Jean, comme étant plus réfléchi, plus évolué, plus mystique, surtout plus pascal, et par là achevé d'exemplaire façon. La Résurrection me mettait en joie. Pas [mon père]. Le « ne me touche pas » du Christ à Madeleine, le blessait et renouvelait chaque fois un vieux désarroi, un quasi-scandale. Et il se consolait à l'apparition aux disciples réunis en l'absence de Thomas, où le Seigneur pour leur montrer la réalité de sa présence, mange avec eux, et à cette autre où Jésus lui-même prépare le déjeuner au bord du lac. Mais chaque apparition retenait pour lui le Sauveur dans sa présence fraternelle, dans cette familiarité quotidienne qu'il enviait aux apôtres d'une envie si terriblement charnelle, et bénie, je le sais maintenant (1961 : 13-14).

À l'heure d'écrire « Dialogue avec mon père », Jean Le Moyne associe son goût pour la mystique et le désincarné à son immaturité, à son adolescence, si bien que cet essai se veut le récit du parcours qui lui a permis d'accepter et de défendre l'héritage paternel. En effet, son père avait compris que c'est justement la capacité d'unir deux natures (charnelle et spirituelle) qui caractérise les personnages forts de la Bible. Donnant quelques exemples de ces doubles natures des temps bibliques, Le Moyne retient « Moïse – homme hésitant, homme fulgurant, Élie – homme retiré, solitaire des cavernes de contemplation, appeleur

de feu, prophète enlevé dans le feu ; les trois vivants assurés de renaître, Pierre confesseur et renieur, ce Pierre éternel, homme de la promptitude et de la faiblesse, et roc de foi amoureuse, et Jacques et Jean, fils du tonnerre de Dieu, fuyards aux Oliviers, colonnes de l'Église. » C'est ainsi que Le Moyne comprend « comment par ses propres errements et attardements, [...] [s]on père possédait le Christ [...] » (1961 : 15).

Tâchant de montrer combien son père avait retenu la leçon de ces modèles unissant des natures contradictoires, Jean Le Moyne en trouve la métaphore parfaite dans une figure trinitaire tirée non pas de la Bible, mais bien de l'histoire du roman : « mon père était un vrai Karamazov. Il avait des Karamazov la double nature, leurs dons spirituels, leur charme envoûtant, leurs appétits terrifiants » (1961 : 14). En 1959, écrivant ce dialogue avec son père, Le Moyne n'est plus l'adolescent inquiet devant la double nature de l'homme. Au contraire, le Karamazov, être dialogique par excellence, devient pour lui un modèle à suivre, un idéal, au même titre que les personnages des temps bibliques.

Dès le deuxième essai intitulé « Éléments et influences », on décèle les répercussions de la poursuite de l'idéal Karamazov dans la formation intellectuelle personnelle de Le Moyne. Si l'essai « Dialogue avec mon père » sert à définir un modèle de type Karamazov, le texte « Éléments et influences » vient confirmer que Le Moyne suit bel et bien les traces de cet exemple en valorisant la diversité des sources d'information et de formation. Par exemple, Le Moyne affirme d'emblée qu'il refuse de séparer « les pédagogies et les influences culturelles et naturelles » et que sa formation humaine et intellectuelle doit « autant aux fourmis qu'à Homère, aux poissons qu'à Cervantès, à la basse-cour qu'à l'École » (1961 : 17). Évitant de mettre en opposition la nature et la culture, le romanesque et les arts plus nobles, Le Moyne envisage la formation sur le mode de l'éclectisme et de l'ouverture. « Éléments et influences » est d'ailleurs le lieu d'un voisinage entre les penseurs, écrivains et musiciens qui ont contribué à sa formation. L'essayiste y fait cohabiter des personnalités aussi disparates que saint Paul, Schubert, Homère,

Cervantès, saint Augustin, Bach, Dickens, Rabelais, Mozart et Proust. Grâce au jeu de l'essai, chacun converge et joint sa voix au concert des influences, peu importe qu'elles soient présentées comme étant positives ou qu'elles agissent comme repoussoir.

Dans « Lectures anglaises », troisième et dernier essai de la première partie de *Convergences*, Le Moyne pousse l'idéal Karamazov dans ses derniers retranchements en traitant de l'idée de bilinguisme. L'essai s'ouvre sur le constat de la double origine culturelle, française et anglaise, des lectures de prédilection de Le Moyne, dont les figures dominantes sont le Pantagruel de Rabelais et le Samuel Pickwick de Dickens. Traçant le parcours de ses lectures, il constate que, dans sa jeunesse, l'éducation officielle lui refusait la lecture des auteurs d'origine anglo-saxonne, mais que, graduellement dans sa vie, de strictement françaises ses lectures sont devenues majoritairement anglaises. C'est en prenant conscience de son aisance à lire les classiques anglo-saxons, une aisance équivalente à celle qu'il éprouve à la lecture des classiques de la littérature française, que Le Moyne en vient à méditer la notion de bilinguisme. À son sens, le terme « bilinguisme » ne renvoie pas seulement à une maîtrise équivalente de deux langues. Par bilinguisme il faut entendre « l'habitation de deux mondes » (1961 : 30). Autrement dit, pour Le Moyne, être bilingue équivaut à être familier de deux mondes, de deux cultures, et, passant de l'un à l'autre, ne jamais vivre le dépaysement. Le bilinguisme procède donc de la conciliation entre deux mondes familiers à une même personne et, en cela, il constitue une variation sur le thème de l'idéal Karamazov.

Cependant, dans « Lectures anglaises », l'écriture de l'essai amène Le Moyne à percevoir le caractère utopique de cet idéal tant du point de vue de la société canadienne-française que du point de vue de la personnalité humaine :

Si en ce moment l'autre mentalité constituée par l'information anglo-saxonne et nord-américaine était en équilibre avec le noyau français, nous aurions l'expérience du bilinguisme [...]. Or, cet équilibre n'existe pas, le

monde anglo-saxon étant des deux le champ le plus puissant. Ainsi le bilinguisme, cas personnel ou collectif, ne saurait être qu'une phase d'évolution vers le pôle dominant [...]. Enfin l'hypothèse d'un bilinguisme équilibré, statique, ne paraît pas valable, vu les exigences de l'unité intérieure (1961 : 30).

Le Moyne s'avance peu sur le sujet du caractère utopique du bilinguisme et termine précipitamment cet essai qui, à l'origine, ne devait évoquer que ses lectures anglaises. Tout se passe comme si l'irréalisme de l'idéal défendu avait été découvert et avoué par son plus ardent défenseur. Le Moyne refuse pourtant d'abandonner la cause du bilinguisme et s'en remet aux êtres et au temps :

Je ne me fais d'illusion ni d'un côté ni de l'autre [...]. Je n'envisage nullement pour moi, ou quiconque, ou notre peuple, un passage artificiel à l'anglais à la manière anglophile. Ce serait ridicule et inhumain. [...] Mais c'est à un être mouvant que nous sommes fidèles, ce qui doit polariser la fidélité sur un avenir qui commence par le risque immédiat de ce que nous sommes. Je ne prévoyais aucunement que mes réflexions prendraient une tournure si engageante et si grave et j'éprouve en terminant un intense malaise à ne pouvoir dépasser l'insinuation. Et je suis franchement scandalisé. Mais il n'y a pas de retour possible en arrière (1961 : 30-31).

Malgré ce constat pessimiste quant à l'avenir de la culture française en Amérique, et peut-être pour éviter d'être lui-même divisé et de transgresser « les exigences de l'unité intérieure », Le Moyne choisit donc de maintenir son idéal de bilinguisme.

À la fois héritage paternel, méthode de formation et exigence impossible à remplir, l'idéal de convergence de Le Moyne trouve donc son illustration parfaite dans la figure dialogique des Karamazov. L'ouverture de *Convergences* révèle combien la perspective romanesque de Jean Le Moyne rejoint plusieurs

domaines. Sa réflexion sur l'éducation, sur la maturité, sur la société canadienne, bref, sa vision du monde, est pénétrée par sa pensée du roman, si bien que sa quête essentielle de convergence en vient à se fondre dans un idéal dialogique proprement romanesque.

UN CHRIST RABELAISIE

Le cœur de *Convergences*, sa quatrième partie, est généralement passé sous silence par la critique. Cette réserve est peut-être due au contenu théologique des textes qui composent cette section du recueil et qui en fait l'une des plus datées aujourd'hui. En fait, dès 1966, le premier texte de cette partie, « Année sainte, année ordinaire », a été retiré de la traduction anglaise du recueil parce qu'il paraissait déjà illisible aux yeux du traducteur². Pour un lecteur du XXI^e siècle, cette charge ironique contre le calendrier de l'Église catholique a perdu toutes ses qualités critiques et humoristiques dès lors que le calendrier des fêtes religieuses et le rituel des célébrations sont tombés dans l'oubli. C'est dans les deux textes médians de cette section que l'influence de la perspective romanesque de Le Moyne apparaît le plus clairement. Dans « De l'accommodation » et « Le journaliste et l'intérieure occupation », l'essayiste s'attache plus spécifiquement à la figure de Jésus dont il s'efforce de montrer la nature humaine et les exigences charnelles.

Dès l'introduction de « De l'accommodation », Le Moyne affirme que « L'Écriture [...] apparaît [...] le lieu par excellence des rencontres, des correspondances et des coïncidences de l'humain et du divin » (1961 : 138). L'idéal dialogique et la volonté de concilier des natures apparemment inconciliables ne contredisent donc pas les enseignements de la Bible, bien au contraire. Du point de vue de Le Moyne, les exigences charnelles de la nature humaine, la familiarité et le sans-gêne sont réellement représentés dans la Bible :

2. Pour une analyse des transformations de *Convergences* lors de sa traduction en 1966, lire Patrick Guay (1999 : 113).

La gêne et l'apprêt ne sont pas de mise pour des enfants et des frères à qui est donnée la familiarité de la manducation eucharistique. D'ailleurs la Bible entière abonde en exemples de ce sans-gêne qui est si loin de l'irrespect. [...] Nicodème « dérange » Jésus en pleine nuit [...]. On bouscule le Christ, on l'interpelle, on le sollicite, on s'impose à lui. Quand ce n'est pas lui qui s'invite chez quelque Zachée [...] (1961 : 140).

Le Moyne explore davantage cette avenue, jadis indiquée par son père, dans « Le journaliste et l'intérieure occupation ». Cet essai met véritablement l'accent sur l'humanité du Christ, sur sa vie d'homme en ce qu'elle a de semblable à toutes les vies d'hommes :

Aussi nous attachons-nous à chercher le Christ en son quotidien. Il n'y a en effet qu'une initiation au royaume des cieux : l'humanité du Christ. L'initiation, l'enseignement, la révélation, c'est Jésus allant, venant, buvant, mangeant, s'entretenant et se plaisant avec ses amis ; Jésus prêchant, admonestant, discutant, guérissant, s'indignant, condamnant, s'impatientant, pardonnant, absolvant, priant ; Jésus fatigué, assoiffé, essoufflé, endormi, pleurant (1961 : 156).

Ce discours sur l'humanité du Christ était déjà présent dans les textes de collaborateurs de *La Relève* – pensons notamment à l'article « L'humanité du Christ » de Paul Beaulieu publié dans *La Relève* en 1936 –, mais aucun des membres de *La Relève* n'est allé aussi loin que Le Moyne dans ce domaine. Non seulement Le Moyne invente les gestes, les intonations, le langage familier et les mimiques du Christ, mais il échafaude une rhétorique de l'accumulation et de l'exagération pour convaincre son lecteur de la vérité de sa vision humaine, voire rabelaisienne, du Christ³.

3. « Quand Jésus parlait avec ses amis, il s'animait et gesticulait un peu plus qu'une statue de plâtre. On l'entend s'écrier : “Mais allons

Réinventé de la sorte, Jésus se trouve fictionnalisé par Le Moyne et se rapproche davantage du personnage de roman que du personnage biblique. Ainsi présenté, Jésus apparaît donc comme l'exemple suprême de l'idéal Karamazov, à la fois Dieu et homme, contemplatif et bon vivant.

S'il faut admettre que la quatrième partie de *Convergences* est peut-être la plus difficile d'accès aujourd'hui en raison de ses références théologiques et d'une polémique institutionnelle qui nous échappe, il faut rappeler qu'elle constitue avant tout une étape décisive dans la progression du recueil. Sa relecture incite à amoindrir la portée dramatique du discours de Le Moyne et à rappeler ses visées humanistes puisque, de ce nouveau point de vue, la figure centrale du recueil n'est plus Saint-Denys Garneau assassiné par la famille canadienne-française, mais bien le Christ à table, homme parmi les hommes, entouré de ses nouveaux disciples que sont Pantagruel, monsieur Pickwick et les frères Karamazov. Hôte de passages mémorables où Le Moyne invite Dieu à boire un verre (1961 : 139), cette partie du recueil révèle combien la perspective romanesque de l'essayiste se répercute dans ce qui aurait pu paraître le plus sacré et combien Le Moyne n'hésite pas à prendre pour modèle les exemples les plus inimitables – qu'ils soient romanesques ou divins.

POLYPHONIE ET DIALECTIQUE

La perspective romanesque de Le Moyne permet également de mieux saisir l'importance de la septième section dans l'économie du recueil. « Poésie et pensée en musique » réunit des notes sur la musique que Le Moyne avait placées à la fin de son recueil en 1961. La pertinence de ces notes ne fait pourtant pas l'unanimité puisqu'elles ont été retirées du recueil, pour des raisons obscures, dans la version anglophone de 1966 (Guay,

donc... voyons... comment peux-tu penser une chose pareille... répète-moi ça et réfléchis..." Et prenant un tel à l'écart lui serrant le bras : "Assieds-toi là... écoute-moi bien..." » (1961 : 157).

1999 : 113). Il faut dire que cette section – volumineuse et décousue – consiste en un bricolage d'extraits de critiques musicales, d'abord parues en journaux, et que Le Moyne a réduites et réécrites pour les besoins de la publication en recueil. Pour reprendre les mots de René Dionne, le ton général de cette section donne l'impression que « M. Le Moyne nous accueille vraiment chez lui comme des frères ou des amis » (1963 : 236). Si certains critiques ont perçu la septième section des *Convergences* comme superficielle en regard des autres, il semble au contraire qu'en la relisant à travers la perspective romanesque de Le Moyne, on puisse lui trouver deux fonctions dans l'équilibre du recueil.

« Poésie et pensée en musique » crée d'abord un effet de miroir répondant au texte d'ouverture de *Convergences*. En effet, par leur organisation polyphonique et aussi par leur façon d'aborder les compositeurs comme des êtres familiers, ces fragments répondent à l'enseignement biblique reçu par Le Moyne et qui faisait justement l'objet de « Dialogue avec mon père ». Faisant défiler Bach, Mozart, Bartók, Schubert, Janequin et plusieurs autres comme autant de voix dans un chœur polyphonique, Le Moyne leur accorde un sort semblable à celui qu'il accordait à Ruth, Esther, Judith, Job, Tobie et Jonas en ouverture du recueil. Ils forment ainsi deux chœurs, l'un biblique et l'autre musical, assignés respectivement à l'ouverture et à la clôture de l'ouvrage. Encore une fois, Le Moyne reprend la pédagogie de la familiarité héritée de son père en tentant de s'appropriier et de désacraliser des œuvres exceptionnelles.

Il est aussi possible de lire la septième partie du recueil, non pas comme un retour ou un reflet de l'ouverture, mais bien comme un « point d'orgue » (Mailhot, 1984 : 212), un aboutissement, une finale qui reprend de nouveau et pour la dernière fois les grandes lignes de l'idéal Karamazov qui a traversé le recueil. « Poésie et pensée en musique » est d'ailleurs composé sur le mode de la dialectique, un peu comme s'il s'agissait de convaincre le lecteur, même dans le domaine musical, de la pertinence de cet idéal. L'ordre dans lequel se succèdent ces vingt-six

fragments permet de réunir les compositeurs convoqués en sous-groupes : les fantaisistes (Mozart, Haydn), les romantiques (Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler), les divertissants ou impressionnistes (Dvorak, Debussy, Ravel, Hindemith, R. Strauss), les dramatiques (Bartók, Stravinsky) et les génies de l'équilibre (Janequin, Vivaldi, Marcello, Haendel, les chants sacrés, Bach). La composition en alternance par laquelle Le Moyne envisage ces compositeurs révèle une délibération rhétorique entre deux traditions esthétiques antithétiques – la première étant marquée par la légèreté et l'innocence (qu'il s'agisse de Mozart ou de Debussy), la deuxième étant marquée par l'angoisse et le drame (qu'il s'agisse de Beethoven ou de Bartók). Cette délibération entre les deux traditions trouve sa résolution dialectique dans les chefs-d'œuvre d'équilibre, dont Bach constitue la figure dominante. À ce titre, la fin du recueil lui appartient puisqu'il s'avère le seul compositeur capable d'embrasser et de révéler toutes les natures et possibilités humaines. « Par exemple : si on sort des *Saisons* [de Bach] comblé d'aise et résonnant d'échos paradisiaques, [s]es *Sonates et partitas pour violon seul* nous laissent après leurs sévères surabondances devant la possibilité, devant la proposition d'un silence inéluctable et absolu » (1961 : 321).

Le caractère de Karamazov tant recherché par Le Moyne trouve donc son actualisation musicale dans l'œuvre de Bach, seule à même de concilier « la vitalité elle-même, la "*sheer life*", les énormités appétitives, la jubilation créatrice, la perméabilité cosmique » (1961 : 321). En fin de parcours, au bout d'une dialectique qui vient établir une certaine hiérarchie des œuvres musicales par leur correspondance à l'idéal Karamazov, Le Moyne associe d'ailleurs Bach à l'un de ses maîtres du roman :

Ah ! Nous en convenons bien volontiers, les Rabelais, les Bach [...] de tous les domaines de l'art et de la pensée sont fatigants et dérangement au suprême degré. Mais tous les autres ne feront jamais qu'écrire des préfaces ou des commentaires autour de l'intérêt essentiel (1961 : 321).

*
* *
*

De son propre aveu, Jean Le Moyne poursuivait une quête impossible. On aurait pu à la rigueur questionner cette quête troublante, problématique en ce qu'elle prend la fiction pour modèle, un peu comme si l'essayiste avait un jour sciemment revêtu le costume de Don Quichotte. Il ne faut pourtant pas oublier que, paradoxalement, l'idéalisme de Le Moyne s'accompagnait d'un certain scepticisme. Si la convergence des deux notions peut paraître incohérente, peut-être répond-elle finalement à une contingence toute romanesque de conciliation entre une « vision idéalisatrice » du monde et « l'observation de l'imperfection humaine » (Pavel, 2003 : 48). Autrement dit, la vision du monde de Le Moyne serait non seulement modifiée par son point de vue sur le roman, mais également envahie par des tensions propres à l'histoire du roman.

J'ajoute enfin que l'usage du roman dans *Convergences* incite à réviser l'opinion selon laquelle ces essais découlent directement de l'idéologie de *La Relève*. En effet, si l'utilisation du roman est généralisée chez les fondateurs de la revue, le choix des références romanesques et le point de vue sur le roman diffèrent remarquablement d'un intervenant à l'autre, les pôles étant précisément Robert Charbonneau (directeur de la revue) et Jean Le Moyne. Tandis que Robert Charbonneau pourrait être associé à la tradition romanesque des moralistes de son temps (Mauriac, Hemingway), la pensée du roman de Jean Le Moyne s'apparenterait davantage à la tradition comique et sceptique du genre (Rabelais, Dickens)⁴. La cohabitation de ces deux pensées du roman laisse présager que la vision du monde de *La Relève* n'est peut-être pas si homogène qu'on l'a dit, mais plutôt constituée, non pas de positions duelles, mais de visions du monde divergentes en constant dialogue.

4. Je reprends la classification proposée par Thomas Pavel (2003 : 397).

QUESTION

Cet article établit que l'idéal antidualiste de Jean Le Moyne (idéal d'abord chrétien qui cherche à contrer la culpabilité canadienne-française) se présente dans le recueil *Convergences* sous la forme d'une « perspective romanesque », d'une pratique dialogique, en quelque sorte bakhtinienne avant l'heure. S'il est vrai que la vision du monde de Le Moyne « est pénétrée par sa pensée du roman » et que l'esthétique du recueil se fond dans un « idéal dialogique » qui rencontre « les exigences de l'unité intérieure », comment la perspective romanesque s'accommode-t-elle du désenchantement, des constats d'impasse que formule Le Moyne dans ses commentaires sur le bilinguisme, comme vous l'avez noté, alors que semble impossible « l'habitation de deux mondes », mais aussi dans son évaluation de la littérature canadienne-française et de la place de cette culture en Amérique ? Peut-on supposer un dialogue entre la part de l'idéal et celle du désenchantement qui illustrerait « l'imperfection humaine », comme le veut par exemple Thomas Pavel ? Ou s'agit-il là de tensions irréconciliables ? Dans un cas comme dans l'autre – et ceci dit sans vouloir ramener cette étude à une lecture « documentaire » –, quel « point de départ », suivant la formule de Jacques Pelletier, représente cette interprétation pour penser l'histoire socioculturelle du Québec du xx^e siècle ?

Anne Caumartin

RÉPONSE

LA LEÇON D'HENRY JAMES

L'apparente contradiction entre l'idéal dialogique de Jean Le Moyne et l'impossibilité de son actualisation dans la réalité se résout précisément dans le genre romanesque, au sens où le roman – « discipline suprêmement explicite » (Le Moyne, 1961 : 211) – est en mesure de donner accès à un monde où les dualismes sont enfin unifiés. C'est dans « Henry James et *Les Ambassadeurs* » que Le Moyne explique le plus clairement la « solution » romanesque au problème du dualisme qui frappe tant les Canadiens que les Américains, tous « dissocié[s] en [leur] élément européen, originel et dominant, et en [leur] différenciation américaine, à peine amorcée mais irréversible. » (203)

En choisissant de tourner le dos à son Amérique natale pour aller faire carrière en Europe, Henry James prétendait « accéder à un plan d'universalité d'où, en tant qu'artiste, il jugera[it] et l'Europe et l'Amérique » (204). Le retour de l'écrivain américain à l'Europe originelle constitue pour Le Moyne la première étape dans la réalisation d'une œuvre dialogique : « tant que la visitation européenne nous est impossible ou que nous nous y refusons, nous ne produisons rien de valable ; il nous manque la majorité de notre âme » (210).

Selon Le Moyne, comme le roman doit être « caractérisé par un rigoureux discernement de ce qui est [et] ne peut correspondre qu'à une actualité totale » (211), c'est parce que Henry James a fait l'expérience de l'Europe qu'il est en mesure, dans *Les Ambassadeurs*, de résoudre le dualisme américain et de créer un monde où le lecteur rencontre l'idéal dialogique :

La solution formelle de ce drame [...] ne pouvait procéder que d'une synthèse existentielle. Le génie d'Henry James, assez ample pour dominer et embrasser les éléments de notre être double, les amène au dialogue : leur réconciliation est une expérience, et une expression

unifiante constitue son œuvre entière et l'acte permanent de son existence. Avec James nous nous insérons dans la continuité européenne et notre originalité américaine fait son premier acte de pleine conscience créatrice (211).

Autrement dit, *Les Ambassadeurs* est non seulement le lieu d'une réconciliation entre des mondes duels, mais également une œuvre qui, par sa forme même, permet au lecteur américain de faire l'expérience du dialogue.

L'idéal dialogique et l'impossibilité de sa réalisation dans le monde actuel ne sont donc ni en dialogue, ni tout à fait inconciliables. Leur relation s'organise davantage sur un plan vertical de sorte que, si l'idéal ne peut être atteint dans la réalité, il peut l'être dans le roman grâce au « génie » du romancier. On le voit, le roman acquiert chez Jean Le Moyne, comme chez plusieurs de ses collègues de *La Relève*, une valeur heuristique faisant de cet art un lieu propice à l'exploration de l'Homme et du monde.

Utilisant le roman comme voie de connaissance, Jean Le Moyne s'inscrit dans une réflexion poétique que j'envisage selon une perspective comparatiste davantage qu'historique. Ma recherche sur les fonctions que Le Moyne et la génération de *La Relève* attribuent au roman n'est peut-être pas tant un point de départ pour une relecture de l'histoire socioculturelle du Québec qu'un jalon dans une réflexion plus étendue sur le rôle – ou la mission – que certains écrivains confèrent à leur genre de prédilection.

BIBLIOGRAPHIE

- CAUMARTIN, Anne (2004), « Une position critique. Le discours culturel de Jean Le Moyne » (conférence prononcée au Congrès de l'American Council for Quebec Studies, Québec).
- DIONNE, René (1963), « Notre différenciation nord-américaine », *Relations*, n° 272 (août), p. 234-237.
- GUAY, Patrick (1999), « *Convergences* (1961) et *Convergence* (1966) », dans François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota bene, p. 107-117. (Coll. « Les Cahiers du CRELIQ ».)
- LE MOYNE, Jean (1961), *Convergences*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Convergences ».)
- MAILHOT, Laurent (1984), « *Convergences* », dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, p. 212-215.
- PAVEL, Thomas (2003), *La pensée du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « NRF Essais ».)
- PELLETIER, Gérard ([1962] 1998), « Jean Le Moyne : écrivain nécessaire », dans Roger ROLLAND (dir.) avec la collaboration de Gilles MARCOTTE, *Jean Le Moyne. Une parole véhémence*, Montréal, Fides, p. 35-39.
- PELLETIER, Jacques (1993), « Jean Le Moyne, témoin essentiel. Une relecture des *Convergences* », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 3 (54), printemps, p. 563-578.

PROJECTIONS AUTOBIOGRAPHIQUES
ET TRANSPOSITION DU PROJET AUTOMATISTE
DANS LES *ŒUVRES CRÉATRICES COMPLÈTES*
DE CLAUDE GAUVREAU

Thierry Bissonnette

À partir des connaissances les plus communes sur la vie de l'écrivain Claude Gauvreau, il est déjà aisé de percevoir nombre de figures et d'allusions autobiographiques non seulement dans son théâtre, mais également dans sa poésie, ses œuvres radiophoniques, ou encore dans son unique « roman », *Beauté baroque*. La mise en scène d'un héros poète ou artiste maudit, l'adaptation du suicide de sa compagne Muriel Guilbault et de ses conséquences sociales, voire l'apparition occasionnelle de Claude Gauvreau lui-même dans la fiction, ces éléments ne sont que les plus visibles parmi un réseau très étendu de miroirs subjectifs dont je me propose ici d'effectuer une brève cartographie, laquelle me permettra d'exprimer quelques hypothèses. Après avoir énuméré quelques occurrences de projection autobiographique parmi les textes littéraires gauvréens, je veux en particulier mettre en lumière une transposition de l'esprit du recueil collectif *Refus global* dans les *Œuvres créatrices complètes* de Gauvreau, transposition que je considérerai dans la perspective d'une écriture de soi rejoignant sans doute sous quelques aspects

de la récente autofiction, mais qui rappelle également l'aspect spéculaire de l'art.

Alors que seulement deux plaquettes et une poignée d'autres textes littéraires furent publiés du vivant de l'auteur, les *Œuvres créatrices complètes*¹, parues de façon posthume, atteignent les 1 500 pages, ce qui exclut les textes critiques ainsi qu'une importante correspondance. Cette disproportion nous indique à quel point ce projet de « bible personnelle » alimentait le désir du poète, lequel se consolait du peu d'accueil direct par la conception d'un mégarecueil qui ne sera finalement publié qu'en 1977, six ans après sa mort. Une production ambitieuse, dont les 3 003 exemplaires allaient précipiter le déclin financier des éditions Parti pris, et dont l'ampleur fait encore hésiter les lecteurs à se plonger dans les exemplaires disponibles.

À l'exemple du projet de *L'homme rapaillé* de Gaston Miron, les OCC furent le livre d'une vie, un livre-existence qui ne semblait pouvoir se terminer qu'avec son auteur, puisque représentant une unité subjective difficile, profuse, toujours en marche. Synthèses de l'un et du multiple, recueils inachevables d'une matière fugace et proliférante, recueils de recueils, ces livres-bilans ne peuvent être limités à de purs réceptacles, leur organisation correspondant à une autoreprésentation d'un parcours créateur et existentiel qu'une biographie en bonne et due forme ne saurait remplacer mais seulement côtoyer, adapter ou, pour employer une métaphore diététique, compléter.

Commençons toutefois par repérer les marques explicites d'un discours autobiographique dans la somme littéraire de Gauvreau. Après l'« Avertissement » de l'éditeur Gérald Godin, qui fournit une appréciable mise en contexte, le premier texte de l'ouvrage est une brève « Autobiographie », sorte de curriculum artistique où sont retenus les événements qui, dès la petite enfance, auront un impact sur la constitution de sa poétique. Après des expériences théâtrales précoces et l'influence considérable

1. Désormais, les références à cet ouvrage seront désignées par le sigle OCC.

du symbolisme de Paul Claudel, le poète glisse vers une appréciation grandissante de la peinture et adopte Paul-Émile Borduas comme figure tutélaire. Des ennuis avec les autorités scolaires et religieuses préfigurent son adhésion au mouvement automatiste que dirige Borduas, et la participation au manifeste *Refus global*, en 1948, initiera une volonté persistante de marquer son époque et sa société. La suite est constituée de tribulations pénibles, dont le suicide de sa muse, quelques internements et la dissolution progressive du mouvement d'avant-garde déjà cité, dont il deviendra le porte-flambeau solitaire ; aléas semés de rares lueurs de reconnaissance à travers des anthologies françaises et sur quelques scènes québécoises, que ce soit du côté de la poésie ou du théâtre. Outre cette préface-autobiographie à saveur de justification, la nature de bilan des OCC se révèle par la présentation des œuvres dans leur chronologie originale et sans métacommentaire d'aucune sorte. Dès la composition, l'ensemble paraît avoir été orchestré comme une défense et illustration, la succession des textes se passant d'arguments externes puisque différents discours et protagonistes se relaient pour souligner les valeurs chères à l'auteur.

Trois des objets dramatiques qui forment *Les entrailles* ayant été publiés dans *Refus global*, la position de cet ensemble, tout de suite après « Autobiographie », contribue aussi à faire de l'implication automatiste une des lignes directrices de l'œuvre, ce qui se confirme par l'apparition récurrente de recueils d'abstraction lyrique, rédigés des années 1950 à 1970. Parmi les autres pièces et recueils, *Brochuges* (1954), *Faisceaux d'épingles de verre* (1961-1970), *Les boucliers mégalomanes* (1965-1967), *Les jappements à la lune* (1968-1970) forment l'extrême de cette tendance, alors qu'*Étal mixte* et *Poèmes de détention* mélangent davantage l'abstrait et le concret, l'automatisme « exploréen » et le symbolisme surréel.

Alors que des pièces de théâtre telles *L'asile de la pureté*, *La charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes* mettent en scène tantôt un poète maudit et persécuté, tantôt un couple tragique inspiré du tandem Guilbault/Gauvreau, l'objet du

roman *Beauté baroque* peut être résumé comme suit : « Le cadavre de Muriel ayant été souillé par d'abjects moralisateurs de diverses disciplines, je me décidai à laver sans réplique possible cette ignominie en écrivant le roman de sa vie tel [sic] que je la connaissais » (« Autobiographie », OCC : 13). Racontée à travers le filtre de la passion tragique du narrateur, cette malédiction de l'amoureuse sert en fait une apologie de la marginalité et de la liberté artistique. C'est en effet l'idéal gauvréen qui est dépeint dans cette beauté à rebours des habitus sociaux, et « laver l'ignominie », dans ces circonstances, n'est rien d'autre que se promouvoir par la fiction. Bien que sans noms, les figures masculine et féminine du roman permettent d'établir un parallélisme entre Gauvreau et Muriel Guilbault qui va jusqu'à la fusion. « Elle n'était pas semblable aux autres », est-il dit dès la première page de *Beauté baroque* (OCC : 381) ; énoncé à mettre en parallèle avec un autre plus ancien, tiré du texte des *Entrailles* intitulé « Le soldat Claude » : « [...] je ne suis pas semblable aux autres, je me classe derechef parmi les êtres exceptionnels » (OCC : 65). Figure également fictionnelle, le soldat Claude parle ainsi en style indirect (« Cet homme s'est dit... »), exprimant sous un mode burlesque un propos anarchiste dont l'héroïne de *Beauté baroque* sera la dépositaire sur un mode tragique et édifiant.

À la lumière de ce récit, il est également pertinent de relire « La jeune fille et la lune », autre texte des *Entrailles* écrit vers 1944 et qui met en scène une jeune noyée. Évoquant le personnage d'Ophélie autant qu'il préfigure le destin funeste de Muriel Guilbault, cet objet dramatique est également l'occasion d'un discours sur la mort où la psyché de Gauvreau se dévoile à de nombreux endroits, et où circule en clair-obscur une véritable subjectivité hermaphrodite. Alors que la frontière se fait poreuse entre des voix objective et subjective, celle qui démarque l'énonciation masculine du texte et le discours féminin qu'on y trouve est elle aussi sujette au brouillage. En effet, la didascalie initiale de « La jeune fille et la lune » nous présente l'unique protagoniste « flottant entre deux eaux », seulement rejointe par un mince rayon de lune et, pourtant, effectuant un soliloque faisant

d'elle le narrateur omniscient de la ville. Bien que le discours soit attribué à la jeune fille, on sent quelque duplicité dans son énonciation, en particulier dans un passage où elle en vient à citer ses propres paroles comme si elle en était spectatrice : « Verte ! L'eau est verte, dit la noyée, et mon nez ne veut pas saigner » (OCC : 24), vacillement parent de celui présent dans la bouche du soldat Claude. Ici encore, cette duplicité énonciative et cette superposition de subjectivités laissent à mon avis filtrer la dimension autobiographique et la diction de soi, alors que le portrait féminin sert simultanément d'Idéal et de miroir à Gauvreau.

Autant ces portraits féminins qu'une bonne part des écrits critiques et de la correspondance du poète combinent ainsi le rachat et le manifeste, tendus qu'ils sont par un geste identitaire prenant l'allure d'un combat par l'image afin de faire valoir les perspectives esthétique et philosophique de l'auteur, de même que de rectifier les torts causés à sa réputation. On pourrait encore énumérer nombre de passages où cette poétique s'appuie sur une synergie entre le féminin et le masculin – pensons seulement à cette étrange métaphore du « sperme de femme » élaborée dans le poème « Ode à l'ennemi » (OCC : 261) –, chimie symbolique d'emblée présente dans un des premiers objets dramatiques intitulé « Bien-être ». Interprété avec Muriel Guilbault avant d'être inclus dans *Refus global* puis dans *Les entrailles*, « Bien-être » mettait en scène des personnages appelés simplement « l'homme » et « la femme », ce drame miniature voyant un mariage évoluer en cérémonie funéraire alors que l'homme s'approprie de façon occulte le décès de sa partenaire : « Ce soir je me coucherai sur ton corps dans la rédemption noire qui glisse des pierres pourtant rêvées » (p. 43). Peuplé de polarités et de déplacements, cet objet dramatique sert très bien l'idée d'une intégration du féminin par la parole poétique, dont l'arrivée impromptue des déménageurs – dans l'instant qui succède au décès – semble signifier l'énergie métonymique.

À ces résonances autobiographiques, il faudrait ajouter la mention de nombreux textes où Gauvreau laisse libre cours à des délires pamphlétaires où les symboles religieux se voient

profanés. C'est le cas notamment du poème « Saint-Chrême durci au soleil », où l'anathème sur l'Église et ses représentants finit elle-même par incorporer une prétention sacrée. Mais ce qui m'intéresse pour l'instant est d'abord de considérer comment, par le détour de cette dissémination d'« autobiographèmes », se profile un système de transmutations subjectives et leur inscription dans une vaste peinture de soi par le biais d'êtres imaginaires, que ceux-ci se rapportent ou non à des êtres réels.

Une synthèse de cette projection réflexive est lisible dans le poème « L'impossible m'attend » où la figure de l'impossible jouxte celle des défunts, seule une *mise en discours* des morts ou une diction à *partir d'eux* pouvant donner au lecteur une présence plus forte :

*Les corbeilles ont dégusté les offrandes qui appelaient
le cercueil.*

On a dit : They never come back.

*Et pourtant les pas timides cheminent. Les pas timides
s'en viennent.*

*Le monstre de fragilité adhère à un sol qui se dérobe et
se dérobe avec lui vers l'existence mouvante (OCC :
891).*

Cette monstrueuse fragilité, en adhérant à la dérobade des absents, parviendrait donc à convertir ce moment en présence, et le témoignage se mouvrait progressivement en parole authentique d'un sujet auparavant menacé d'inexistence : « L'impossible a des dents », est-il dit plus loin pour signifier son appropriation effective d'une bouche ; Il est présent. / Debout il témoigne. / Il est ce qui persiste et qui revit. Il est, enfin, ce qui vit » (OCC : 891). Dynamique orphique qui autorise à lire l'entièreté des OCC sur l'horizon d'une appropriation de la mort de Muriel Guilbault dans le but de la transmuter en vie de l'œuvre, cette résurrection et cette transsubstantiation s'accompagnant par contre d'une autre mort également annoncée, celle de l'auteur lui-même.

Je passe maintenant à un second angle très productif pour appréhender l'unité du projet des OCC, et qui passe aussi par une chimie subjective. Il s'agit du rapport crucial entre le poète et – outre Muriel Guilbault – l'ensemble du mouvement automatiste, tout particulièrement son maître Borduas. Mon hypothèse, esquissée en introduction, est que l'identification appropriatrice que Gauvreau exerce par rapport à l'automatisme se traduit d'abord sur le plan biographique par l'acquisition du statut d'ultime porte-étendard, puis que cette incorporation s'inscrit dans l'œuvre gauvreenne grâce à la transposition de l'esprit de *Refus global* dans les OCC.

Les circonstances par lesquelles Gauvreau succède informellement à Borduas comme chef du mouvement automatiste sont bien connues. Peu après le scandale causé par *Refus global* en 1948 et le congédiement de Borduas de l'École du meuble, le peintre se tiendra à la périphérie. Sans dédaigner la participation plus ou moins directe à certaines activités du groupe, le maître laissera en grande partie l'initiative à l'écrivain, qui de son propre chef entretiendra des querelles esthético-sociales par l'entremise des journaux. Après le départ de Borduas aux États-Unis en 1953, Gauvreau se charge d'organiser en 1954 une ultime exposition de groupe, *La matière chante*, tout en convainquant le maître de revenir pour sélectionner les œuvres. Puis, malgré le désintéressement progressif de la totalité des membres, Gauvreau demeurera un porte-parole occasionnel, jusqu'en 1969, date à laquelle il publie « L'épopée automatiste vue par un cyclope », dans un numéro spécial de la *Barre du jour* (Gauvreau, 1996 : 35-94). Convaincu de la place de l'automatisme dans l'histoire de l'art et des idées au Canada français, il croit bon de se faire le gardien de son sens, ce qui se répercute de façon très cohérente dans ses œuvres bien après que les peintres du groupe ont bifurqué vers des avenues plus contrastées.

Outre cette fonction autoassignée de dernier « résistant », Gauvreau transcrit en effet ses convictions de façon authentique dans ses textes littéraires, qui incorporent des influences dadaïste, futuriste et surréaliste en mettant l'accent sur l'abstraction

lyrique qui leur donne une identité automatiste. Là où la convergence entre le mouvement, la vie et l'œuvre de Gauvreau me semble la plus totale, c'est dans le transfert de l'esthétique du manifeste de 1948 dans la structure et le contenu des OCC. Pour mieux comprendre cela, il faut se rappeler que *Refus global* était non seulement le vecteur d'un manifeste éponyme, pensé en groupe et rédigé par Borduas, mais aussi un recueil polygénérique qui, en dehors de sa vocation polémique, tient beaucoup du *keepsake*, sinon d'une forme d'anthologie ou d'exposition. La peinture dominant la scène quant au nombre de signataires, les collaborations proviennent de Borduas, Riopelle, Mousseau, Leduc, Madeleine Ferron et Pierre Gauvreau, alors que des photographies de Maurice Perron montrent la danseuse Françoise Sullivan en pleine chorégraphie et que les objets dramatiques de Claude Gauvreau complètent le tout. Paradoxalement, le *refus* occupe peut-être dans tout cela un terrain un peu moindre que le *global* : alors que le texte inaugural insiste beaucoup sur la notion d'unité malgré l'omniprésence du thème de la rupture, le rassemblement des genres artistiques², opéré par un recueil somme toute très construit, diffère d'une pure négativité. Par delà le rejet de la sclérose ambiante, *Refus global* se voudrait un catalyseur, l'inauguration d'un nouvel âge esthétique en terre québécoise.

À travers le projet des OCC qui l'occupera majoritairement pendant les dernières années de sa vie, Gauvreau maintient les prétentions du manifeste collectif, tout en les restreignant à une parole solitaire de même qu'à un unique moyen artistique : la littérature. Traversé par un discours qui est à la fois rupture et inauguration, l'imposant volume englobe un refus qui est aussi ouverture à tout un champ de possibles et, en quelque sorte, un manifeste de l'imagination. Tout comme pour le célèbre collectif, et nonobstant la différence des motivations, les OCC allient un fort refus sur le plan des moyens avec une forte unité sur le

2. La musique même est présente par le biais de didascalies de « Bien-être ».

plan du dispositif livresque, ce dernier tentant une synthèse des ruptures effectuées dans les différents textes.

Malgré ce que le deuil de Borduas (mort en 1960) eût de dissemblable avec celui de Muriel Guilbault, il n'en est pas moins possible de considérer encore une fois les OCC comme le renversement d'une absence et comme un travail du deuil. Ici, parallèlement à la rédemption de Muriel, c'est au défunt mouvement automatiste qu'il se serait agi de fournir un tombeau adéquat, c'est-à-dire fertile. Dans les deux cas, c'est un revenant qu'il fallait invoquer, ce que remarque d'ailleurs Gilles Lapointe à propos de la conception qu'a Gauvreau de l'échange par lettres : « Inspiré sans doute par l'exemple de Kafka qui, dans un passage célèbre à sa fiancée Felice, compare l'épistolaire à un « commerce avec les fantômes », Gauvreau conçoit avec audace (à l'insu de son correspondant, mis ici en position de "revenant") une "œuvre fantôme" pleinement achevée » (Lapointe dans Gauvreau, 2002 : 13). S'il y a là un risque de solipsisme (Lapointe, qui n'est pas le seul à souligner la nature souvent facultative de l'interlocuteur pour Gauvreau, parle d'une « constante adresse à soi »), il n'en reste pas moins que le recours à l'autre et l'identification à lui sont des détours nécessaires pour Gauvreau, dont l'énergie élocutoire origine d'un quasi-cannibalisme.

Tout en espérant que cette réflexion n'apparaisse pas trop redondante par rapport à l'exégèse gauvréenne préexistante, j'en fais une invitation à poursuivre la lecture d'un corpus souvent soumis à maintes simplifications, et dont seule une considération holistique permet de réévaluer l'apport véritable. C'est justement là l'objet d'une recherche postdoctorale qui s'amorce, et au cours de laquelle j'aimerais contribuer à l'enquête collective sur ces deux matières singulièrement entrelacées que sont la vie et l'œuvre de Claude Gauvreau.

QUESTION

À l'invitation de Claude Gauvreau, qui ouvre ses *Œuvres créatrices complètes* avec une « Autobiographie » dont la visée semble être de sceller un pacte de lecture, vous envisagez cette publication posthume comme « un réseau étendu de miroirs subjectifs ». Les allusions à la vie de l'auteur y abondent, et vous démontrez que le projet de Gauvreau est à la fois un travail de deuil, un témoignage apologétique visant à démentir de fausses accusations et une projection de l'image du poète dans l'idéal féminin. On sait qu'il existe plusieurs formes d'écritures « autobiographiques », qui vont de l'autobiographie en règle au journal intime et à l'autofiction, tous des genres aux limites fugitives, et que les rapports entre l'œuvre et la vie de l'auteur, travaillés par l'imaginaire, se laissent difficilement circonscrire. Dans la mesure où le « je » auquel renvoie l'auteur n'est pas univoque (il est tantôt personnage, tantôt narrateur, tantôt poète), puisqu'il est travesti par le travail de la fiction et de la mémoire, n'y aurait-il pas lieu de rapprocher les *Œuvres créatrices complètes* des expériences plus récentes de l'autofiction ? Et plus précisément, les œuvres dramatiques qu'elles contiennent se comparent-elles à une forme apparemment improbable, celle du théâtre autobiographique ? Au théâtre, l'acteur et son masque, brouillant d'emblée les frontières entre la réalité et la représentation, exacerbent en effet la fiction, subvertissent le pacte autobiographique. Le dédoublement du personnage et de l'acteur pousse davantage l'auteur, comme le dirait Valéry, « à jouer le rôle de soi ; à se faire un peu plus nature que nature ». Peut-on penser que Gauvreau a, en quelque sorte, ouvert la voie à la forme du théâtre autobiographique au Québec, de plus en plus explorée depuis le début des années 1980 ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

Il me semble très pertinent d'envisager le théâtre autobiographique de Gauvreau en comparaison avec des écritures dramaturgiques comme celles de Witold Gombrowicz, de Robert Lepage ou de Marcel Pomerlo, par exemple, où la projection identitaire est complexifiée par un tressage élaboré avec les divers aspects de la représentation (fiction, échos, synesthésie, etc.) Une typologie mériterait sans doute d'être établie, notamment à partir du traitement de la référence que je découperais selon les quatre plans suivants : (1) à quel degré la mise en fiction scénique veut-elle transposer le vécu ? (2) avec quelle ouverture interprétative ? (3) quelle est la part dévolue aux spectateurs dans la construction identitaire qui leur est proposée ? et (4) comment les moyens littéraires et scéniques contribuent-ils à ouvrir et dynamiser cette construction référentielle ?

Considérant la largeur des questions de l'autoréflexivité littéraire et de la spécularité subjective, je ne saurais précisément où situer Gauvreau parmi les devanciers de l'esthétique autofictionnelle. Par contre, l'idée de faire reculer les origines de l'autofiction et de les rechercher ailleurs que dans l'écriture romanesque m'apparaît stimulante.

BIBLIOGRAPHIE

GAUVREAU, Claude (1977), *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris.

GAUVREAU, Claude (1996), *Écrits sur l'art*, Montréal, l'Hexagone.

GAUVREAU, Claude (2002), *Lettres à Paul-Émile Borduas* (édition critique établie par Gilles Lapointe), Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)

LE TESTAMENT DE SOLOMON
LECTURE DE SOLOMON GURSKY WAS HERE
DE MORDECAI RICHLER¹

Martine-Emmanuelle Lapointe

Simon Fraser University

Solomon Gursky Was Here... Composé d'une phrase en apparence anodine, le titre de l'avant-dernier roman de Mordecai Richler est pourtant le lieu d'une mise en scène des plus éloquentes. Il réussit à traduire de manière concise et elliptique ce que le roman tend à révéler petit à petit, sourdement, de façon diffuse sur plus de 550 pages. Le sujet de ce fameux titre, et du roman devrait-on ajouter, se présente en effet sous les traits d'un éternel absent, héros fantomatique exerçant une réelle fascination sur les membres de sa communauté, sur ceux qui sont restés *ici*, qui n'ont jamais osé quitter les leurs, qui seront toujours là. Or, si Solomon Gursky fascine autrui, c'est justement parce qu'il possède la faculté d'échapper à la collectivité tout en s'imposant à elle, parce qu'il réussit, en somme, à *être là sans être ici*.

Fuyard, survenant, spectre, Solomon Gursky hante littéralement le roman dont il est le héros, en oriente le cours et en détermine le dénouement. À l'instar de Joey Hersh, spectrale présence

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche postdoctoral « Le roman anglophone contemporain dans l'histoire littéraire québécoise (1980-2000) », subventionné par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

de *St. Urbain's Horseman* (1971), et de Boogie, l'écrivain prometteur et insaisissable de *Barney's Version* (1995), Solomon Gursky fait partie de ces personnages richleriens à qui tout semble permis. Il réussit à contourner les lois, reconstruit à sa guise l'histoire de son parcours, refuse de souscrire au récit officiel reconduit par les membres de sa richissime famille, mais surtout résiste au regard satirique de son auteur. Tout se passe comme s'il fascinait aussi son créateur, ce dernier n'arrivant guère à le tourner en dérision.

Dans l'univers richlierien, ce genre de traitement est pourtant rare. On a abondamment glosé le caractère polémique, pamphlétaire même parfois, de l'œuvre de Richler. Qualifié d'« auteur satirique et comique », (« satirist and comic writer », Osachoff, 1986 : 33), de moraliste (Darling, 1986 : I ; Osachoff, 1986 : 34 ; McSweeney, 1979 : 120), attaché à une « une vision sombre et négative de l'existence humaine² » (McSweeney, 1979 : 121), l'auteur privilégie en effet la caricature et la critique sociale, dénonçant tantôt l'artificialité des institutions culturelles, qu'elles soient canadienne ou anglaise (*The Incredible Atuk, Cocksure*), tantôt la cupidité et la mauvaise foi de la haute bourgeoisie (*The Apprenticeship of Duddy Kravitz, Barney's Version*), tantôt le narcissisme des artistes et des intellectuels en mal de gloire (*St. Urbain's Horseman, Joshua Then and Now*). Chez Richler, on se noie le plus souvent dans l'alcool ou dans le cynisme, on se moque de tout ou presque, conventions communautaires, carriérisme à tout vent, hiérarchies sociales, honneurs symboliques, idéalismes, religions. Les personnages principaux de Richler ne se conduisent presque jamais de manière héroïque : pessimistes, forts en gueule, faillibles, ils sont de taille humaine.

Mais que faire alors de Solomon Gursky ? Comment envisager sa présence, ou son absence, sans interroger les fondements mêmes de l'écriture richlienne ? Pourquoi Solomon est-il épargné ? Comment se fait-il que dans un tel univers romanesque on puisse échapper à la logique implacable de la caricature et de la

2. Version originale : « dark negating vision of human existence ».

dénonciation ? Solomon ne pourrait-il pas incarner le désir du romanesque, de ce « pouvoir d'illusion », de cette « expérience [...] pour quoi la réalité n'a pas de nom » (Robert, 1972 : 33-34) tout en en manifestant l'impossibilité ? En glissant, en fuyant, en échappant constamment à toute catégorisation, en conservant toujours une part de mystère, mais surtout en demeurant indépendant d'esprit et de fortune au point de ne pouvoir être pris au piège par l'autre, Solomon incarne une sorte d'idéal inaccessible, d'héroïsme quasi épique qui éclaire et complexifie à la fois la poétique de Richler. Dans les limites du présent travail, il s'avérerait par trop ambitieux de dégager la conception richlerienne du romanesque, dans la mesure où elle repose sur le mélange des tons, des genres et des discours ainsi que sur une vaste bibliothèque imaginaire, peuplée de récits mythiques (tant inuits, judéo-chrétiens que juifs), de références aux chefs-d'œuvre de la littérature universelle et d'intertextes savamment camouflés. Il s'agira plutôt de réfléchir sur l'héroïsme paradoxal de Solomon Gursky, et de voir comment il instaure une rupture avec le monde de la satire, imposant une autre version de l'Histoire et du roman familial des Gursky.

SUBVERTIR LE ROMAN FAMILIAL

Curieux roman familial, *Solomon Gursky Was Here* relate l'histoire tortueuse de la famille Gursky (inspirée, paraît-il, par celle des Bronfman) qui fit fortune grâce à la contrebande d'alcool pendant la prohibition. Loin d'emprunter la forme d'une épopée positive célébrant la réussite sociale du clan, le roman familial apparaît d'emblée perverti par des récits concurrents, des témoignages, des rumeurs entourant l'établissement des Gursky en Amérique du Nord. Incertaines, honteuses même au dire de certains, leurs origines sont dévoilées au fil de l'œuvre.

Le récit s'attache plus particulièrement aux parcours atypiques d'Ephraïm et de Solomon, les fondateurs longtemps désavoués de l'empire familial. L'aïeul, Ephraïm Gursky, aurait été condamné plusieurs fois par la justice anglaise, « d'abord à

Coldbath Fields, puis à Newgate et enfin, le 19 octobre 1835, déporté à Botany Bay³ » (Richler, 1989 : 11). Désertant sa famille installée à Minsk, il part pour le Canada avec l'expédition de Franklin, se trouve mêlé à divers trafics avant de fonder une secte millénariste dans le Grand Nord. Après la mort de sa femme, il fait venir la famille de son fils Aaron au Canada, « les abandonna sur une propriété qu'il avait acquise dans la prairie, et disparut de nouveau⁴ » (Richler, 1989 : 147). Au seuil de la mort, il élit son petit-fils Solomon pour lui succéder. Lors d'un voyage quasi épique dans le Grand Nord – qui aura pour Solomon la valeur d'une épreuve initiatique – il reconnaît en lui son unique héritier, « le fils sacré » (« [the] anointed one », Richler, 1989 : 351). En digne successeur, Solomon jette les bases de l'empire familial en remportant à l'âge de dix-sept ans une partie de poker contre les notables de Fort McEwen. Ses gains lui permettent d'acheter un premier hôtel, puis de se lancer dans la contrebande d'alcool. La nature singulière de Solomon est soulignée à plusieurs reprises. Dès l'enfance, il est doté d'une « certaine grâce, un calme intérieur » (« certain grace, an inner stillness », Richler, 1989 : 351), se présente tel un « prince en devenir, promis à de grandes choses » (« prince-in-waiting, destined for great things », Richler, 1989 : 354). Devenu adulte, il se plaît à mener de front ses activités illicites et ses œuvres de bienfaisance, conférant ainsi à son image publique un caractère résolument équivoque. Face à la montée du fascisme en Europe par exemple, il tente de convaincre le gouvernement canadien d'augmenter son quota d'immigrants juifs ; il donne 25 000 \$ dollars aux employées en grève d'une manufacture montréalaise ; il achète le Chalet Saint-Antoine, un hôtel jadis réservé aux non-Juifs, et se fait un plaisir d'y inviter ses amis et ses protégés de confession juive.

3. Version originale : « once to Coldbath Fields, once to Newgate – And finally on October 19, 1835, transported to Botany Bay ».

4. Version originale : « dumped them on a homestead he had acquired on the prairie and disappeared again ».

La généalogie de la famille Gursky se divise en deux branches distinctes : celle des fuyards, en l'occurrence Ephraïm et Solomon, qui ne peuvent et ne veulent respecter les lois officielles et celle plus nombreuse des sédentaires qui se rangent, au fil du temps, du côté du pouvoir. Le récit de la famille connaît par là même deux versions quasi antithétiques, une version officielle entretenue par les deux frères de Solomon, Bernard et Morrie, et une version officieuse, restituée au fil du roman par le biographe des Gursky, Moses Berger. La trame de *Solomon Gursky Was Here* est en partie construite à la manière d'une enquête, fondée sur les extraits d'almanachs, de journaux intimes et d'ouvrages historiques consultés par Moses dans le but avoué de cerner le mystère d'Ephraïm et de Solomon. C'est que l'existence et le parcours atypiques des deux fuyards mettent littéralement en péril le récit de fondation familial, lui retire la légitimité que les membres plus conformistes de la famille Gursky tendent à édifier.

Le deuxième chapitre du roman donne à lire des fragments de l'autobiographie de M. Morrie et d'une entrevue donnée par M. Bernard. Le témoignage de Morrie est décrypté et commenté par Moses, qui en rectifie les informations mensongères en les confrontant à celles que Solomon consigna dans son journal intime. À propos d'Ephraïm par exemple, Morrie écrit : « Mon grand-père était un homme très coloré, plus intéressant que ceux dont on a lu les exploits dans mon *Reader's Digest* préféré⁵ » (Richler, 1989 : 147). Tout autre est le portrait qu'en dessine Solomon : « De temps à autre, il rendait visite à la famille d'Aaron, se moquant de son fils, un colporteur juif, harcelant Fanny, et taquinant les enfants⁶ » (Richler, 1989 : 147). Contrairement à Solomon, Morrie transforme son aïeul en figure quasi exotique,

5. Version originale : « My grandfather was a very colourful man, more interesting than many you've read about in my favorite *Reader's Digest* feature ».

6. Version originale : « From time to time he looked in on Aaron and his family, mocking him, a Jew peddler ; needling Fanny ; and teasing the children ».

ramène sa marginalité au domaine du connu – soit le très populaire *Reader's Digest* –, corsète en somme son étrangeté. Si le témoignage de M. Morrie semble se porter à la défense de la respectabilité familiale, celui de M. Bernard, homme d'affaires sans scrupules et ennemi juré de Solomon, est destiné à la seule célébration de sa réussite personnelle.

La rhétorique de Bernard s'avère d'ailleurs diamétralement opposée à celle de son frère Morrie. Plutôt que d'épargner ses proches en usant de nombreux euphémismes ou en commettant quelques commodes omissions, Bernard choisit d'exposer les lourds secrets d'autres familles illustres pour mieux voiler les failles de son propre clan, de son propre parcours :

Chaque famille a une croix à porter, un squelette dans le placard, c'est la vie. Eleanor Roosevelt, elle est venue chez nous, vous savez. Son père ne pouvait-il pas se permettre les soins d'un dentiste ? Oy vey. Les siens étaient dans le trafic d'opium en Chine, mais vous ne lirez pas cela dans The Ladies' Home Journal ou dans « My Day ». Joe Kennedy était dès le premier jour un proxénète et il a escroqué Gloria Swanson, mais il ne chante jamais cela à Camelot⁷ (Richler, 1989 : 152).

Rappelant à bien des égards le transfert freudien, cette stratégie discursive lui permet de jeter le blâme sur son frère Solomon, et de lui faire porter le fardeau d'une fortune aux origines douteuses :

Moi, ma croix fut Solomon, même si Dieu sait que j'ai fait tout ce que j'ai pu pour lui. C'est écrit. [...] Hey, ce

7. Version originale : « Every family has a cross to bear, a skeleton in the closet, that's life. Eleanor Roosevelt, she's been to our house, you know. Couldn't her father afford a dentist ? Her teeth. Oy vey. Her people were in the opium trade in China, but you wouldn't read that in *The Ladies' Home Journal* or wherever she wrote "My Day". Joe Kennedy was a whoremaster from day one and he swindled Gloria Swanson, but they never sang about that in Camelot ».

*Solomon Gursky a ordonné la mort de Willy McGraw à la gare. Et les frères Gursky furent autrefois des contrebandiers d'alcool. Oh pauvre de moi*⁸ (Richler, 1989 : 152).

Simpliste, le réquisitoire de Bernard vise à discréditer Solomon, à nier ses qualités héroïques – « Grand héros Solomon » (« Big hero Solomon ») ironise-t-il d'ailleurs – pour mieux glorifier ses propres actions : « Chaque génération produit une poignée de grands hommes. Élevés dans des cabanes en bois rond ou dans des huttes, ils atteignent les étoiles et étreignent d'impossibles rêves⁹ » (Richler, 1989 : 154). À chaque famille sa croix à porter, à chaque génération ses grands hommes, la logique de Bernard repose sur des généralisations hâtives, des approximations et, surtout, des lieux communs aux accents *kitsch*. Le kitsch, selon Kundera du moins, ne renvoie-t-il pas « au besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue » ? (Kundera, 1986 : 165)

Les récits construits par les frères en quête de reconnaissance sociale et de pouvoir symbolique – en un mot, de gloire – ne sont, malgré leur caractère mensonger, nullement romanesques, ils ne donnent guère à rêver. Célébrant la réussite financière du clan et la supposée moralité de ses membres, ils sont tout au plus discours publicitaires voués à camoufler ce que le roman familial – le vrai, le vulgaire, l'inavouable – affirme. Car, comme l'a remarqué Gilles Marcotte, la vulgarité est essentielle au déploiement de l'intrigue romanesque, « [c]'est elle qui fournit [à *Solomon Gursky Was Here*], à l'action, aux personnages l'énergie qui les fait se propulser aux quatre coins du monde,

8. Version originale : « Me, my cross to bear was Solomon, though God knows I tried my best for him, it's on the record. [...] Hey, that Solomon Gursky he ordered Willy McGraw shot dead at the railway station. And those Gursky brothers were once bootleggers. Oh me oh my ».

9. Version originale : « Each generation produces a handful of great men, raised in log cabins or sod huts, who reach to the stars to grasp at impossible dreams ».

celui du XIX^e siècle et celui du nôtre, de Londres à New York, de Winnipeg à Montréal en passant par Ottawa, de l'Arctique au lac Memphrémagog, et d'y faire les quatre cents coups » (Marcotte, 1997 : 160). Or, c'est justement dans le but de faire oublier les quatre cents coups qui ont pu hanter leur généalogie que les deux frères refusent de divulguer la vérité sur Solomon, surtout celle concernant les circonstances de sa disparition. Paradoxalement, les histoires « vraies » de Bernard et de Morrie demeurent purement subjectives, non loin en somme de la pure invention. Leur banalité, leur visée hautement apologique – ils tendent à sacraliser leurs auteurs plutôt qu'à réellement dévoiler les origines du roman familial – les disqualifient, leur confèrent le statut de « chefs-d'œuvre d'évasion » (« masterpiece[s] of evasion », Richler, 1989 : 143). Étrangement, c'est en tentant de gommer les silences et de combler les trous de l'histoire familiale que les deux frères s'éloignent de la réalité, laquelle conserve jusqu'à la fin du roman une part de mystère.

LES ASTUCES DU CORBEAU

Contrairement à la gloire autoproclamée de ses frères, l'héroïsme de Solomon existe grâce au regard admiratif d'autrui. Charismatique, cultivé, il fréquente Al Capone, Juan Miró et George Bernard Shaw. Lors du procès des Gursky, il attire une foule d'admirateurs, « pas seulement des Juifs qui attendaient pour entrer. Mais des mafiosi venus des États-Unis. De prestigieux avocats Goy [...]. Et toutes ces débutantes qui rêvaient de lui¹⁰ » (Richler, 1989 : 74). Dans *Solomon Gursky Was Here*, le prestige du héros est cependant rehaussé par la ferveur quasi mystique d'un témoin privilégié. Moses Berger, qui s'est lui-même qualifié de « Gurskyologist » (Richler, 1989 : 143), se présente comme un croyant au sens strict : il analyse les signes, les écritures, les symboles et ne doute que très rarement de leur

10. Version originale : « not only Jews waiting to get in. But *mafiosi* from the States. And big-shot *goyishe* lawyers [...] And all those debutantes of his, mooning over him ».

pertinence. Il en vient même à négliger sa carrière pourtant prometteuse, sa vie personnelle et ses amitiés pour se consacrer à la seule rédaction de son livre.

Dès son plus jeune âge, Moses s'est passionné pour l'histoire des Gursky. La réussite financière et littéraire de son père, le poète juif L.B. Berger (considéré par plusieurs critiques comme le double fictif de A.M. Klein), a longtemps dépendu du soutien de M. Bernard. Engagé pour meubler la bibliothèque de M. Bernard, avec des premières éditions reliées en fin cuir marocain (« first editions. The finest Morocco bindings », Richler, 1989 : 20) et pour écrire des poèmes de circonstances à la gloire de ses mécènes, L.B. finit par se ranger du côté du pouvoir et par reconduire lui aussi la version officielle du roman familial. Artiste mis sous tutelle, poète sans envergure, L.B. s'est vendu pour obtenir le confort d'« une maison unifamiliale avec un jardin sur une rue boisée d'Outremont », ce qui fera dire à son ami Shloime Bishinsky : « les princes de l'Amérique peuvent acheter des manoirs, des Rolls-Royce, des manteaux de chinchilla, des yachts, de jeunes beautés sorties tout droit des spectacles de variétés. Mais un poète, ils ne devraient jamais pouvoir acheter¹¹ » (Richler, 1989 : 22). Moses vécut son enfance sous le règne absolu d'un père ambitieux et égocentrique. « Chut, Moishe, L.B. essaie de dormir » (« Sh, Moishe. L.B. is trying to sleep », Richler, 1989 : 16), « Chut, Moishe, L.B. travaille » (« Sh, Moishe, L.B.'s working », Richler, 1989 : 17), ne cessait-il d'entendre.

En s'intéressant au parcours de Solomon, le mouton noir de la famille Gursky, Moses prend nécessairement parti contre son père¹² : « Parce que L.B. était lié à M. Bernard, s'avoua Moses,

11. Version originale : « detached house with a garden and ornamental shrubs on a tree-lined street in Outremont » ; « princes in America are entitled to their mansions, a Rolls-Royce, chinchilla coats, yachts, young cuties out of burlesque shows. But a poet they should never be able to afford ».

12. La relation problématique entretenue par le père et le fils est finement analysée par Richard Todd, auteur d'un article sur le réalisme magique dans *Solomon Gursky Was Here* (1995 : 318-325).

il en vint à se passionner pour Solomon, l'élú d'Ephraïm¹³ » (Richler, 1989 : 223). Loin d'adopter la neutralité scientifique des historiens, il entretient avec son objet d'étude une relation passionnelle et obsessive, n'arrivant guère à distinguer ses activités académiques de ses loisirs et de son intimité. Plus ses recherches avancent, plus sa vie personnelle s'effrite : alcoolique notoire, il séjourne à plusieurs reprises dans des cliniques privées ; érudit et brillant, il est renvoyé de l'Université de New York pour « turpitude morale » (« moral turpitude », Richler, 1989 : 62), puis de l'Université Carleton pour des raisons similaires. Pire, celui qui se croyait le maître de sa destinée, qui pensait qu'en choisissant Ephraïm et Solomon il se sortirait de son propre roman familial constate, au fil des années, qu'il est devenu l'instrument, le pantin de Solomon. Cette situation a non seulement un impact sur l'existence de Moses, mais elle oriente également le développement du récit romanesque. Alors que dans les premiers chapitres la trame narrative de *Solomon Gursky Was Here* semblait se construire à partir des découvertes de Moses, elle dépend dans les parties ultérieures du bon vouloir de Solomon.

Selon la version officielle du roman familial, Solomon a disparu dans un accident d'avion en 1934, l'année du procès de la famille Gursky. Conduit par Solomon, le « Gypsy Moth » – lequel avait pour effigie le corbeau, emblème de la secte millénariste d'Ephraïm – a été retrouvé dans le Grand Nord. « Le corps de Solomon n'a jamais été retrouvé. On a présumé qu'il avait été réduit en poussières lors de l'explosion du Gypsy Moth, ses membres dévorés par les loups blancs de la toundra¹⁴ » (Richler, 1989 : 486), telles ont été les conclusions des enquêteurs. Fondée sur de pures suppositions, la thèse de la mort de Solomon n'a jamais été contestée par les membres de la famille Gursky.

13. Version originale : « As L.B. had been indentured to Mr Bernard, so Moses acknowledged, he had come to be in thrall to Solomon, Ephraim's anointed one. »

14. Version originale : « Solomon's body was never found. It was assumed to have been blown apart when the Gypsy Moth exploded, the pieces dragged off and consumed by the white wolves of the barrens ».

L'événement aurait été jugé « plutôt opportun pour quelqu'un » (« mighty convenient for somebody », Richler, 1989 : 283-284). Mort, Solomon ? Disparu ? Cette indécision surplombe le récit ou plutôt les récits qui traversent *Solomon Gursky Was Here*. Qui en manie les ficelles ? Qui est le maître du jeu ? Moses ou Solomon ? Au fil du roman, la patiente enquête de Moses est occultée, voire entravée par les nombreuses interventions de Solomon. Les doubles du disparu prolifèrent : M. Corbeau, un naturaliste de la Californie, Dr Otto Raven, un médecin suisse, M. Cuervo, propriétaire d'une galerie d'art à Los Angeles, mais surtout Sir Hyman Kaplansky, riche financier anglais. Ce dernier se prend d'affection pour Moses, et guide même ses recherches, lui enseignant notamment les différentes fables inspirées par la figure du corbeau. Loin d'être fortuites, ces histoires quasi mythologiques contiennent des pistes d'interprétation que Moses tente de suivre. Selon Sir Hyman,

C'est le corbeau qui a volé à un vieil homme la lumière du monde, et qui l'a ensuite diffusée à travers les cieux. [...] Mais ses autres appétits – la luxure, la curiosité et cette inextinguible envie de bouleverser et de provoquer les choses, de jouer des tours au monde et à ses créatures – sont demeurés insatisfaits [...] Alors qu'il examinait la plage, quelque chose a attiré son regard, une huître gigantesque [...] Le corbeau approcha donc sa large tête de la coquille, et avec sa langue persuasive qui l'avait plus d'une fois tiré d'un mauvais pas au cours de son existence trouble, il cajola les petites créatures et les incita à venir jouer avec lui (Richler, 1989 : 499-500)¹⁵.

15. Version originale : « This is the raven that stole the light of the world from an old man and then scattered it throughout the skies [...] But his other appetites – lust, curiosity, and the unquenchable itch to meddle and provoke things, to play tricks on the world and its creatures – these remained unsatisfied. [...] Scanning the beach something caught his eye, a gigantic clamshell. [...] So the raven leaned his great

La légende colle presque parfaitement à l'histoire de Solomon : initié par son grand-père Ephraïm qui le prévient des futures trahisons de son frère Bernard, incapable de se satisfaire d'une vie familiale sans rebondissements, il en vient à manipuler autrui, à provoquer les choses pour mieux satisfaire sa curiosité. À l'instar de plusieurs autres, Moïse se retrouve pris dans les filets de Solomon, petite créature aveuglée par la majesté du corbeau. Impossible de traquer le héros, de mettre au jour ses astuces et ses stratagèmes. S'il refait acte de présence en multipliant les masques et en lançant d'énigmatiques messages, il demeure toujours aussi évanescent, silhouette fuyante entrevue parfois à contre-jour. Son mystère est fondé sur un complexe jeu d'apparitions et de disparitions, toutes plus furtives les unes que les autres. Metteur en scène de ses existences posthumes, il possède la maîtrise absolue du scénario qu'il a volontairement élaboré.

Comment garder en mémoire ce qui se refuse à toute transcription fidèle ? Comment mesurer les écarts de langage et de comportement d'un personnage aussi protéiforme, auteur et acteur de son propre récit ? Comment, en d'autres mots, se saisir du roman et le faire passer à l'Histoire ? Ces interrogations sont, me semble-t-il, au fondement de *Solomon Gursky Was Here*. En exergue de l'ouvrage, apparaît d'ailleurs une citation de Sir Hyman Kaplansky – autre signe de la confusion du romanesque et du réel historique volontairement entretenue par Richler – qui pourrait bien emprunter la forme de la mise en garde : « Cyril a déjà remarqué que la seule raison d'écrire était de créer un chef-d'œuvre. Mais si tu n'as pas en toi le talent nécessaire à l'accomplissement d'une grande œuvre d'art, il existe une autre option – tu peux en devenir une¹⁶ ». Devenir soi-même un monument, se

head close to the shell, and with his smooth trickster's tongue that had got him in and out of so many misadventures during his troubled and troublesome existence, he coaxed and cajoled the little creatures to come out and play ».

16. Version originale : « Cyril once observed that the only reason for writing was to create a masterpiece. But if you haven't got it in you to make a great work of art there is another option – you can become one ».

créer une vie à l'image d'un chef-d'œuvre de la littérature universelle paraissent, dans l'esprit de Solomon Gursky du moins, aussi nobles que la composition d'un ouvrage remarquable. La même citation de Cyril Connolly (tirée de *The Unquiet Grave ; a World Cycle by Palinurus*) est commentée ultérieurement par Moses :

Plus nous lisons de livres, plus nous constatons que la véritable fonction de l'écrivain est de produire un chef-d'œuvre et qu'aucune autre tâche n'a de réelle importance. C'est l'évidence même. Pourtant très peu d'auteurs l'admettent ou, s'ils l'admettent, sont prêts à mettre de côté l'ouvrage de médiocrité chatoyante qu'ils auront commencé ! Et bien, va te faire foutre Cyril, pensa Moses¹⁷ (Richler, 1989 : 188).

Si Solomon (alias Sir Hyman Kaplansky) se permet de subvertir la citation, de la trahir en ironisant sur le sens même du mot « chef-d'œuvre », Moses ne peut que s'identifier à l'auteur médiocre invoqué par Cyril. À l'instar du corbeau, léger, cruel et égoïste, Solomon a compris que ses envies d'immortalité ne pouvaient être comblées dans le respect des valeurs morales couramment admises (la loyauté, la sincérité, la transparence, entre autres). L'accomplissement de son chef-d'œuvre, biographique certes, mais aussi littéraire grâce au travail acharné de Moses, repose sur l'idée de la trahison. Il parvient à tromper ses frères, à défier la mort, à s'inventer de multiples personnages et à manipuler celui qui deviendra son hagiographe. Son œuvre existe ainsi en dehors de sa propre volonté, prend forme sous le regard avide d'un lecteur privilégié.

17. Version originale : « The more books we read, the sooner we perceive that the true function of a writer is to produce a masterpiece and that no other task is of any consequence. Obvious though this should be, how few writers will admit it, or having made the admission, will be prepared to lay aside the piece of iridescent mediocrity on which they have embarked ! Well, fuck you, Cyril, Moses thought ».

Entièrement écrite par Solomon, la troisième version du roman familial – la vraie ? –, éclipse et absorbe à la fois les autres récits, mais demeure la plus insaisissable de toutes. De manière à assouvir sa vengeance posthume, Solomon va jusqu'à provoquer de nouveaux épisodes romanesques. À la surprise générale, la tombe de M. Bernard est profanée : « un corbeau embroché et harponné à la pierre tombale¹⁸ » (Richler, 1989 : 257). Par un subit renversement, la direction de l'Empire Gursky est arrachée aux enfants de Bernard, désormais assumée par M. Morrie, son fils Barney et Isaac, le petit-fils de Solomon. Ce changement profite non seulement aux descendants de Solomon, mais provoque aussi la réhabilitation de la version officieuse du roman familial : « Le portrait de M. Bernard fut retiré du bureau de la McTavish, sis sur la cinquième avenue et fut remplacé par un dessin représentant Ephraim Gursky, tout de muscles torsadés, apparemment prêt à sauter hors de son cadre et à se colleter le premier venu¹⁹ » (Richler, 1989 : 555). La très symbolique substitution des portraits sert le projet de Solomon puisqu'en conférant à Ephraim le statut de fondateur de l'empire Gursky, les héritiers dévoilent volontairement les origines douteuses de leur fortune, revalorisent l'inavouable, le vulgaire, le romanesque. Elle confirme également la victoire d'une certaine vision de l'Histoire – officieuse, illégitime et marginale – sur le récit triomphaliste longtemps reconduit par le clan Gursky. Juste retour du balancier ? Là-dessus, *Solomon Gursky Was Here* se garde bien de prendre position. L'indécidabilité des thèses qu'il confronte, leur improbabilité même, demeure jusqu'à la fin.

18. Version originale : « a raven skewered and harpooned to the grave ».

19. Version originale : « Mr Bernard's portrait was removed from the outer office of the McTavish building on Fifth Avenue and in its place went the drawing of Ephraim Gursky, all coiled muscle, obviously ready to spring out of the frame and wrestle anybody to the ground ».

IF YOU CONTINUED TO EXIST, SO MUST I

« Je t'ai déjà dit que tu n'étais rien de plus qu'une création de mon imagination. Dès lors, si tu continues à exister, je ferai de même²⁰ », avoue Solomon à Moïse dans le dernier message qu'il lui laisse. Tu existes à travers moi, tu n'es rien de plus qu'une image créée par moi, tu m'appartiens, tu es mon personnage. Le renversement, annoncé dès le début du roman, s'avère ici parfaitement accompli : l'acteur du récit s'est approprié le rôle de l'auteur, a fait de celui qui prétendait cerner son mystère l'instrument de ses différents desseins. Plus encore, Solomon met au jour le contrat qui le lie à son exégète. Son existence même dépend du regard et de la parole de l'autre, d'un témoin qui aura la mission exclusive de décrypter le roman de sa vie, son unique chef-d'œuvre. Mais qu'arrivera-t-il lorsque le témoin cessera d'exister ? Le message de Solomon, aussi péremptoire soit-il, ne contient-il pas aussi l'aveu d'un échec ? La mort du témoin entraînera la mort de l'œuvre, en rendra la transmission impossible. *Solomon Gursky Was Here, Solomon Gursky Wasn't Here*, difficile de trancher. L'héroïsme romanesque peut-il survivre au prosaïsme, à la cruauté du réel ? N'est-ce pas parce qu'il se refuse au temps humain – ne vit-il pas plus d'une fois ? –, investissant plutôt la temporalité mythique de l'éternité, que Solomon Gursky incarne ce « pour quoi la réalité n'a pas de nom » (Robert, 1972 : 34) tout en en manifestant l'impossibilité même ? Il se situe ainsi dans la lignée des héros traditionnels, de ceux qui se mesuraient jadis au temps de l'immortalité. Comme le rappelle Isabelle Daunais dans son ouvrage *Frontière du roman*,

Le fond innommé sur lequel le héros romanesque, jusqu'à Balzac, se construit comme héros, et dont il se détache pour vivre ses aventures, est le temps de l'immortalité, c'est-à-dire le temps en dehors de la vie

20. Version originale : « I once told you that you were no more than a figment of my imagination. Therefore, if you continued to exist, so must I ».

terrestre. Ce temps n'intéresse pas les actions du personnage, qui précisément s'en détourne, mais il n'en définit pas moins en creux l'autonomie de la vie ici-bas (Daunais, 2002 : 187).

Le corbeau, est-il écrit à la dernière page de *Solomon Gursky*, « s'est envolé de plus en plus haut, [...] perdu [...] dans le soleil » (« soar higher and higher, [...] lost [...] in the sun », Richler, 1989 : 557). Son œuvre achevée, il ne lui reste plus qu'à disparaître complètement, qu'à rejoindre le temps auquel il souhaite appartenir. Hors du monde des humains, lointain et insaisissable, Solomon Gursky a peut-être réussi à échapper à la griffe du polémiste. Il s'est élevé au-dessus des autres, est devenu le maître de la satire, a agi comme le corbeau de la fable en provoquant les choses, en jouant avec les autres plutôt qu'en se laissant manipuler par eux, « un corbeau avec l'inextinguible envie de bouleverser et de provoquer les choses, de jouer des tours au monde et à ses créatures²¹ » (Richler, 1989 : 557).

21. Version originale : « a raven with the unquenchable itch to meddle and provoke things, to play tricks on the world an its creatures ».

QUESTION

Dans ce roman de Mordecai Richler, l'histoire du Canada et l'histoire familiale des Gursky sont réécrites à l'aide d'éléments sortis de l'ombre – l'apport des Juifs dans un cas et celui de Solomon dans l'autre – qui viennent en modifier le sens officiel. La relecture du passé, réel et romanesque, effectuée par Moses Berger nous amène à nous demander qui sont les véritables héros de l'Histoire, question qui se dédouble dans le récit, puisque l'identité du héros y est elle-même incertaine. Serait-ce Moses, qui enquête sur Solomon Gursky ? ou Solomon lui-même, qui répond, bien plus que Moses, aux caractéristiques traditionnelles du héros – guerrier, courageux, physiquement fort, souvent associé à un demi-dieu immortel – sans toutefois être entièrement positif (il construit sa fortune sur le jeu, l'alcool et le mensonge, même à propos de son identité) ? Au-delà de la mise en péril du récit familial édifié par certains membres de la famille Gursky, l'histoire racontée par Moses ne mettrait-elle pas surtout en péril le récit officiel, construit, de l'histoire canadienne ? Derrière l'enquête sur la corruption des Gursky ne se profilerait-il pas ainsi une autre histoire, celle d'un gouvernement canadien plus corrompu encore ?

Christine Poirier

RÉPONSE

Il est vrai que *Solomon Gursky Was Here* présente aussi une satire des récits officiels sur lesquels repose l'histoire du Canada. À l'instar du roman familial des Gursky – récit ébranlable, incertain et équivoque –, l'historiographie canadienne est le lieu de l'affrontement des cultures, des identités et des mythologies, et subsumerait, selon Richler du moins, des luttes souterraines et une forme de banditisme à peine voilé (d'ailleurs, l'auteur ne se gêne guère pour conférer aux Gursky un parcours similaire à celui de la famille Bronfman). Comme il l'a fait dans d'autres ouvrages (*The incredible Atuk* et *Home Sweet Home* notamment), Richler revisite l'imaginaire canadien, entremêle les équipées des explorateurs anglo-saxons et celles de trouble-fêtes aux origines juives (dont fait partie Ephraïm Gursky), confond les rites religieux judaïques et ceux des Inuits, s'amuse en quelque sorte à dévoiler les origines douteuses d'une histoire collective trop longtemps jugée irréprochable. Il ridiculise par le fait même le gouvernement canadien en mettant au jour son aveuglement devant les actions illicites commises par le clan Gursky.

Je n'ai pas insisté sur cet aspect du roman car il a été abondamment traité dans différents ouvrages et comptes rendus critiques. Richard Todd, par exemple, y consacre une partie de son article « Narrative trickery and performative historiography : fictional representation of national identity in Graham Swift, Peter Carey and Mordecai Richler ». Selon Todd, l'héritage légué par Ephraïm Gursky à ses descendants est à l'image du mythe déchu de la fondation canadienne (« failed myth of Canada ») : le Canada, comme le soutient Tim Callaghan, l'un des personnages secondaires de *Solomon Gursky Was Here*, a été fondé par des peuples défaits, des perdants, de pauvres paysans sans le sou qui ont dû fuir des contrées devenues inhospitalières. Todd ajoute que cette vision du pays est vouée à ébranler la légitimité du mythe anglo-saxon de la colonisation harmonieuse. À la genèse glorieuse et héroïque d'un pays marqué par la

cohabitation pacifique, Richler substituerait la bâtardise culturelle et les conflits interethniques.

Plutôt que d'aborder les thèmes de l'illégitimité et de la bâtardise en les replaçant dans le contexte plus général de l'histoire du Canada, j'ai voulu montrer que l'héroïsme richlierien est indissociable d'une certaine conception du récit, tant historique que romanesque. Si Solomon Gursky, le bâtard, le contrebandier, l'amant volage, est considéré comme un modèle positif, c'est surtout parce qu'il échappe aux diktats communautaires et qu'il manipule les ficelles de sa propre histoire. Personnage et auteur à la fois, il fascine autrui car nul ne peut fournir une lecture univoque – positive ou négative – de son singulier parcours. En outre, il est rare que l'on aborde l'œuvre de Richler en s'attachant à la dimension plus tragique ou plus « sérieuse » de sa poétique. Souvent considéré comme un auteur satirique, critique acerbe en rupture totale avec l'institution littéraire canadienne et ses mots d'ordre, Richler laisse pourtant affleurer dans plusieurs de ses romans – *St. Urbain's Horseman*, *Joshua Then and Now* et *Barney's Version* plus particulièrement – une sorte d'idéalisme paradoxal, lequel me semble incarné de manière flagrante par le personnage de Solomon Gursky.

BIBLIOGRAPHIE

- DAUNAIS, Isabelle (2002), *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Espace littéraire ».)
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- MARCOTTE, Gilles (1997), « L'œil du corbeau », dans *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, p. 159-174. (Coll. « Papiers collés ».)
- MC SWEENEY, Kerry (1979), « Reevaluing Mordecai Richler », *Studies in Canadian Literature*, vol. IV, n° 2 (Summer), p. 120-131.
- OSACHOFF, Margaret Gail (1986), « Richler's pastoral of the city streets », dans Michael DARLING, *Perspectives on Mordecai Richler*, Toronto, ECW Press, p. 33-51.
- RICHLER, Mordecai (1989), *Solomon Gursky Was Here*, Markham, Viking.
- ROBERT, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- TODD, Richard (1995), « Narrative trickery and performative historiography : fictional representation of national identity in Graham Swift, Peter Carey and Mordecai Richler », dans Lois Parkinson ZAMORA et Wendy B. FARIO, *Magical Realism : Theory, History, Community*, Duke, Duke University Press, p. 305-328.

LIEUX, NON-LIEUX ET COMMUNAUTÉS

ESPACES EXTRA-URBAINS :
LE TERRITOIRE MONDIALISÉ ET SON RESTE
DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
CONTEMPORAINE

Daniel Laforest

Université du Québec à Montréal

Ce matin, il s'était mis à expliquer à ses étudiants que les médias créaient des régions imaginaires, puis, trop ému, il n'avait pas su comment le démontrer. C'était tombé à l'eau et son malaise l'avait suivi toute la journée.

Lise TREMBLAY,
La pêche blanche.

Je n'ai pas grand-chose à dire à propos de la campagne : la campagne n'existe pas, c'est une illusion.

Georges PEREC,
Espèces d'espaces.

Au-delà de la boutade de Perec, – néanmoins très révélatrice dans son intransigeance –, c'est le court passage du roman de Lise Tremblay qui offre la meilleure entrée en matière quant à ce que je me propose d'étudier ici. Son professeur déprimé, Robert, enseigne à Chicoutimi. Dans ses cours se rassemblent des

étudiants qui ont une « mentalité de banlieusards » (2001 : 36) alors que lui, né dans la région, le long du fjord, sent avec le poids de l'âge se refermer toute possibilité d'investir d'un sens habitable les paysages, naguère sources de joie, qui façonnèrent ses souvenirs d'enfant. Il s'obstine pourtant, dans sa maison aux vitres opacifiées par le froid, construite non pas dans la ville mais en retrait, dans un rang, à rester dans cet endroit même où il se sent « prisonnier de l'hiver » (2001 : 38) comme de l'éloignement. Son seul rapport réel à l'extériorité consiste en la correspondance qu'il entretient avec un frère, Simon, exilé en Californie. Or ce dernier, parti se mesurer au mythe de la route, et représentant ainsi l'exact contrepoids qui permettrait d'équilibrer la fraternité, ne se trouve pas plus apte, dans le roman, à constituer un quelconque giron d'habitabilité. « On doit arrêter la route à temps, dit-il, sinon on ne voyage plus, on erre. [...] Je pense que j'ai continué la route en me cachant, en devenant un locataire de motel » (2001 : 40). Le récit se scinde ainsi en deux instances énonciatives complémentaires, qui ruminent la même nostalgie un peu désespérée, et se déploie dans un espace divisé selon un principe analogue de désenchantement. Au lieu campagnard, qui depuis l'enfance s'est mué en une froide et triste abstraction, répond l'enfilade de motels américains, non-lieux par excellence, sans caractéristiques topographiques propres, ni plus ni moins que répétition du *même*.

La classification usuelle, devenue depuis longtemps désuète, nous enjoindrait de considérer le livre de Tremblay comme un roman « régional ». Mais pour ce faire il faudrait encore que nous disposions d'un quelconque signifié qui puisse correspondre à cette épithète. C'est là toute la force de ce que nous propose Tremblay : le dialogue épistolaire des deux frères décrit comme un arc au-dessus d'une immense absence. Nuls trous de mémoire, pourtant, ne viennent entraver la parole des personnages. Les deux hommes se rappellent, en des traits enflammés qui seuls leur tiennent lieu de ferveur, les pêches hivernales et les paysages lumineux de leur enfance. Il n'y a donc pas vraiment de blancs dans l'histoire, et la mémoire tient son rôle. Toutefois ces

souvenirs n'ont plus d'arrimage. Tout se passe comme si on avait lentement retiré leur toile de fond. Dans l'univers de Tremblay, la ville, repoussée à la limite du perceptible, n'a plus valeur d'expérience ; la route pour sa part, matrice d'une extase espérée, déçoit et demeure sans signification. Et puis quoi ? Que reste-t-il ? Est-ce une « campagne », ou une « région », que ces lieux gris, à peine esquissés, où l'on traîne sa fatigue et ses réminiscences, parfois même sa hargne ? *La pêche blanche* est un roman dont on ne peut assurément pas dire qu'il se rattache à l'urbanité. Or, au-delà de ce constat, force nous est de remarquer qu'il ne semble pas prendre place en un autre lieu, c'est-à-dire au sein d'un autre réseau signifiant entretenant sa référentialité avec des signes partagés dans le réel. Il paraît plutôt se déployer dans les limbes. Je considère ici le roman de Tremblay comme symptomatique. Au cœur de son univers en demi-teintes est illustré un problème qui assurément le dépasse, et qui nous force à l'interrogation. Qu'est-ce qui se trouve aujourd'hui en dehors des villes ?

L'IMAGINAIRE ET LES ESPACES EXTRA-URBAINS

Si l'urbanité paraît si éloignée dans le roman de Tremblay, c'est qu'avec lui nous avons même outrepassé la périphérie, cela tant d'un point de vue géographique qu'imaginaire. En effet, envisager la ville comme un repoussoir ou, au contraire, comme un macrocosme autoréférentiel et mondialisé, auquel nul *habitus* n'échapperait plus et qui étendrait sa périphérie jusque dans les confins, sont deux voies d'approche qui nous sont refusées face à un objet littéraire de cet ordre. Si l'on considère alors une urbanité, c'est pour voir aussitôt qu'elle se trouve, dans l'imaginaire, opposée non plus à un terroir mythique, ni simplement à la projection de fantasmes touristiques, mais avant tout à son *reste*, à ce qui n'y correspond pas et qu'elle confine dans l'ombre, à la manière d'une source de lumière trop vive dont les limites se heurtent à une obscurité plus grande encore.

Dire ce reste n'est pas aisé. On entendra qu'il y a là un problème *politique*, c'est-à-dire un problème qui interpelle les modes de vivre-ensemble qui sont aujourd'hui les nôtres, et cela à travers leur répartition et leurs conditions de légitimité. Mais la tâche de l'analyse littéraire, comme la tâche plus large du discours *sur* la littérature, dans la mesure où l'on conçoit celle-ci comme étant traversée par les infinies manifestations du nœud sociohistorique et symbolique de son époque, dont elle produit à la fois le témoignage, le réagencement et l'ouverture, se voit tout autant commandée par ce problème d'ordre politique. Dans la mesure où la floraison hyperbolique des études ayant pour objet l'urbanité occupe aujourd'hui le haut du pavé, il s'avère donc tout aussi passionnant que problématique d'interroger ce qu'elles laissent de côté. Le problème est d'emblée celui d'une nomenclature juste, ce qui nous oblige, à défaut d'autres termes, à parler « d'espaces extra-urbains ». La question peut alors prendre toute son ampleur : quel sujet littéraire pour les espaces extra-urbains ? Comment les dire ? Comment même s'y trouver ? Et comment, au bout du compte, ces espaces peuvent-ils être représentés dans la métaterritorialité imaginaire qu'offre aujourd'hui la littérature lorsqu'on lui accole le qualificatif de « québécoise » ? Concevoir, donc, que l'urbanité occulte un reste, s'obliger provisoirement à réfléchir cet inconnu en dehors d'un rapport qui le subordonnerait *nécessairement* à l'habitabilité des villes, mais d'abord tenter de cerner les facteurs, voire les rapports de force qui du point de vue de l'énonciation identitaire causent un tel désinvestissement symbolique et nous contraignent à parler derechef d'espaces « extra-urbains », telle est en définitive ma proposition ici, et je demeure bien conscient qu'il n'y a là qu'un déblaiement de terrain.

On ne sait sans doute plus aujourd'hui comment qualifier dans l'imaginaire les espaces qui sont hors des villes, et qui par là constituent l'étendue bien réelle du territoire physique. Cette ignorance n'est pas seulement la nôtre. Elle a la forme du problème urgent que l'on connaît dans le champ sociopolitique, où s'entremêlent les divers facteurs que sont le désinvestissement

économique des régions éloignées, la mutation croissante des modes d'être dans ces mêmes régions, l'accroissement des habitats de villégiature « urbanisée », la mobilité accrue des individus, le réinvestissement dans l'imaginaire des anciennes structures traditionnelles qui faisaient l'identité et l'hétérogénéité des lieux au sein du territoire national. Je soupçonne du reste que cette ignorance est justement le problème fondamental qui disqualifie les possibilités d'habiter aujourd'hui les espaces extra-urbains. Ce n'est pas évidemment qu'il soit impossible d'y vivre. C'est plutôt qu'il semble malaisé d'y reconnaître un réseau symbolique dont le sujet littéraire, puisqu'il occupe les avant-postes de l'imaginaire, témoignerait, et dans lequel il se projetterait aussi, en rendant compte par le fait même des stratégies qui dénotent une habitabilité culturelle *contemporaine* de ce qui se trouve hors des villes.

En effet, la construction des identités singulières peut se concevoir selon deux dialectiques interdépendantes qui recourent la littérature. Elle est d'abord affaire de discursivité narrative, et concerne la contradiction entre l'énonciation d'un sujet (ses modalités, ses conditions de possibilités, son rapport à soi et à l'autre) et les récits collectifs instituant. Par delà cette multitude de liens ou d'oppositions dynamiques, médiatisés par le temps, et dont les travaux bien connus de Paul Ricœur ont donné, pour une large part, la mesure actuelle, un second aspect tout aussi prégnant commande les rapports de l'énonciation singulière aux représentations collectives. Cependant, ses tenants et aboutissants dans la sphère des études littéraires me paraissent plus flous, ou du moins plus restreints dans leurs développements. C'est que l'identité est aussi affaire de lieu et de déplacement, car elle se conçoit davantage à l'aune d'un mouvement qui traverse des lieux et mémoires divers, qu'au regard d'un lieu d'origine identifiable, immuable, dont les contradictions seraient résolues.

Or, nomadisme et urbanité manipulés sur l'horizon conceptuel – certes reconnu problématique – désigné par le terme « pays », semblent aujourd'hui les deux catégories dont on

entend s'accommoder afin de baliser le champ des études littéraires qui s'intéresse à l'aspect heuristique de la spatialité. Il est vrai qu'au Québec, peu de romans s'illustrent dorénavant en dehors de ces schèmes d'habitabilité du territoire. De surcroît, il est vrai que ces schèmes eux-mêmes sont investis d'une histoire qui leur est propre, d'abord en ce qu'ils recoupent les tropes identitaires fondamentaux que sont l'errance et la sédentarité, mais aussi parce que l'imaginaire nord-américain moderne s'est constitué, en très grande partie, dans la tension dont ils sont les pôles. Le nomadisme a ses routes et ses ciels immenses, ses Kerouac et ses Poulin. Sur le territoire, son trajet fait se rejoindre les marques référentielles du connu et les lieux recréés de l'imaginaire. Si bien qu'au regard de l'urbanité, le voyageur-nomade pourrait très bien apparaître comme le dépositaire contemporain des contrées plus difficilement perceptibles qui s'étendent dans l'entre-deux des villes, en les ratifiant dans sa foulée comme des espaces intermédiaires, constellés de lieux qui ne peuvent ainsi être que *de passage*.

Mais le nomade littéraire a aussi été pensé, et en quelque sorte déterminé, dans une perspective théorique. On a fini par en faire une manière d'être singulière plutôt qu'un moyen d'éprouver l'espace en raison d'un impératif extérieur ; une ontologie donc, pour laquelle il n'est d'espace suffisamment vaste ou dépouillé qui puisse égaler les abîmes de l'intériorité subjective, qu'elle soit en proie au désir de repousser ses limites ou soumise aux conditions de l'exil¹. Ainsi, intimité et déplacement ont-ils fini, en quelque sorte, par se réunir dans cette perspective, réservant moins de place à la circonscription d'un imaginaire qui se nourrirait des différences, des impropriétés, des accidents imposés par le parcours, voire de l'étrangeté que pourrait à bon droit présenter toute traversée de lieux soit inconnus, soit revisités. Ce ne sont pas les modes de subjectivation du voyageur-nomade qui m'intéressent ici, mais plutôt ce qu'ils taisent. Cela même que l'urbanité, qu'elle se réfléchisse en tant qu'espace

1. Voir notamment Harel, 2005 ; Laplantine et Nouss, 2001.

multiforme et plurivoque, vivier littéraire ou milieu sans cesse mouvant, métissé, socialement stratifié, d'où le sujet pourra accéder à l'énonciation de soi, entretient de par sa prolifération thématique dans la sphère du discours social, politique et littéraire, comme son *impensé*.

Si le sujet littéraire urbain prend à l'instar du voyageur-nomade (et suite aux remarques devenues par ailleurs très prisées de Walter Benjamin) la forme d'un déambulateur, d'un flâneur, même d'un créateur de trajets comme de sensibilités, et que l'infinité de stratégies discursives qu'il met en œuvre correspond à l'espace polymorphe, circuloire et impossible à synthétiser de la ville, peut-on se dire qu'il en est de même pour les diverses subjectivations littéraires qui rendent compte d'une habitabilité extra-urbaine dans notre contemporanéité² ? Car voilà qu'aujourd'hui, à l'instar de ce que propose le roman de Tremblay, il s'avère difficile d'envisager des identités littéraires qui soient purement « régionales ». La démocratisation des voies d'échange et la dissolution des traditions orales localisées dans le spectacle global de leur reproduction (touristique ou médiatique) ne conduisent plus à envisager l'éloignement géographique comme le trope permettant d'objectiver des lieux, puis de prêter l'oreille à leurs voix traditionnelles afin de s'efforcer d'en faire des entités historiques (processus dont on connaît par ailleurs la violence). Ainsi la cohabitation mémorielle et culturelle des régions éloignées est soit présumée, soit passée sous silence, si bien que ce qu'on appelle « pays » prend la forme d'un espace *déjà* collectivisé, du simple fait que l'on reconnaît sa spécificité dans les récits historiques et nationaux qui le recouvrent. De cela, la pratique de l'histoire s'est elle-même offerte en symptôme. Lorsque François Hartog relève les fondements du travail de Fernand

2. Pierre Nepveu formule en termes différents le même problème, en adoptant toutefois le point de vue du voyageur : « L'intervalle entre les villes est devenu, avec l'autoroute, l'avion et, bien sûr, la télévision, quelque chose de très problématique. À la limite, il se trouve complètement marginalisé, voire inexistant... » (Nepveu, 2004 : 104).

Braudel composant son *Identité de la France*, c'est afin d'attirer l'attention sur les « flux profonds du passé », pour ensuite distinguer et critiquer la recherche, chez l'historien, d'une « vraie France [...], une France profonde » (Braudel, 1986 ; Hartog, 2003 : 154). On connaît bien ce funeste glissement du point de vue identitaire. Mais l'on perçoit ici à quel point la pensée alliant l'éloignement du « régional » à la qualité d'une « profondeur » relève d'un semblable raisonnement. Ce qui est *loin* devient *profond*, et dès lors se voit transmué en objet passif pour la projection du désir d'identité collective sur la trame historique d'un temps long.

Or, l'inexistence d'un vocable simple pour la désignation des espaces extra-urbains est à la fois symptomatique et salutaire. En effet, la nomenclature usuelle ne fait que trahir les rapports de savoir-pouvoir qui la sous-tendent. L'espace « rural » désigne une fonction économique anciennement généralisée ; l'espace « régional » désigne les effets d'une vision rationaliste qui découpe l'espace en zones diversement fonctionnelles, et d'une appellation persistante qui au début du siècle passé signifia à la fois le repli identitaire nationaliste et la littérature que le prônait. Les « campagnes » étant elles-mêmes une notion fabriquée, dont Michel de Certeau a montré l'origine centralisée, urbaine et volontariste³, c'est une zone d'ombre qui persiste au final, ponctuée d'événements isolés, comme des petits cris. Cette zone, transposée dans le romanesque, est à même de s'éprouver jusque dans la construction psychologique du sujet, avec les espaces

3. « L'opération qui situe à l'intérieur d'un modèle culturel fermé les manifestations de la personnalité campagnarde désigne celle-ci comme un produit et comme un objet » (De Certeau, Julia et Revel, 1975 : 155). Dans le contexte plus large d'une critique de l'ethnologie, de Certeau a par ailleurs énoncé le fondement de cette orientation : « L'écriture désigne une *opération conforme à un centre* : les départs et les envois restent sous la dépendance du vouloir impersonnel [...]. La multiplicité des procédures où s'inscrivent les « déclarations » de ce vouloir construit l'espace d'une occupation par le *même*, qui s'étend sans s'altérer » (De Certeau, 1975 : 256-257).

blancs et le dialogue épistolaire transitionnel que nous donne exemplairement à lire Tremblay. Comment dès lors le « pays » peut-il permettre de rendre compte de l'expérience ponctuelle des lieux, comme de la diversité et de la provenance multiple des mémoires mises en jeu dans l'énonciation d'un sujet ? Car on le pressent, c'est l'interrogation à laquelle nous confronte un roman comme celui de Tremblay. Sur l'autre face du manque ou de la prolifération des mémoires, qui d'emblée confronte tout récit national à l'aporétique de sa recherche d'une origine commune, force nous est de considérer cette (rés)urgence d'un autre déficit : celui d'un sol commun.

LE SUJET TERRITORIALISÉ ET « L'ÉNONCIATION » D'UN ESPACE POLITIQUE

Il est apparent aujourd'hui, dans l'imaginaire nord-américain en particulier (postcolonial, mixte et à forte concentration urbaine), que l'énonciation singulière, participant d'un désir de construction identitaire, pose problème dans son inadéquation avec les énoncés et les discours collectifs. En 1983 déjà, Jean-Luc Nancy le résumait en une proposition cinglante : « La métaphore du lien social superpose malencontreusement à des *sujets* (c'est-à-dire à des objets) une réalité hypothétique (celle du *lien*) » (1983 : 74). Plus expressément, cette incompatibilité dorénavant incontestable – bien que sans cesse étouffée par les discours de la *doxa* mondialiste prônant l'homogène – met au jour un rapport conflictuel toujours latent entre l'écriture des représentations collectives et l'entité géographique à laquelle elles font référence, qu'elles voudraient recouvrir. Le pays, la nation, sont des synthèses qui appellent la stabilité ; elles sont les symboles d'un vocabulaire politique qui requiert des identités singulières censément reliées entre elles, et tout aussi immobiles que lui. Le sujet d'un discours politique, suivant la logique étatique aujourd'hui en voie de mondialisation, serait nécessairement un sujet *territorialisé*, en ce sens qu'à des relations de proche en proche tendrait à se substituer un horizon global. Nul

ne le résume mieux qu'Augustin Berque lorsqu'il écrit que « cette logique par laquelle s'absolutise le relatif, c'est bien la logique mondaine [...] à savoir que les prédicats mondains tendent à subsumer leur propre base (leur propre sujet), pour ne plus se nourrir que d'eux-mêmes » (Berque, 2004 : 82). Le sujet « territorialisé » tel que je l'entends ici n'a donc que peu d'accès à la réalité du territoire (à la réalité des inadéquations conflictuelles au sein de l'espace national) puisque le discours qui l'assujettit se pose lui-même en régulateur centralisé des infinies divergences qui composent le réel de la cohabitation humaine.

Ce télescopage discursif est pourtant un leurre du point de vue de ce qui définit le sujet *politique* tel qu'on s'applique à le (re)penser aujourd'hui au regard du langage et de la littérature. Mikhaïl Bakhtine, en son temps, le déplorait déjà avec une grande lucidité, mais il déplorait dans la foulée « la résistance d'un langage canonique, seul et unique, étayé par l'unité encore inébranlable du mythe national. » Son souhait, que « le multilinguisme puisse relativiser et décentraliser la conscience littéraire-ment linguistique » (1978 : 186) s'avère aujourd'hui nettement plus observable et ce, à plus forte raison, après la faillite des idéaux communautaires et le mirage théorique d'une pluralité postmoderne qui se serait établie sans heurts. Et pourtant, si l'on considère aujourd'hui les centres urbains comme les paradigmes d'une mixité culturelle toute contemporaine, et que l'on s'empresse de reconnaître la diversité des discours qui réfléchissent à cette mixité, il n'est pas avéré que nous soyons en mesure d'appliquer cette notion à l'étendue d'un territoire que l'on dit pourtant « culturel ».

En guise d'indicateurs, certains traits forts manifestés récemment dans les écrits de Jacques Rancière ou encore de Giorgio Agamben s'avèrent à cet égard dépourvus d'ambiguïté. Rancière écrit que « l'utopie n'est pas un lieu qui n'est nulle part, mais le pouvoir de recouvrement entre un espace discursif et un espace territorial » (1998a : 28) ; ce faisant il implique directement le langage, en conférant à la parole d'un individu, ou aux énoncés d'un groupe minoritaire, le pouvoir d'illustrer la

« manifestation politique » elle-même, qui « fait voir ce qui n'avait pas de raisons d'être vu », qui « *loge un monde dans un autre* » (1998b : 244), ou si l'on préfère qui fait tache – en rattachant explicitement son *dire* à un *lieu* – dans le recouvrement spatial uniforme opéré par le pouvoir d'assujettissement d'un discours utopique collectif. Rancière n'a pas renoncé à l'idée de communauté mais il propose de l'envisager à la manière d'un ensemble qu'il convient de penser justement en fonction de son étendue et de son hétérogénéité, dans la mesure où celles-ci garantissent l'exercice politique essentiel, qui n'est autre qu'un « partage du sensible », c'est-à-dire une « répartition des parts et des places [qui] se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui déterminent la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage » (2000 : 12).

Le point de vue de Rancière est historiciste et non essentialiste : les formes du partage du sensible sont appelées à changer dans le temps. Mais l'Histoire, et particulièrement le contexte contemporain d'une histoire « mondialisée », nous dit par ailleurs qu'un tel partage est sans cesse sujet à une appropriation par la *doxa* du « tout-homogène ». Ainsi le partage du politique proposé par Rancière est-il fort pertinent pour ce qui nous occupe, puisqu'il ne se laisse percevoir à mon sens que dans ces moments où il subit un déséquilibre dans la répartition des appartenances qu'il regroupe. Dans les moments, donc, où des lieux habités cessent d'exister aux yeux du commun, et où ceux qui les occupent n'ont plus part visible, audible et active au partage. Le problème des espaces extra-urbains deviendrait donc celui d'un partage entravé. Mais un partage de quoi ?

Agamben, pour sa part, écrit sans ambages que « nous n'avons pas la moindre idée de ce qu'est un peuple ni de ce qu'est une langue [...] cependant, toute notre culture politique repose sur la mise en relation de ces deux notions » (1995 : 76). La codification grammaticale, aux yeux d'Agamben, devient dans cette perspective une métaphore pour la violence étatique de l'homogénéité. Cette dernière réunit schématiquement (dans un

discours qui a pour nom pays, peuple, nation, ou ce que l'on voudra) les particularités dispersées de la langue, les argots comme les usages différents : « Dans cette fiction est implicite l'idée que la *naissance* devienne immédiatement *nation* » (1995 : 32). Ainsi, aux yeux d'Agamben, « ce n'est qu'en rompant en un point quelconque la chaîne : existence du langage-grammaire (langue)-peuple-État, que la pensée et la *praxis* seront à la hauteur des temps » (1995 : 70 et 80). Et si les particularités argotiques n'ont plus « lieu » d'être, comme le déplore Agamben, c'est parce que leur « expérience » n'a plus elle-même sa « raison » d'être.

Dans la perspective extra-urbaine, on perçoit là la rupture d'une expérience qui n'est autre que ce qui relie les gestes et les manières d'être aux raisons et à la mémoire localisées qui les commandent ; et cette expérience, dorénavant dissolue, s'avère exactement ce qui manque au partage évoqué plus haut. Le sujet d'un discours extra-urbain – voire d'une poétique – qui serait d'emblée *politique* peut donc se définir dans la foulée. C'est le sujet d'une énonciation qui, du fait même qu'il parle en revendiquant une différence qui est davantage qu'un état sensible (souffrance, etc.), crée un « espace » discursif dont la fonction principale est d'illustrer, par retranchement d'avec l'espace consensuel ou idéalisé (la cité étatique et utopique), la qualité d'exception qui fonde son être et sa légitimité provisoires. À chaque fois qu'une parole s'élève en témoignant des actes comme des manques qui l'infléchissent et la configurent dans le lieu qu'elle délimite – ce même lieu qui aussi, dans sa spécificité, la conditionne en retour – l'image globalisée du pays, comme du peuple, implose. Il ne suffit pourtant pas d'adopter une position qui nous fasse mettre au ban toute référence à une entité culturelle qu'on appellerait « pays » ; ce serait là retomber dans l'ornière postmoderne la plus plate qui soit. Il est plutôt question de confronter une idée de la singularité littéraire dans ce qu'elle peut dire de l'espace commun, et un autre type de discursivité qui, soit ne lui laisse aucune place, soit voudrait la réduire à ce qu'il prône comme modèles d'habitabilité du territoire. En somme, accepter

qu'il n'y a pas de regard possible sur le pays sans la présence d'un certain nombre de points aveugles par lesquels les certitudes se heurtent à l'inconnu, à la singularité qui s'époumone là-bas dans sa différence, mais aussi dans l'ignorance et le désespoir même d'être encore entendue.

LE SUJET LITTÉRAIRE ET LA RÉINVENTION DE L'ESPACE EXTRA-URBAIN

Avec le problème qui nous occupe, il ne suffit pourtant pas de dire, suite à ce que pressentait jadis Walter Benjamin, que « le cours de l'expérience a baissé », entraînant à sa suite « la chute de la narration » comme de ce qui permettait « [d'assimiler] la chose à la vie même de celui qui la raconte pour la puiser à nouveau en lui » ([1936] 2003 : 265). Les espaces extra-urbains, du point de vue singulier que nous offrent les discours littéraires – et si l'on garde à l'esprit qu'ils n'ont rien d'une « chose » – semblent aujourd'hui davantage avoir valeur « d'expérience », dans la mesure où chaque fêlure s'effectuant dans le miroir complaisant du pittoresque nous place brutalement devant une réelle *étrangeté*. Et l'on peut parler d'expérience parce que s'y profilent de nouvelles dispositions face à la mémoire, à la possibilité de se reconnaître par rapport aux lieux, et surtout parce que ces dispositions s'énoncent en même temps qu'elles énoncent leurs problématiques identitaires. Celles-ci sont multiples : partir, rester, conserver, oublier, traverser, s'approprier ou s'éprouver étranger, et finalement dire ou ne pas dire. Mais surtout, elles consistent à mesurer sans cesse l'inadéquation croissante entre l'énonciation singulière et l'illusoire origine collective que renfermerait encore la campagne dans la logique des discours centralisateurs urbains, qui dessinent sans cesse alentour, à la manière d'une *écriture*, le territoire assujettissant de leur inconsciente projection.

N'y a-t-il donc pas lieu de supposer que le sujet littéraire extra-urbain est aujourd'hui devenu le *lieu même* d'une « mise en politique » de la langue comme de l'expérience que nous sommes

tous susceptibles d'éprouver dans le maquis – voire dans les blancs – de la carte ? N'y a-t-il donc pas lieu de croire par conséquent que l'immense question de l'aménagement collectif des espaces extra-urbains – qui est peut-être encore moins celle de notre patrimoine que celle de notre *devenir* – devrait en passer par un nécessaire questionnement de ces avant-postes (et non de ces arrière-gardes) de l'imaginaire que sont les écritures littéraires qui s'y confrontent aujourd'hui ?

Revenons pour terminer à l'extrait qui ouvre le présent texte. Un professeur d'université se voit étranglé par l'émotion alors qu'il voudrait démontrer ce qui pourtant lui apparaît, sensiblement, comme une évidence. Il pressent en fait que ce que l'on affuble ça et là du nom de région ne consiste qu'en une concaténation de signes agencés pour le seul profit d'une efficace circulation des images qui en résultent. Le pittoresque est en ce sens une production d'images pour lesquelles on dispose déjà d'un récit, d'une explication, d'une mise en forme et d'une sensibilité. Nulle parole ne doit surgir de l'intérieur de ces images, si ce n'est celle qu'on veut bien entendre, celle qui nous est connue. Sans cesse on cherche à confirmer l'ordre de ces images, comme on cherche à se rassurer sur la juste correspondance entre leur suite « logique », dirais-je, et l'ordre territorial, par delà les différences que la notion même de pays suggère. Une telle circularité signifiante en vient à détacher les particularismes du lieu afin d'en faire les unités dynamiques d'un grand texte dont les raisons sont extérieures. Comme l'écrit Marc Augé, dans le sillage de Debord, il y a là une « mise en spectacle, [un] passage au tout fictionnel qui fait sauter la distinction réel/fiction » (1997 : 70). Or le personnage de Tremblay, cet homme longeant le fjord avec le regard bas, qui voit des « villages fantômes sur les rives du fleuve [...] que le vent traverse maintenant sans résistance » (2001 : 14), n'arrive pas à *expliquer* le processus opérant la dissolution de ce qui maintenait auparavant dans un horizon reconnaissable le tableau de son coin de pays. S'il échoue, c'est parce qu'il est partie prenante de ce qui déjà s'anéantit, et son

mutisme n'est assurément que le symptôme d'une impuissance plus profonde.

Le pittoresque est l'expression aujourd'hui la plus aboutie d'un vaste effort patrimonial et touristique en vue de faire se déplacer les signes du passé selon un double mouvement, qui d'une part les transfère dans l'œil d'un présent épris de conservation monumentale (ce qui déjà implique une sélection : toute une nomenclature du territoire), et qui d'autre part les fait glisser, en quelque sorte, de la configuration paysagère et sensible qui est la leur à la centralité du lieu où l'on se trouve, d'où on est en mesure d'en apprécier la valeur spectaculaire. De cela résulte que nulle *ruine* n'est possible. Nulle possibilité d'apprécier adéquatement le passage du temps sur les choses qui pourtant, aux yeux d'un personnage comme celui de Tremblay, deviendrait la mesure même de son expérience singulière du vieillissement – en plus d'en constituer sans doute le baume. Pour qui s'avance en âge dans un musée ou, comme ce serait plutôt le cas chez Tremblay, au milieu de « bungalows, [...] de maisons propres et massives » (2001 : 27), c'est-à-dire dans le spectacle inentamé de la permanence, il n'y a plus grande possibilité de faire en sorte que se rejoignent les extrémités d'une identité narrative.

Nous voilà ramenés à ces espaces d'autonomie qui ont immédiatement valeur politique en ce qu'ils sont dessinés par une parole qui y exprime un manque. L'extra-urbanité ne peut-elle donc, lorsqu'elle se confond dans l'énonciation littéraire avec l'expérience subjective, qu'enregistrer le manque existentiel issu de l'appropriation, voire de la stérilisation de ses signes ou de ses traces au profit du symbolique pittoresque ? On pressent bien que nous resterons pour l'heure suspendu à cette question. Mais l'énoncé d'un tel manque est déjà un appel, et en cela il a déjà sa légitimité, comme la conservent encore, de façon minimale sans doute, les lieux d'où l'appel se fait entendre. Et l'on doit garder à l'esprit qu'un monde sans ruines est un monde sans traces, et dès lors il s'agit aussi d'un monde sans absence puisque la trace ne relève pas d'un régime fermé de signification mais d'un rapport phénoménologique à ce qui n'est plus. Sans manque et sans

absence, le dire n'a plus sa raison d'être. En ce sens, on ne peut conclure sans mentionner les propos de Pierre Nepveu, qui dans son recueil *Lignes aériennes* fait se tenir bien droit le poète en plein champ, devant le bloc évidé de l'aéroport Mirabel : « Parfois là-bas le paysage de Mirabel / réapparaît parsemé d'hommes graves / sans même les lignes imaginaires / qui sur les cartes ou les cadastres tranchent au couteau les territoires » (2002 : 102). Peut-être aujourd'hui l'exigence – et l'expérience – littéraire se trouve-t-elle, au final, à ce niveau. Celui d'un rapport neuf à des lieux autrement défigurés dans l'homogène, mais surtout celui d'un réinvestissement singulier de ce qui ne subsiste plus que dans la persistance d'une humeur, ou d'un rayonnement.

QUESTION

Votre article a le mérite de poser la question des « espaces autres » qui appartenaient jadis à la « ruralité » et auxquels on accolait l'épithète « régionaux » lorsqu'ils faisaient l'objet d'une représentation littéraire. Qu'en reste-il maintenant ? La question n'est pas attribuable à un simple retour du balancier, elle est plutôt le résultat d'une longue mise en place d'une pensée sur la ville qui a évacué complètement la réalité des lieux extra-urbains, au point où il est impossible d'en parler autrement que comme un inconnu, un reste. Or, vous voulez réfléchir sur la place de ce reste en invoquant un problème politique, c'est-à-dire une question qui concerne un mode de vivre-ensemble. Votre sensibilité politique rejoint dès lors le cadre logique de l'expérience. Vous situant d'emblée hors de ce reste, vous tentez de le repenser justement en fonction d'une position d'extériorité. Autrement dit, vous ne voulez pas penser ce reste pour lui-même, mais pour lui attribuer un rôle dans un jeu auquel il ne prend pas part habituellement. C'est sans doute d'ailleurs pour cette raison que vous parlez d'un reste, comme d'un supplément ou d'un impensé, refusant de l'épingler et de l'identifier. La fonction que vous lui donnez est claire finalement : ce reste permet de relancer l'expérience commune, agissant en cela comme une étrangeté qui heurte les certitudes et qui permet de redynamiser l'ensemble. Mais si les territoires extra-urbains ont pour fonction de déplacer et de remettre en question la pensée envahissante et homogène de l'urbanité, ne revenons-nous pas à notre point de départ en lui donnant un rôle dans cette pensée : réduire l'autre à soi en l'ajustant au « monument » logique de notre expérience, le manque et l'absence ? Ainsi l'extra-urbain (l'autre) aurait une fonction signifiante non pour lui-même mais pour l'expérience urbaine. Sans être une région imaginaire ou une simple image touristique, sans avoir même de nom ou d'identité, les territoires extra-urbains servent-ils plus à redynamiser la littérature québécoise que l'inverse ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

Face aux espaces extra-urbains, nous devons prendre deux précautions. Il faut d'abord, comme j'ai tenté de le faire, les distinguer d'une dénomination qui serait strictement issue de la pensée de l'urbanité et des quelques poncifs – certains justes, d'autres à mon avis plus discutables – qu'elle a produits jusqu'ici. Il en ressort que l'extra-urbanité devient, effectivement, un problème politique fondamental, c'est-à-dire un problème qui concerne la différenciation et la cohabitation des appartenances et des individus dans un espace territorial. Toutefois, distinguer l'extra-urbanité de la ville en suggérant de façon provisoire qu'elle est son reste ne consiste pas nécessairement à la ramener dans le giron fermé de la pensée *sur* l'urbanité. La raison en est que cette distinction invite à élargir le regard analytique pour voir s'effectuer un déplacement de perspective. Dorénavant, penser l'au-delà des villes implique de confronter sa pensée à l'ensemble plus large de l'entité symbolique qui les regroupe. Comme je l'ai suggéré dans mon texte, il s'agit donc de considérer, avec une curiosité et une inquiétude imposées par la texture particulière de notre contemporanéité, la notion de *pays* et son corollaire, le territoire. Il y a là un premier pas dans toute enquête qui voudrait interroger la place qu'occupent les espaces extra-urbains dans notre imaginaire. À ce sujet, on peut se référer à la récente série d'articles de Simon Harel, intitulée « La chasse gardée du territoire québécois » (2004-2005).

En guise de seconde précaution, il convient de reconnaître que ce que l'on peut dire de l'extra-urbanité, comme tout discours, est immanquablement *situé*. Je crois que c'est ce deuxième point qui compte surtout ici, puisqu'il nous rapproche du fait littéraire. La référence aux travaux de Michel de Certeau, dans mon texte, est en ce sens importante. De Certeau a montré, mieux que quiconque, ce qu'ont de précaire les discours historiographiques ou ethnographiques lorsqu'ils désirent asseoir leur hégémonie en taisant que ce sont des mécanismes psychologiques

inconscients, réunis sous la gouverne d'une volonté et d'un pouvoir, qui les animent et les fait parler dans un mouvement d'appropriation de l'Autre. Plus spécifiquement, il a proposé que ce mouvement d'appropriation, mais aussi les pratiques de résistance qui y répondent, sont inscrits et observables sur le plan spatial. Or en tant qu'intellectuel intéressé par la production d'un discours à ce sujet, on n'échappe évidemment pas à l'historicité du rapport spatial entre urbanité et extra-urbanité qui caractérise l'époque. Ce que l'on peut alors interroger à la suite de de Certeau, c'est la façon dont se constitue le nœud : le régime contemporain qui fait dialoguer entre eux les deux types d'espaces habités. C'est le moyen employé qui montre alors toute son importance. L'extra-urbanité, si elle n'est pas une chose, si elle est toujours désignée à partir d'un lieu qui n'est pas elle, est donc, comme il a été dit, une *expérience*. Cela revient à dire qu'elle repose exclusivement sur un sujet, de même que sur son énonciation. On dépasse ainsi l'obstacle d'une dimension uniquement politique ou sociologique dans la désignation de l'extra-urbanité, de même qu'on arrive à disqualifier l'obstacle apparemment insurmontable du discours scientifique situé qui se construit en assujettissant l'altérité. Plus expressément, l'extra-urbanité envisagée strictement comme une expérience permet de reconnaître que la littérature (ou plus largement l'esthétique) est son plus juste dépositaire. On s'aperçoit que cela mène à l'exercice d'une forme de sociocritique, puisqu'il ne saurait y avoir autant de réalités extra-urbaines que de singularités qui expérimentent et écrivent. Des tendances doivent se laisser percevoir afin que l'on puisse construire, en s'appuyant sur elles, des discours qui soient objets de partage et de connaissance.

Je proposerais en guise d'exemple concret, et suite à ce que j'ai déjà laissé entendre dans mon texte, que la première de ces tendances concerne le déplacement. Aujourd'hui, le déplacement accru des individus affecte autant l'identité de ceux-ci que celle des lieux qu'ils traversent et habitent. On pourrait s'imaginer que les espaces extra-urbains sont dès lors soumis au même brouillage ou bouillonnement signalétique qu'offrent les villes. Or il

n'en est pas ainsi. Le mouvement et la vitesse sont des tropes qu'a depuis longtemps intériorisés la littérature comme assurément, par ailleurs, la texture même de notre *psyché*. Si l'urbanité est le lieu où s'expriment physiquement ces tropes, force nous est de reconnaître qu'il n'en va pas ainsi des espaces extra-urbains. On peut proposer que l'imaginaire extra-urbain est donc en partie déterminé par la disproportion entre une vitesse et une propension au mouvement en quelque sorte intériorisées et la matérialité de lieux qui n'y correspondent pas. L'intégration d'une telle disproportion à une poétique peut laisser envisager des résultats vraiment impressionnants, et fort complexes, à l'instar du recueil *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu cité en conclusion de mon texte, dans lequel la dynamique s'inverse au profit d'une poétique éprise de lenteur, mais entravée par les vestiges dérisoires d'une aérogare, donc de l'incarnation froide du rêve d'un mouvement globalisé.

L'examen critique, attentif et surtout lucide des tendances, des figures ou des rapports de force qui sous-tendent l'imaginaire de l'extra-urbanité est impératif. Il ne peut en effet que dynamiser l'ensemble des études littéraires québécoises, et cela jusque dans leurs implications les plus profondes. On l'a compris : il ne s'agit pas que de questionner la nature indistincte d'espaces géographiques, mais bien davantage de questionner ce que nous sommes, dans le langage qui nous exprime, lorsque nous y posons le pied. Il en va de nous-mêmes, comme de nos manières d'être ensemble dans l'ensemble physique et culturel qui a pour nom Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (1995), *Moyens sans fins*, Paris, Payot & Rivages.
- AUGÉ, Marc (1997), *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Payot & Rivages.
- BENJAMIN, Walter (2003), *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- CERTEAU DE, Michel, Dominique JULIA et Jacques REVEL (1975), *Une politique de la langue*, Paris, Gallimard.
- CERTEAU DE, Michel (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- HAREL, Simon, (2004-2005), « La chasse gardée du territoire québécois », *Liberté*, n^{os} 265 à 268.
- HAREL, Simon (2005), *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil.
- LAPLANTINE, François, et Alexis NOUSS (2001), *Métissages, de Arcimboldo à Zombi*, Paris, J.-J. Pauvert.
- NANCY, Jean-Luc (1983), *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois.
- NEPVEU, Pierre (2002), *Lignes aériennes*, Montréal, Éditions du Noroît.
- NEPVEU, Pierre (2004), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal.
- PEREC, Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (1998a), *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (1998b), *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique.
- TREMBLAY, Lise (2001), *La pêche blanche*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

« LA VIE DE TROP » :
FIGURES DE LA MARGE ET DE L'EXCÈS
CHEZ LISE TREMBLAY

Denisa Oprea

Université Laval

Écho lointain du credo de Virginia Woolf, qui voyait le roman comme « une toile d'araignée, attachée très légèrement peut-être, mais enfin attachée à la vie par ses quatre coins » (Woolf, [1929] 1977 : 64), le roman québécois contemporain au féminin fait une large place à l'« existentiel » (Dupré, 1988 : 35). De l'humour et l'ironie à la méditation grave ou aux inflexions apocalyptiques, il questionne la condition humaine dans le monde aliénant de la fin du millénaire. S'il se revendique ainsi, au plan de certains traits thématiques et formels, des paramètres définissant le postmoderne du vide¹, il propose en règle générale

1. Deux attitudes diamétralement opposées traduisent, sur le plan des pratiques discursives et culturelles, les paramètres de la postmodernité. Nous convenons de les appeler respectivement le *postmoderne du vide* et le *postmoderne du décentrage constructif*. Le *postmoderne du vide* envisage le monde contemporain comme étant régi par le chaos, la crise, la décadence morale, l'absence des valeurs et des points de repère. Il ne saurait produire qu'une culture excrémentielle, recyclée, régie par le kitsch. Il serait désubstantialisé et désenchanté, marqué par un individualisme exagéré. Pour plus de détails, voir entre autres Jean Baudrillard (1981, 1990), Gilles Lipovetsky (1983), Arthur Kroker et David Cook ([1986] 1987), Régine Robin (1993), etc. Précisons que les

une éthique et des valeurs qui permettent de dépasser le désenchantement postmoderne et d'affirmer une pensée nouvelle, un « recommencement » (Fortier, 1991-1992 : 39).

Dans ce contexte, la voix de Lise Tremblay, écrivaine représentative de la « nouvelle prose féminine » québécoise (Saint-Martin, 1992 : 39), fait figure à part. Au fil de ses trois romans², dont deux couronnés par de prestigieux prix littéraires³, cette perfectionniste du style construit patiemment et passionnément un univers particulier, remarquable par sa cohérence interne. Par une prise de conscience à vif, sans anesthésie, elle met à nu la face cachée d'une société nord-américaine contemporaine qui, tout en exhibant l'absolu de la réussite et de la liberté individuelle, fragilise et épuise l'individu. Ses romans se tissent autour de la mise en scène systématique d'une humanité parvenue « au-delà de la souffrance » (DJ, 52). Ils font défiler des êtres-limite, en proie au mal de vivre et condamnés à traîner leur désœuvrement et leur déréliction à travers un monde fatigué, d'où tout sens et toute valeur semblent s'être à jamais retirés. Les personnages sont pour l'essentiel des marginaux, stigmatisés par des tares physiques, telle l'obésité, et psychiques, tel le détraquement. Pour eux, la famille est synonyme de haine et de mépris et

prémises du *postmoderne du décentrage constructif* se trouvent, entre autres, chez Michel Foucault (1966), Jean-François Lyotard (1979, 1986) ou bien chez Alexis Nouss (2001). Selon Lyotard, la « condition postmoderne » est étrangère au désenchantement. La fin des métarécits, voire l'absence de vision unitaire et de critères absolus, définitifs, ouvre le « dépli d'un espace où il est enfin à nouveau possible de penser » (Foucault, 1966 : 353).

2. Par ordre de parution, *L'hiver de pluie* (1990), *La pêche blanche* (1994), *La danse juive* (1999). Dorénavant, nous renverrons à ces ouvrages par les sigles HP, PB et DJ.

3. Née en 1957 à Chicoutimi et actuellement professeure de littérature au Cégep du Vieux-Montréal, Lise Tremblay reçoit en 1991 le prix de la « Découverte littéraire de l'année », lors du premier Gala du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean, et le prix Stuffer – Conseil des Arts, pour *L'hiver de pluie*. *La danse juive* est couronnée par le prix du Gouverneur général en 1999.

l'amour n'est qu'un « mot trafiqué, rapiécé, bon pour les téléromans » (HP, 92), tandis que les idéaux sont dérisoires et les amitiés vouées à l'échec.

À quelques exceptions près, Lise Tremblay ne sauve pas ses personnages dans leur confrontation avec eux-mêmes ou avec le monde, ni ne fait triompher une éthique. En échange, elle transforme ces « terribles mourants⁴ » en autant de figures manifestes, dénonciatrices d'un état du monde et porteuses, implicitement, des valeurs dont elles accusent le manque. Le personnage devient alors le lieu d'un questionnement relevant d'une problématique particulière, que nous étudierons sous deux aspects. En premier lieu, nous suggérons de lire les enjeux du désœuvrement et de la marginalité en tant que signes, à la fois, d'un certain désenchantement postmoderne et de cette tension caractéristique de la société nord-américaine contemporaine entre le vide (de valeurs) et l'excès (manifeste dans le paroxysme du mal de vivre et dans la prolifération du corps). En second lieu, nous proposons d'analyser les valences significatives du rapport personnage-espace, symptomatique des manières d'être dans le postmoderne du vide. Le personnage est appréhendé tant dans son impossibilité foncière d'habiter les non-lieux postmodernes que dans sa difficile relation avec les espaces de l'errance et les espaces de l'exclusion. Tout en posant d'emblée les différences de parcours et d'intensité de la voix qui individualisent chacun des trois romans à l'étude, notre approche vise à cerner les multiples visages de leur problématique commune, soit l'individu contemporain doublement confronté à l'expérience du vide : celui de sa propre existence et celui du monde.

« LA VIE DE TROP » : LES LIVRES DE LA DÉMESURE

« Adolescent trouvé mort rue des Huards. [...] Histoire banale, banlieue banale, interminable, identique, ordonnée. C'est

4. Expression forgée d'après Louky Bersianik qui, dans *Le pique-nique sur l'Acropole*, parle de « terrible vivante » (Bersianik, 1979).

la vie qui est de trop, ses émanations, sa sueur, sa peur » (HP, 33). Dans *L'hiver de pluie*, ce destin anonyme d'adolescent est symptomatique du destin des personnages de Lise Tremblay. La romancière peuple son univers d'individus fragiles, schizo-phrènes, inertes et en proie à une insupportable pesanteur de l'être. Pour eux, la vie est « de trop » justement, étouffante dans son manque de sens et écrasante par son immense poids. Ombres errantes – dont la femme qui marche, dans *L'hiver de pluie*, est l'effigie troublante –, malades de solitude, ils essaient sans succès d'échapper à eux-mêmes ou bien de faire la paix avec eux-mêmes et avec les autres. Les grands désœuvrés que Lise Tremblay met en scène se vautrent dans leur inertie, tels les jeunes voisins de la narratrice dans *La danse juive*, qui « vivent dans leur lit et font leurs courses au dépanneur » (DJ, 33), tel aussi Jean-Louis, le professeur à qui il arrive souvent de passer la semaine « étendu sur le divan » (HP, 14), tandis que la crasse s'accumule autour de lui, telle encore la jeune femme obèse qui, dans *L'hiver de pluie*, après avoir renoncé à marcher, s'enferme dans son petit commerce où

il ne vient presque jamais personne, sauf des fous, des désœuvrés comme elle, qui passent toutes ces journées d'hiver assis comme elle à n'attendre rien, juste que le temps passe et que la boîte à images devant eux vive à leur place (HP, 104).

Rien ne les attache à quoi que ce soit. « Dans le fond, ce que je veux, c'est pouvoir vivre cachée » (DJ, 39), écrit la narratrice obèse de *La danse juive*, obscure accompagnatrice de piano dans une école de danse. S'ils ont un projet ou une activité, ce sera la plupart du temps sur le mode de la maladie, frôlant de près l'obsession ou la schizophrénie. La marche de la jeune femme devient, dans *L'hiver de pluie*, une errance paroxystique, épuisante, qui, au lieu de libérer l'être, ne le rend que plus prisonnier de sa solitude et de son désespoir. « Ceux qui marchent, écrit-elle, ressemblent à des rats, prisonniers d'un labyrinthe. Ils refont

constamment les mêmes trajets » (HP, 55-56). Lorsque le personnage exerce une profession, il ne s'arrache pas pour autant de son inertie. Il la pratique mécaniquement, comme la pianiste sans ambition, ou elle est source d'amertume et de déception, comme pour Robert qui, dans *La pêche blanche*, enseigne la littérature à des étudiants indifférents. En revanche, elle peut devenir, dans le cas de Simon, l'ouvrier saisonnier du même roman, une façon de fuir les images obsédantes d'une enfance douloureuse.

« Autres », « minorités visibles » dans une société où le « mot ultime » c'est « réussir », où « ceux qui réussissent sont les nouveaux envoyés de Dieu » (DJ, 18), les désœuvrés, les alcooliques, les errants et les obèses qui hantent l'imaginaire de Lise Tremblay forment un peuple étrange, souffrant, désenchanté et décadent. Leur inertie et leur désœuvrement ne sont que des symptômes de cette fin de siècle peut-être plus exaspérante que toutes les précédentes, parce que plus vide dans son rythme fou, plus écrasante dans son manque d'humanité et confrontant peut-être plus que jamais l'individu à sa propre solitude. Si la fin du siècle précédent pratiquait une sensualité esthète, voluptueuse, la seule ivresse qui reste à l'individu au tournant du millénaire est celle de la solitude et de l'errance, d'une sensibilité démesurée, non pas cultivée et recherchée, mais stérile en quelque sorte, creuse et épuisante.

Effigies inquiétantes d'une ère désenchantée, « vide » (Lipovetsky, 1983 : 16), qui leur refuse tout repère valable et tout point d'ancrage, les marginaux que Lise Tremblay met en scène sont autant de figures manifestaires. Ils dénoncent le revers d'une société hypocrite, coupable, qui, à force de proposer des soi-disant modèles de perfection, stigmatise tout individu qui ne peut ou ne veut pas s'y inscrire. La marginalité devient dans ce cas à la fois une forme de protestation et une façon d'accuser un manque de valeurs véritables.

Un des modèles que Lise Tremblay s'applique systématiquement à démythifier est celui de la famille. En effet, c'est là qu'on trouve, selon l'auteure, le point d'orgue de toute histoire personnelle : « Je pense que la famille est partout, avoue-t-elle en

entrevue. [...] Il n'y a pas d'histoire personnelle possible si on ne la comprend pas. [...] On n'est jamais libre si on ne sait pas d'où on vient » (Jarry, 1999 : 15). Dans ses romans, la famille, à l'image de cette « société de culpabilité [...] cancérogène » (Jarry, 1999 : 15) qu'elle s'efforce de dénoncer, n'est que le lieu où l'on apprend la honte, le mépris, la haine. Deux modèles la minent et la déterminent. D'un côté, il y a les exigences d'une *american way of life*, façonnée d'après les stéréotypes véhiculés par les médias et où le culte de l'épanouissement individuel et de l'acceptation de la différence n'aboutissent qu'à l'automatisme et au manque de communication. De l'autre côté, se trouve tout un héritage de honte, de conformisme et de culpabilité, dont la société québécoise pensait s'être à jamais débarrassée mais qui veille toujours, muet et accusateur, dans ces obsédantes petites villes du Nord où il subsiste encore. Dans ces conditions, les enfants grandissent entre le mépris du père et le silence de poupée mécanique de la mère. Ils sont étouffés par le manque d'amour et de compréhension. Ils font l'apprentissage d'un double handicap : intérieur, psychique, parce qu'ils deviennent des êtres solitaires, démesurément sensibles et fragiles, incapables à leur tour de s'ouvrir à l'autre et de construire des relations saines, et extérieur, physique, dont la forme la plus fréquente est l'obésité. De fait, les gros et les obèses pullulent chez Lise Tremblay. Dans les trois romans, ils sont lieu de tensions sociales et ontologiques, tout à la fois effigies et dénonciations du postmoderne du vide. Ainsi, l'obèse est le produit d'une société régie par l'impératif consumériste. Il tient une place centrale à l'intérieur de la logique de l'excès spécifique du postmoderne du vide (Kroker et Cook, 1987 : i). Mais il est relégué en marge de cette société, parce qu'il porte atteinte à l'ordre esthétisant d'un canon de beauté qui promeut la minceur et la sveltesse comme valeurs idéales. Il est donc exclu de l'imaginaire même l'ayant produit. Qui plus est, à l'opposition entre centralité et marginalité, fait écho la tension entre visibilité et invisibilité. Si le corps obèse est trop visible, l'« être-obèse » (Dargent : 2005, 9) disparaît derrière la chair proliférante. Il ravale l'individu à une masse aux

contours troubles, inquiétants, à l'intérieur de laquelle tous les « gros » se valent en tant que « monstres » (DJ, 52). Livré en pâture au regard de l'autre, l'obèse est annihilé dans/par ce même regard. « On regarde toujours les gros de côté ou par derrière, réfléchit la narratrice de *L'hiver de pluie*. Personne ne regarde jamais un gros droit dans les yeux » (HP, 27). Les modalités mêmes de visibilisation, telles qu'elles sont légitimées socialement, ne font en réalité que marginaliser, exclure. Les obèses des trois romans souffrent donc d'être autres, différents, toujours en exil.

Chez Lise Tremblay, la prolifération du corps n'est qu'une manière de combler un vide affectif. Elle dénonce l'hypocrisie d'une société où la seule forme « admise et célébrée » d'être « *big* » (Jarry, 1999 : 14 ; en italique dans le texte) c'est la réussite. Malgré sa visibilité dramatique, les parents refusent d'affronter la *différence* de leurs enfants et, surtout, d'accepter qu'ils en sont coupables. Dans *La danse juive*, le père de la narratrice est un ancien obèse, devenu producteur de téléseries à succès. Il ne se remet pas d'avoir « engendré un monstre [...] une truie » (DJ, 57). Le corps devient lieu géométrique du conflit, voire de la ressemblance conflictuelle, entre la fille et le père. L'apparence de la jeune femme heurte l'homme du monde qu'est le père dans ses ambitions sociales. Elle le ramène inexorablement à des aspects de lui-même qu'il a fuis toute sa vie : sa propre obésité et la liaison à la fois indépassable et impossible avec sa parenté obèse. Si les écrits féministes mettent en scène de préférence le corps à corps avec la mère, la prose « métaféministe » ou la « nouvelle prose féminine » (Saint-Martin, 1992) ouvre sur le corps à corps avec le père (Saint-Martin, 2001 : 180). Dans le cas de la narratrice de *La danse juive*, il s'agit d'une relation hautement problématique, empreinte de haine, de honte, de mépris et aussi, en toile de fond, de fragilité, de besoin d'amour et de communication. La tension qui s'accumule sourdement débouche sur le geste final de la narratrice, qui tue son père. Le corps mourant du père est, à mesure égale, le corps mourant de la fille, sa délivrance. Dans le même roman, un lien à la fois « éternel et

impossible » (DJ, 110) relie la fille à la mère. Cette dernière fait de la figuration dans sa propre vie et ne connaît d'autres émotions que celles qui sont « décrites et répertoriées dans les revues féminines » (DJ, 103). La mère a peur de sa fille, de cette femme immense qui apparaît comme une dénonciation de sa propre existence « déplacée » (DJ, 51). Elle s'efforce de l'enfermer « dans une ou deux phrases toutes prêtes à dire au cas où l'on interrogerait » (DJ, 112).

À quelques exceptions près, Lise Tremblay ne sauve pas ses personnages. En échange, elle leur apprend, au fil des romans, les gestes de la libération et de la révolte. Une progression est à remarquer de ce point de vue. Ainsi, la révolte est inexistante dans *L'hiver de pluie*, où les personnages se laissent aller à cette « désespérance douce⁵ » qui finit par les écraser. En revanche, elle se fait latente dans *La pêche blanche*, où les deux frères attendent la mort de leur père pour être véritablement libres, pour enfin devenir violente, implosive dans *La danse juive*.

Dans *L'hiver de pluie*, au terme d'un parcours épuisant et absurde, la femme qui marche est ramenée à la maison par une mère redoutable, satisfaite du destin de sa fille. Elle est condamnée à passer le reste de sa vie devant la télé, dans une « chaise de plus en plus petite » (HP, 103). Elle ne pose aucun geste pour se sauver. Elle sombre dans le silence, proche de la folie et du néant. Son immobilité et son inertie résignée relèvent d'une condition plus précaire et plus tragique encore que la condition d'errante. La marche obsessionnelle avait du moins le rôle de la maintenir vivante, démesurément sensible à elle et aux autres. Au bout de

5. Nous reprenons cette formule de Corinne Larochelle. Dans *La douceur et la mort*, l'introduction qu'elle consacre à la deuxième édition du roman, la critique parle, à propos de la femme qui marche, d'une « désespérance douce » (Tremblay, 1996 : 8), qui n'implique pas de révolte. Dans le même ordre d'idées, selon Aurélien Boivin (1993), *L'hiver de pluie* rattacherait son auteure à cette génération des « romanciers de la désespérance », qui font leur apparition dans la littérature québécoise de la fin des années 1980 – début des années 1990 et dont les œuvres se démarquent par leur noirceur et par leur pessimisme.

sa souffrance, elle n'est plus qu'une âme morte. Il ne lui reste que l'« euphorie » (HP, 104) du « sucre » (HP, 104), ingurgité malgré ou justement pour l'allergie qu'il provoque. Elle réitère sur le mode du dérisoire et du pitoyable l'une des tensions constitutives du postmoderne, entre extase et décadence.

Avec *La pêche blanche*, les gestes de la révolte sont intérieurs, contenus. Tout en errant au gré de ses emplois saisonniers, Simon, le boiteux « chétif » (PB, 57), semble avoir échappé à la domination d'un père qui n'a éprouvé à son égard que du dégoût et du mépris. Il n'est pas pour autant un « homme tranquille » (PB, 34). Il est hanté par les souvenirs de son enfance d'humiliations et de frustrations, dont le symbole est l'obsédante « ombre en camisole blanche » (PB, 75) de ce terrible père qui a empoisonné l'existence de sa famille. Le fils caresse le rêve de tuer le père et de devenir ainsi véritablement libre. Mais, dans le monde doucement inerte de Lise Tremblay, les gestes radicaux ne sont pas encore possibles :

*J'ai cru longtemps qu'un jour je remonterais vers le nord avec une seule idée en tête. [...] Je prendrais mes mains qui sont fortes d'avoir toujours soulevé des charges lourdes. Je les tendrais vers mon père, répétera ma phrase et lui tordrais le cou.
Je sors toujours épuisé de ce fantasme. Je me sens ridicule. Je sais que je ne le ferai jamais. [...] J'avais honte. J'étais lâche (PB, 56).*

Néanmoins, parmi les personnages de Lise Tremblay, Simon et Robert semblent être les seuls à avoir la chance de faire la paix avec leur passé et avec eux-mêmes. À la toute fin du livre, la mort de leur père, à la suite d'une crise cardiaque, ouvre aux deux frères la possibilité d'un recommencement.

Ce n'est que dans *La danse juive* que la pianiste obèse affronte ouvertement ses parents et qu'elle fait de son handicap physique une dénonciation de la fausseté de leur vie. Elle fait peur à sa mère :

Ma mère a peur de moi, je le sens, je la mets au pied du mur. [...] Elle a peur de cette grosse femme qui paraît presque avoir son âge, qui boit de l'alcool dans des grands verres et qui garde la bouteille près d'elle pour se resservir (DJ, 83).

Elle défie son père. Elle subvertit, à chaque fois que l'occasion s'en présente, ses tentatives de poser en un « nouveau envoyé de Dieu ». Au fond de sa graisse, qui semble emprisonner son âme et rendre impossible la révolte, elle trouve la force d'*agir*. À la fin du roman, intoxiquée par le mépris de son père et exaspérée par l'acharnement avec lequel il tient à sauvegarder les apparences d'une vie réussie, elle le tue. Son geste est conséquence d'une expérience de la limite. Il venge en quelque sorte ces grands enfants en mal d'amour que sont les personnages de Lise Tremblay. Il pose, dans un univers qui se construit par l'accumulation de la tension jusqu'à l'implosion finale, un des seuls moments de répit : « Mon père ferait la une des journaux à scandales. J'ai pensé au Juif qui chargeait des camions, à la lumière de l'aube. Je me suis souvenue de la paix » (DJ, 143).

Mal compris et mal aimés par leur famille, les marginaux de Lise Tremblay sont des « clowns » (DJ, 38), des figures à la fois « inutile[s] » (HP, 81) et tragiques. Leur condition se dit sur le mode de la honte, de la précarité et de la haine de soi. Mais elle n'est qu'un symptôme de ce qui, dans l'univers décadent des trois romans, apparaît comme le nouveau mal de la fin du millénaire : le manque d'amour. Effectivement, à l'encontre d'un postmoderne hédoniste et clinquant, régi par les valeurs *cool* de la « personnalisation » (Lipovetsky, 1983 : 10), Lise Tremblay met en scène un postmoderne sombre, schizoïde. Elle surprend le revers de l'individualisme, autrement dit la solitude et la vulnérabilité de l'individu contemporain. Ses personnages sont aux prises avec leur besoin de l'autre et avec leur difficulté, voire leur impuissance, à le rejoindre, à construire des relations saines, harmonieuses. Prolifèrent dans ses romans les images de couples manqués, de familles défaites, d'amitiés échouées, d'êtres ivres

de solitude. Dans cet ordre d'idées, l'incapacité à s'ouvrir à l'autre est l'une des (nouvelles) maladies de l'âme postmoderne.

En effet, l'être postmoderne apprend dès l'âge le plus tendre à mener par procuration une existence simulée, tandis que la vraie vie est vécue par l'intermédiaire de l'omniprésente « boîte » de la télévision (HP, 104). Par conséquent, il vit ce repliement sur soi sur le mode douloureux ou paranoïaque et semble rechercher désespérément la simplicité, le réel de la présence de l'autre. Cette quête est impossible. De nos jours, « je t'aime » est « une phrase qui ne s'écrit plus » (HP, 108), « amour » devient un mot « trop gros, trop usé » (HP, 78), tandis que les rencontres et les relations ne peuvent être que dérisoires :

Je me cache sous un amas de vêtements et [...] je poursuis des hommes. Je les prends faibles et laids, des hommes dont personne ne veut. Des hommes qui ne disent rien, qui sont épuisés et à qui n'importe quel [sic] entrejambes conviendrait (HP, 81).

Le manque d'amour *marginalise* tout individu, le rend étranger à lui-même :

Je regarde les femmes. La folie les ratatine, les tasse contre les murs. [...] La folie assèche leur bouche. Elles sont mal vêtues, elles ne savent plus comment mettre un bijou en valeur, ni nouer un foulard, ni agencer les couleurs de leurs vêtements. Leur peau est sèche, prête à s'écailler. La folie assèche les femmes, leur corps, rend leur sexe douloureux (HP, 37).

La souffrance devient paroxystique, car on ne sait plus faire le geste du rapprochement. Dans *L'hiver de pluie*, la femme qui marche est follement éprise d'un homme qui ne lui rend pas sa passion. Elle lui écrit des lettres qu'elle ne lui envoie jamais. Tout comme dans la toile de Munch, le cri dément de la solitude focalise les lignes de force du personnage et projette en même temps une tension extrême sur les énergies textuelles : « j'ai

pensé que si je continuais de vous contenir à l'intérieur, j'allais éclater. Je deviendrais un monstre, vos membres me sortiraient de partout » (HP, 46). Entre l'assèchement douloureux du corps des errants et la graisse débordant et renfermant toute l'inertie du monde des obèses se dessine en fait le même trajet de l'isolement et du mal de vivre. L'éphémère oubli de la pesanteur de l'être se trouve dans les bars minables, dans l'alcool ou la nourriture, pitoyables substituts de l'affection. Assailli de toutes parts, le corps prolifère et devient le moyen de mettre à l'épreuve, d'une manière lucide, les limites de l'abrutissement de l'être :

Je me sens épuisée. Mon corps me fatigue : agressé de l'intérieur par toute cette graisse jaune remplie de toxines, il cédera. Les jambes d'abord, qui ne le supporteront plus, et les organes qui s'enliseront dans cette masse gluante. Tout cela ne m'effraie pas. Dans le fond, ce que je veux, c'est pouvoir vivre cachée (DJ, 124).

Maintenue en toile de fond dans *L'hiver de pluie* et dans *La pêche blanche*, l'obésité inonde effectivement le texte dans *La danse juive*. Elle prive progressivement la narratrice de toute féminité, de même qu'elle l'exile, qu'elle la livre au regard accusateur des autres. Tout en enregistrant avec lucidité les traces de plus en plus évidentes de l'usure de son corps, la jeune femme résiste à la pression disciplinaire de la société et refuse d'être « sauvée » (DJ, 67) par des régimes amaigrissants. Elle fait preuve d'une volonté exemplaire d'assumer et de comprendre sa condition. C'est précisément en cela que le roman de Lise Tremblay est d'une grande originalité, parce qu'il fait entendre une voix singulière, humaine, trop humaine peut-être, que l'auteure accompagne dans sa solitude et dans son tourment.

ERRANCE ET EXIL

Tout en mettant en scène des personnages aux prises avec eux-mêmes et avec le monde, Lise Tremblay fait de leur relation à l'espace un élément essentiel pour la compréhension de leur

évolution. Fuyant des souvenirs d'enfance ou bien recherchant la « paix » ou l'amour, les grands intranquilles qui peuplent son univers sont condamnés à l'errance perpétuelle. Ils promènent leur déréliction et leur désœuvrement entre les non-lieux postmodernes (Augé, 1992) et les espaces de l'exclusion et de l'exil. Ils ne trouvent jamais ou presque de véritable « maison de l'être ».

Dans les romans de l'écrivaine québécoise, la ville se transforme souvent en un lieu de dépaysement. Elle est constituée d'éléments flous, sans épaisseur, et n'offre pas de point d'ancrage à l'errance de l'individu. Il n'y a, dans le morne Québec de *L'hiver de pluie*, par exemple, aucun repère qui donne du sens à l'obsédante marche de la jeune obèse : « Je marchais. Je remontais vers la haute-ville par la côte derrière l'Hôtel-Dieu. Je ne connaissais pas le nom des rues. Je n'arrivais pas à les remarquer, même si je les empruntais chaque jour » (HP, 10). La ville même est étouffante, écrasante dans sa désolante banalité : « je me suis mise à pleurer, sans raison. Rien qu'un abri d'autobus empestant l'urine sur les bords d'un boulevard de banlieue » (HP, 81). Les cafés et bars, lieux de la socialité par excellence, se transforment en des endroits où « les fous et les désœuvrés » viennent combler le néant des heures creuses de l'après-midi et où les « malades de solitude » (HP, 56) guettent la désespérance des autres. Comme dans un autre *Quad*⁶, les personnages apparaissent comme prisonniers d'eux-mêmes et de leur solitude. Ils ne sont que des lignes de fuite convergeant vers un illusoire centre – lieu possible du sens et d'une nécessaire solidarité humaine, sans jamais le rejoindre, sans jamais se rejoindre non plus. Car, justement, tout comme chez Beckett, la place du centre est vide dans le monde de Lise Tremblay. Il n'en reste que la nostalgie de sa plénitude et l'inutile attente ou quête d'un sens à jamais défait, la danse macabre d'une humanité non seulement fatiguée, mais épuisée⁷ par l'obsédante errance entre deux vides : celui de l'intérieur, le

6. Voir Samuel Beckett (1992).

7. Pour les distinctions entre « fatigue » et « épuisement », voir Gilles Deleuze dans Beckett (1992).

lot échu à chaque existence individuelle, et celui de l'extérieur, d'un monde qui n'offre à l'individu que le reflet de son propre néant.

Confrontés à la difficulté de s'habiter eux-mêmes, les personnages de Lise Tremblay ne connaissent pour la plupart que des modes paranoïaques d'habiter la ville. Au « trop » d'espace, à l'errance sans trêve, qui n'est qu'une tentative désespérée de combler un vide intérieur, correspond l'enfermement maladif dans son appartement, devant la télé. Rarement, pour des moments fulgurants, à condition d'avoir près de soi une présence rassurante, la ville peut devenir un spectacle. Car elle oscille elle-même entre le pittoresque identitaire – situé, à Montréal par exemple, dans les cafés et restaurants des immigrants ou bien sur certains tronçons du boulevard Laurier ou de la rue Saint-Denis – et l'invasion des non-lieux : des *fast-food*, des *diner*, des *all you can eat*, ou bien des banlieues⁸ se ressemblant de façon hallucinante et imprégnant la chair de ceux qui les habitent de leurs odeurs saturées de « colorants et de produits chimiques » (DJ, 69). Par ailleurs, sous l'influence du modèle étatsunien, les villes québécoises perdent de plus en plus leur identité et ne parviennent plus à offrir à l'individu le sentiment d'appartenance. À Chicoutimi, par exemple :

on a l'impression de se retrouver dans une banlieue américaine. Il y a un grand boulevard bordé de magasins de toutes sortes. Les chaînes de fast-food s'y sont installées. Comme ici, comme dans les villes de la péninsule près de San-Francisco, ou comme en arrivant à Laval, à Longueuil, à Sept-Îles. Ça donne le vertige, tellement c'est pareil (PB, 23).

Devenue fonctionnelle, la ville postmoderne se déshumanise et prive l'individu de toute possibilité de se définir par rapport à

8. Ces « banlieues monotones et sérialisées, quasi interchangeables d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre » (Chesneaux, 1983 : 21) représentent l'un des « effets pervers » de la modernité fin de siècle.

un espace identitaire. De sorte que, nécessairement, dans *La pêche blanche*, l'espace éclate et acquiert des dimensions nouvelles, par l'introduction des vastes territoires de l'Ouest des États-Unis où Simon s'exile pour échapper aux histoires de la « petite ville ». Mais son évasion n'est pas forcément synonyme d'une vraie libération. Parcourue au gré des emplois saisonniers, dans un permanent refus de la stabilité – qui équivaldrait, pour le personnage, à se laisser envahir par son passé – l'Amérique est contradictoire, à la fois porteuse de pulsions de mort et enivrante par la sensation de force et de liberté qu'elle dégage :

Au nord de la Californie, [...] il y a eu cette histoire de chevaux abandonnés. [...] C'était insupportable. Un des gars qui habitait le même chalet que moi avait écrit un poème sur des squelettes lumineux. Il avait collé une photo montrant des chevaux dont les côtes luisaient sous le soleil. Je ne pouvais plus me déplacer dans les terres sans y penser. [...] Les paysages impressionnent par leur silence. Les collines sont desséchées. [...] Par beau temps, on peut voir des champs d'éoliennes agitant leurs bras face à la mer. C'est le bout de la Terre, le bout du continent. Les hommes le savent. Cela leur donne une certitude (PB, 35-36).

Fuyant les grandes villes et la compagnie des autres et se retrouvant toujours dans les mêmes chambres de motel, autant de non-lieux sérialisés, Simon vit dans une sorte d'espace en suspension, en dehors de l'espace, sans attache aucune, comme en marge de la vie et du sens. Son errance, restée longtemps une épuisante fuite loin de lui-même et de son passé, ne devient véritablement libératrice qu'à la toute fin du livre, après la mort de son père : « je peux penser, faire des bilans, recommencer. Je suis vieux. [...] Je n'ai rien entrepris, rien échoué. Je suis un homme dans un autobus, je suis nulle part, enfin content de mon errance » (DJ, 116). Il s'agit, parmi tous les romans de Lise Tremblay, du seul cas où l'errance peut devenir positive, où l'errant est un « voleur » potentiel de son parcours. Chez presque

tous les autres personnages, l'errance n'est jamais porteuse de sens. Synonyme d'enfermement, de stagnation intérieure, elle est vécue comme une expérience sans cesse renouvelable, condamnant l'être à un présent éternel, celui de sa souffrance et de son désespoir. Vu l'incapacité foncière du personnage à communiquer, la pensée ne peut pas s'investir, s'inscrire dans l'espace, ne peut pas agir sur lui. En même temps, dépourvu de points de repère, l'espace extérieur ne renvoie à l'individu que l'écho de son propre vide intérieur, et aussi de son impossibilité de se trouver une place dans le monde. Même s'ils se ressemblent dans leur vacuité, le dedans et le dehors restent à jamais irréconciliables, car

la pensée [...] ne pense rien si elle n'est au-dehors : dans des gestes, ou dans des mots ; il n'y a pas de pensée qui ne soit immédiatement elle-même quelque mouvement, même infime du corps le dedans [...] est dans le dehors exposé, jeté, « être-un-dedans » consiste à aller dehors, à « habiter » le dehors, [mais] pour « habiter » il faut ouvrir un espace, un volume, étirer, déplier... composer le dehors en un dedans, ou ouvrir un dedans dehors (Monnier et Nancy, 2001 : message du 25 mars 2000).

En effet, la suggestion d'ouverture sur laquelle s'achevait *La pêche blanche* n'est qu'une illusion, car on renoue, dans *La danse juive*, avec le lieu clos de la ville. Pour les obèses, éternels exilés, celle-ci devient un espace d'exclusion. Hantés par le regard des autres, ils se transforment en des « monstres », sortant seulement la nuit, et constituant un peuple étrange, « parvenu au-delà de la souffrance » (DJ, 52). Tout comme dans certaines toiles du peintre irlandais Francis Bacon, où les personnages sont enfermés dans leur sombre quadrature, les obèses sont prisonniers de leur corps opaque, massif, déformé, lui-même territoire de l'exil, prisonniers aussi de leur désespoir et de leur manque de place dans le monde. Il n'y a pas d'évasion possible pour eux. Le voyage dans la petite ville du Nord, à la recherche de sa parenté

obèse, révèle à la jeune pianiste qu'elle n'a aucune racine, qu'elle est condamnée à assumer toute seule sa condition. À quelques exceptions près, les personnages finissent par être chassés des rares havres de paix – l'espace de l'écriture ou bien la maison de la campagne pour la femme qui marche, son appartement pour la pianiste, envahi par la présence méprisante du père – qu'ils étaient parvenus à se construire comme point d'ancrage entre deux errances.

Au moyen d'une écriture nue, dépouillée, se réclamant de toute une « tradition of silence/tradition du silence » (Hassan, 1987), les romans de Lise Tremblay tissent donc le portrait sombre, violent, d'une certaine noirceur fin de siècle. Ils surprennent ainsi les enjeux dramatiques, de la gravité desquels témoignent le désœuvrement, la marginalité et la solitude poignante des personnages, de la dialectique vide/excès caractérisant la société nord-américaine contemporaine. Au vide de valeurs correspondent l'excès dans le mal de vivre, la logique du « trop » de vie, la prolifération du corps, ou bien l'errance paroxystique.

À quelques exceptions près, il n'y a pas de sortie possible du sombre univers de Lise Tremblay. Entre inertie, désir d'épanouissement et désappointement, entre une « étrange sérénité » et une « discrète passion », le parcours des personnages semble réitérer les données de l'« apocalypse tranquille » (Nepveu, 1988 : 191) typique du postmoderne du vide. Néanmoins, s'ils ne proposent pas une éthique qui permettrait de dépasser un certain désenchantement postmoderne dont ils portent la trace, ses romans sont impliqués, engagés, car ils font entendre la voix singulière de la marginalité et dénoncent un état de fait. Face au vide postmoderne, l'écriture au féminin reste responsable, engagée. Implicitement, les personnages deviennent porteurs, à rebours, des valeurs dont ils accusent le manque. En dernière instance, la seule issue pour eux pourrait être justement la quête même de la réponse à cette question qui hante notre temps : « What kind of self, in its society, is adequate to our postmodern world ? » (« Quelle sorte de moi, dans sa société, serait adaptée dans notre monde postmoderne ? ») (Hassan, 1987 : XIV)

QUESTION

Vous avez bien montré comment les personnages de Lise Tremblay s'accommodent d'une passivité ou d'un désenchantement typiques d'une condition postmoderne (mode d'existence qui semble surtout lié, chez Lise Tremblay, à l'Amérique), tout en apprenant « les gestes de la libération et de la révolte ».

Ces deux pôles d'action mettent à l'épreuve les limites de l'existence, ce qui rejoint les propos de Pierre Nepveu dans l'essai « Résidence sur la terre américaine », consacré à Paul-Marie Lapointe :

Le Nouveau Monde ne fait qu'activer avec un peu plus d'intensité ce rapport aux limites, naissance et mort, origine et perte, qui détermine toute existence, en même temps que le destin de tout le continent illustre ce qu'il y a de plus enivrant et de plus dangereux dans l'idée même de modernité [...] : ce déploiement fiévreux d'une énergie vitale [...] ou l'aveuglement [...] de ceux qui ne savent pas ce qu'ils sont ni ce qu'ils font, traînant en eux-mêmes une âme morte, un cadavre oublié (Intérieurs du Nouveau Monde, p. 196).

Entre ces deux tendances, y aurait-il lieu de penser autrement l'Amérique, à partir de l'œuvre de Tremblay ? Quel(s) discours peut-on encore tenir sur l'américanité lorsque l'idéal (nouvel *american dream* ?) consiste le plus souvent, comme le formule Simon de *La pêche blanche*, à atteindre cette situation mitoyenne d'« homme tranquille » ? « *What kind of self* », de quelle manière d'être relève cette aspiration ? Et quel horizon indique-t-elle ?

Anne Caumartin

RÉPONSE

Effectivement, l'œuvre de Tremblay porte l'empreinte de l'Amérique. Telle qu'elle est décrite dans ses romans, l'image du Nouveau Monde est complexe et contradictoire. Elle se donne à la fois en dehors et en dedans de la dichotomie établie par Pierre Nepveu.

Il y a ainsi, d'un côté, une société américaine décadente, en crise, qui traverse un processus de dégradation de ses propres valeurs et de remise en question de ses propres croyances. Cette Amérique est déboussolée, désarticulée, en dérive. Elle est un monde des simulacres et des non-lieux. Elle n'a plus d'« énergie vitale » ; celle-ci se mue en un délaissement, en un désespoir contenu. Le rêve américain même est démythifié. La réussite sociale devient synonyme de déshumanisation. Elle engendre des psychologies détraquées et des existences simulées.

De l'autre côté, il y a l'Amérique des grands espaces. Son étendue vide serait censée assouvir la soif de liberté et de certitude qu'éprouvent les personnages. Mais, dans les romans de Tremblay, elle est moins exploitée, juste entrevue, comme un contrepoids insuffisant.

Dans ce contexte, le rapport origine/perte dont parle Nepveu se perpétue mais il se cristallise aussi autour de paramètres différents. Il ne joue plus sur la dimension historique, à la fois libératrice et contraignante, d'une relation ombilicale, légitimante, avec le Vieux Monde. Il agit à deux niveaux différents, qui posent l'Amérique et l'américanité face à elles-mêmes. Le premier introduit une distinction que l'œuvre de Tremblay contient en filigrane, soit celle entre américanité et québécoïté. Il touche à la situation du Québec, en train de changer de manière radicale et irréversible sous l'influence des États-Unis. L'américanité ne représente pas, de ce point de vue, une valeur. Elle équivaut au manque d'humanité et au pragmatisme exagéré. Elle est porteuse du kitsch et du simulacre. Elle agit comme une force uniformisante et entraîne la perte d'identité du Québec, voire la

remise en question de la québécoitude. S'ils sont à l'étroit dans la peau de l'Américain typique, les personnages de Tremblay ne semblent pas davantage trouver de manière d'être qui leur convienne mieux. Forcés d'abandonner – peut-être trop brusquement, sans aucune transition qui atténue l'impact du changement – un mode de vie ayant longtemps tenu lieu de repère identitaire, les Québécois portent en eux le « cadavre » d'un passé dont les traces perdurent. L'oscillation, le tâtonnement, sont de mise. À la recherche d'eux-mêmes, les personnages investissent soit des espaces libres de tout poids historique, comme la Californie pour Simon dans *La pêche blanche*, soit la certitude, voire la légitimation de la France, comme c'est le cas de Paul dans *La danse juive*.

Le deuxième niveau auquel s'exprime le rapport problématique aux origines est celui de la « petite histoire ». En l'absence d'une dimension historique de l'Amérique mise en scène par Tremblay, les personnages sont déterminés par une histoire familiale difficile et douloureuse. C'est à celle-ci qu'ils essaient d'échapper, c'est contre celle-ci qu'ils recherchent la paix et la tranquillité. C'est aussi uniquement par rapport à elle que le « nouvel american dream », tel qu'il est défini dans la question, peut être compris. Triompher d'un passé qui empoisonne leur existence représente l'un des rares éléments capables de mettre en mouvement des personnages autrement inertes, vivant comme en marge de la vie.

Par ailleurs, ces personnages se contentent de peu. La « tranquillité » à laquelle ils aspirent n'a rien à voir avec la suffisance petite-bourgeoise. Elle tient plutôt à une américanité autre, qui se définit en dehors des stéréotypes consacrés du dynamisme et du pragmatisme. Elle participe d'une inertie oppressante, d'un désespoir muet, d'une absence de grandeur et d'une pesanteur des gestes et des mouvements de l'âme. Elle trahit aussi la condition précaire des personnages, leur fragilité et leur fatigue existentielle. Car, tel qu'il est décrit chez Tremblay, le moi postmoderne est désenchanté, contradictoire, épuisé par le tourment de son histoire personnelle et par le manque d'horizon de son

existence. Sa manière d'être est la limite. Elle oscille entre le désabusement et l'urgence de vivre, entre le mépris de la vie et la soif de sens, entre le manque d'« énergie vitale » et la tentation du geste, constructif ou libérateur. Elle trahit une incapacité foncière au bonheur. Elle dévoile l'« aveuglement » de ces personnages fin-de-siècle, confrontés au mal de vivre et à la difficulté de définir leur place dans un monde qui ne leur donne aucune chance. Elle pose l'errance et l'avancement à tâtons, à la recherche de possibles points de repère, comme des traits caractérisant l'horizon ontologique de la fin du siècle.

Car, au-dessous de cette Amérique dure dans son silence et dans son impuissance, des bribes de sens et de bonheur perdurent, qui se doivent d'être découverts.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- BECKETT, Samuel (1992), *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Éditions de Minuit.
- BERSIANIK, Louky (1979), *Le pique-nique sur l'Acropole*, Montréal, VLB.
- BOIVIN, Aurélien, avec la collaboration de Cécile DUBÉ (1993), « Les romanciers de la désespérance », *Québec français*, n° 89 (printemps), p. 97-99.
- CHESNEAUX, Jean (1983), *De la modernité*, Paris, La Découverte/Maspero.
- FORTIER, Frances, « L'écriture "énigmatique" de Nicole Brossard », *Nuit blanche*, n° 46 (décembre 1991-février 1992), p. 36-41.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard. (Coll. « NRF ».)
- HAREL, Simon (1989), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, préface de René Major, Longueuil, Le Préambule.
- HASSAN, Ihab (1987), *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, The Ohio State University Press.
- JARRY, Johanne (1999), « Faire des livres pour se connaître » (entrevue avec Lise Tremblay), *Nuit blanche*, n° 75 (été), p. 12-15.
- KROKER, Arthur, et David COOK ([1986] 1987), *The Postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, rééd., Montréal, New World Perspectives.
- LAPLANTINE, François, et Alexis NOUSS (2001), *Métissages*, Paris, Pauvert.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.

- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- LYOTARD, Jean-François, (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- MONNIER, Mathilde, et Jean-Luc NANCY (2001), *Dehors la danse*, Lyon, Éditions Rroz.
- ROBIN, Régine (1993), « Postmodernisme, multiculturalisme et political correctness », dans *Tangence*, n° 39 (mars), p. 8-20.
- SAINT-MARTIN, Lori (1992), « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1 (automne), p. 78-88.
- SAINT-MARTIN, Lori (2001), « The other family romance : daughters and fathers in Québec women's fiction of the nineties », dans Paula Ruth GILBERT et Roseanna L. DUFAULT (dir.), *Doing Gender, Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Madison Fairleigh Dickinson University Press London Associated University Presses, p. 169-185.
- TREMBLAY, Lise (1990), *L'hiver de pluie*, Montréal, XYZ.
- TREMBLAY, Lise (1996), *L'hiver de pluie*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- TREMBLAY, Lise (1994), *La pêche blanche*, Montréal, Leméac.
- TREMBLAY, Lise (1999), *La danse juive*, Montréal, Leméac.
- WOOLF, Virginia ([1929] 1977), *Une chambre à soi*, trad. de Clara Malraux, Paris, Denoël.

POUR LA SUITE DU MONDE :
UNE PRATIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE MINEURE ?

Vincent Bouchard
Université de Montréal

Le film *Pour la suite du monde*, réalisé par Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault en 1963, constitue un tournant esthétique et technique dans le cinéma. C'est un film charnière, un des premiers longs-métrages réalisés suivant une technique légère et synchrone¹. Le cinéma direct commence par la mise en place d'un matériel plus adapté au tournage sur le terrain. Jusqu'ici, c'est la principale préoccupation des cinéastes de l'ONF. Selon Michel Brault, les principaux problèmes techniques sont résolus avant le début du tournage de ce film. Ils peuvent enfin

1. Le *cinéma léger synchrone* repose à la fois sur un matériel d'enregistrement portable et synchrone et des pratiques cinématographiques particulières. De concert avec le preneur de son, le cadreur s'adapte aux réactions des intervenants (acteurs ou personnes filmées). La caméra au poing ou sur l'épaule, le cadreur peut suivre les déplacements des personnages, il colle à l'action, aux manifestations de la vie. La prise de son, synchronisée avec l'image, doit également se faire avec un matériel léger et ergonomique.

Ce terme permet de mettre en évidence la similitude de dispositif entre le *cinéma direct*, le *Candid Eye*, le *cinéma verity*, le *cinéma du vécu* de Pierre Perrault, les films de John Cassavetes, etc. Il ne constitue pas un courant cinématographique esthétiquement homogène.

s'attarder sur ce qu'ils filment et comment ils le filment. Ils recherchent une nouvelle façon de faire du cinéma.

Pour la suite du monde est le résultat d'une série de rencontres : la collaboration entre les techniciens du direct – Michel Brault et Marcel Carrière – et un homme de la parole – Pierre Perrault – permet à ce mouvement de prendre une autre dimension. Perrault est à l'origine du projet, il connaît les lieux et les habitants de l'Île aux Coudres.

La rencontre des cinéastes avec l'Île aux Coudres et ses habitants donne le cadre à la dimension poétique de ce film. Au travers du langage et des gestes quotidiens de la pêche, tout un esprit mythique où figurent les mystères de la lune, le culte des ancêtres, la puissance des marées, la conception sacrale de la tradition, est révélé. En plus de ce *révélateur*, la relation particulière de l'équipe de production avec les habitants de l'île donne au film une coloration intéressante. La caméra *terriblement* participante dépasse la ligne de frontière entre les gens qui filment et les personnes filmées. La caméra de Michel Brault et le microphone de Marcel Carrière se mêlent aux habitants de l'Île aux Coudres. En même temps, les protagonistes sont invités – à des niveaux très variés – à participer au dispositif d'enregistrement.

Pour la suite du monde construit un mode de présentation de la réalité qui n'est pas réducteur. Cela ne passe ni par la négation du point de vue des réalisateurs, ni par une présentation caricaturale du côté pittoresque de la réalité. Ce film n'est pas un simple documentaire, représentant de manière objective la réalité présente devant la caméra. Il n'est pas l'enregistrement passif du réel. Il dépasse la simple monstration, l'organisation de la réalité en fonction d'un point de vue. *Pour la suite du monde* est un discours résultant de la médiation entre le dispositif d'enregistrement et la réalité de l'Île aux Coudres en 1962. Cette posture esthétique est rendue possible par une série d'avancées techniques.

Avant le tournage de ce film, Pierre Perrault n'est pas encore un cinéaste. En 1962, il n'a pas d'expérience cinématographique à proprement parler. Il commence seulement à envisager les différentes possibilités offertes par ce médium. En 1957, il participe

avec René Bonnière à la réalisation d'une émission de télévision, *Au pays de Neufve-France*. Comme il nous l'indique en 1992, il est déjà conscient des limites de la technique audiovisuelle, dans sa forme lourde et non synchrone :

Bien heureux de pouvoir rapporter à la surdité des images d'aussi loin. Confiant nos émerveillements à la surdité de l'image. [...] Au retour, cependant, je me sentais confusément lésé d'une grande partie de la réalité. La plus humaine. J'avais le sentiment absurde d'avoir fait de la zoologie plutôt que de l'anthropologie (Perrault, 1992 : 282).

Les trésors sonores que Perrault ramène de ses expéditions perdent de leur valeur, hors de leur contexte – principalement visuel. Il sent que l'enregistrement phonographique l'empêche de rendre toute la poésie de ses rencontres :

Et quand, au retour, je transcrivais mes enregistrements, je voyais de mes yeux la gravité d'Alexis, la bonté de Marie, l'hilarité de Grand Louis, la finesse de Laurent, l'intelligence d'Eloi, et toute la mer qui environnait (Perrault, 1991 : 12).

Cependant, rien dans ses écrits ne permet de penser qu'il a déjà développé – avant le tournage de *Pour la suite du monde* – une réflexion sur le médium cinématographique. Tout ce qu'il nous reste, ce sont ses déclarations à posteriori. Depuis ce premier film, Perrault a beaucoup réfléchi sur sa pratique cinématographique. Il faut donc prendre en compte la relecture des faits par ce théoricien du cinéma et questionner cette version.

Mon hypothèse de départ est que le dispositif de production mis en place pour réaliser *Pour la suite du monde* s'inscrit dans une conception de style mineur, tel que le proposent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Cet article propose d'étudier les conséquences esthétiques de la mise en place d'un dispositif cinématographique

mineur. Dans un premier temps, le jeu avec les conventions du médium cinématographique réalisé à travers un dispositif léger et synchrone permet la mise en place d'un objet complexe, tant au niveau de l'énonciation et de la présentation du temps que des institutions de sens. Ce dispositif particulier permet, dans un deuxième temps, la réalisation d'une œuvre à la fois *ouverte* et *englobante*.

EXPLORATION D'UN DISPOSITIF CINÉMATOGRAPHIQUE MINEUR

Lors du tournage de *Pour la suite du monde*, Pierre Perrault met en place un dispositif de production qu'il reprend – avec des aménagements et des évolutions – tout au long de sa carrière. Comme par osmose avec l'ensemble de la démarche cinématographique, ce dispositif n'est pas créé avant le début du tournage. Il est le résultat de la négociation entre le dispositif de production et la réalité filmée. L'utilisation d'un matériel léger ainsi que l'attitude ouverte des cinéastes permettent aux habitants de l'Île aux Coudres de s'intégrer dans le processus cinématographique. Au-delà de la traditionnelle complémentarité entre l'homme-parole et l'homme-image, il y a surtout une complicité qui naît entre les deux cinéastes, basée sur la confiance. Perrault sait que Brault ne va pas *écraser* la réalité avec sa technique cinématographique. D'un autre côté, les gens de l'Île aux Coudres accordent leur confiance aux cinéastes, parce qu'ils connaissent Perrault. On constate sans problème la fusion entre les cinéastes et les personnes filmées. Les cinéastes deviennent des îliens (Perrault en tête – on lui demandera de retendre la pêche !). Les habitants de l'Île aux Coudres s'approprient la reprise de la pêche et le film.

Sur ce plan, le cas de Léopold Tremblay est extrême : il devient quasiment un membre de l'équipe. Il n'hésite pas à se réapproprier certains aspects de la reprise de la pêche. Par exemple, lors de la réunion organisée pour convaincre les propriétaires de reprendre la pêche, Léopold Tremblay expose l'idée de la

reprise de la pêche comme étant la sienne : « Il m'est venu une idée [...], j'ai fait les démarches. [...] La semaine dernière, je suis allé à Québec, le surintendant de l'aquarium m'a promis qu'il nous achèterait 4 marsouins à 500 000 \$ chacun, pris en vie » (*Pour la suite du monde*, Michel Brault, Marcel Carrière, Pierre Perrault, 1963 ; je souligne). Plus loin, sur une barque, il demande à un homme de s'écarter, pour que la caméra puisse filmer Alexis Tremblay en train de parler : il organise l'image. Cela devient de la mise en scène lorsqu'il invite une jeune fille à danser sur la piste improvisée sur le dos de la barque. Il peut prendre cette posture parce que les cinéastes lui en laissent la possibilité. Sans l'attitude invitante des réalisateurs, Léopold Tremblay n'aurait pas adopté cette position. Cela concerne, dans une moindre mesure, les autres habitants. Ils n'hésitent pas à aider les techniciens à porter leur matériel, en particulier dans les séquences de pêche.

La souplesse du dispositif d'enregistrement permet aux cinéastes de filmer au milieu de la réalité et de créer une nouvelle forme de discours. Dans un cinéma classique, on peut distinguer clairement les éléments constitutifs du film : les personnes filmantes, le dispositif d'enregistrement, et les personnes filmées. Dans le cinéma de Pierre Perrault, comme dans les cinémas de Jean Rouch, Claude Jutra ou John Cassavetes, le réel et le film ne sont plus séparables, il n'y a pas de distinction entre l'intérieur et l'extérieur du film : le personnage continue à exister hors du film, même s'il est transformé par cette expérience. En laissant les protagonistes participer au discours du film, ce dispositif laisse des espaces, des vides, entre les êtres. Alexis ou Grand Louis ne se résument pas aux personnages qu'ils sont dans le film. Leurs autres dimensions ne sont pas niées, même si elles restent inexplorées. Cette idée prend une forme particulière si l'on replace *Pour la suite du monde* dans l'ensemble du cycle de l'Île aux Coudres réalisé par Perrault.

L'espace diégétique n'est pas confondu avec la réalité filmée, comme c'est le cas dans le mode *objectif* du reportage. Il n'y a pas non plus une séparation nette entre ces deux mondes,

comme dans les films fictionnels classiques. Ces cinéastes dépassent le rapport impossible du cinéma à une réalité brute. La caméra interagit avec la réalité filmée, et les personnes filmées modifient leur comportement. Le personnage, sur l'écran et dans la réalité, ne cesse de devenir autre. Dans le même temps, le cinéaste, le dispositif d'enregistrement, devient autre. Il se produit une fusion entre les cinéastes et les personnes filmées qui les emportent. L'expérience humaine préexiste au film. La rencontre est provoquée par le tournage, mais l'événement cinématographique ne peut avoir lieu que dans cette dimension humaine. Les exemples de collusions entre le cinéaste et les protagonistes sont nombreux. Les personnages de *Pour la suite du monde* participent à l'écriture du film, de sa préparation au tournage. Ils apportent leurs mythes et leurs fabulations. C'est un partage avec les cinéastes, une collaboration, la médiation entre plusieurs discours.

La mise en crise de l'espace diégétique favorise un morcellement de l'énonciation. Il n'y a plus de séparation entre l'auteur et ses personnages. Le récit – dans sa compréhension moderne – est remis en cause :

Il y a formation d'un discours indirect libre, d'une vision indirecte libre, qui va des uns aux autres, soit que l'auteur s'exprime par l'intercession d'un personnage autonome, indépendant, autre que l'auteur ou que tout rôle fixé par l'auteur, soit que le personnage agisse et parle lui-même comme si ses propres gestes et ses propres paroles étaient déjà rapportés par un tiers (Deleuze, 1985 : 239).

Le discours indirect libre implique un système hétérogène, nourri par des éléments extérieurs au système. L'énonciation et le sujet de l'énoncé sont mis en rapport, suivant un agencement d'énonciation, opérant simultanément deux actes de subjectivation. Un personnage est constitué par le récit, le récit est organisé par un sujet extérieur au système, mais influencé par le personnage.

L'agencement complexe de discours rejoint le troisième aspect du dispositif de production. Le cinéaste n'est plus hors du film, il participe de la même réalité que les personnes filmées. Le tournage est l'expérience d'une rencontre avant d'être un événement cinématographique. Le cinéaste devient un autre quand « il s'intercède ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations » (Deleuze, 1985 : 196). En même temps, le personnage ne cesse de franchir la frontière entre le réel et le fictif, d'exprimer la réalité de son quotidien à travers des mythes, de figurer la complexité de sa vision du monde en racontant ses légendes. Le dispositif d'enregistrement mis en place par les cinéastes permet d'instaurer un dialogue avec eux alors qu'ils sont pris en *flagrant délit de légender*.

Ce n'est plus le réalisateur qui impose une fiction à ses personnages, mais les personnages réels qui acquièrent la capacité de *légender* :

L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. [...] La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs (Deleuze, 1985 : 289).

Cette tactique de tournage consiste à créer des intercesseurs et à leur laisser la possibilité d'un acte de parole fabulateur générateur d'action.

La *fonction de fabulation*² permet de s'opposer au modèle de récit véridique. Ce cinéma-là, en discours indirect libre, peut

2. « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre » (Deleuze, 1985 : 196).

devenir un cinéma vérité. Il détruit le modèle du vrai pour produire sa vérité. L'auteur est ni l'ethnologue ou l'historien de son peuple, ni le narrateur d'une fiction privée. Le devenir du cinéaste et de son personnage appartient déjà à un peuple, à une communauté, à une minorité dont ils pratiquent et libèrent l'expression.

LIENS ESTHÉTIQUES ENTRE CES TROIS AXES : UNE ŒUVRE OUVERTE ET ENGLOBANTE

Ces quelques remarques font, peut-être, de ce cinéma une forme culturelle *mineure* (Deleuze, Guattari, 1975 : 13) dans la manière dont il joue avec les règles stylistiques du cinématographe. En ce sens, *Pour la suite du monde* acquiert un devenir-mineur : la déterritorialisation du médium cinématographique opérée par les techniques légères synchrones permettent un branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, à travers un agencement collectif d'énonciation. Le film produit par ce dispositif propose une forme de réalité en lui conservant toute sa complexité en combinant, dans un objet complexe, une subjectivité indirecte libre, une *image-temps* (Deleuze, 1985 : 358) et des puissances du faux. L'œuvre ainsi réalisée est à la fois ouverte et englobante. Du point de vue du dispositif de production, elle est ouverte sur le tout. Dans ce type de production culturelle, l'énonciation n'est pas clairement déterminée, elle ne propose pas un récit linéaire et totalisant et le sens n'est pas figé au moment de sa conception. Du point de vue du spectateur, l'œuvre est englobante, car elle rend possible une interaction entre toutes les entités du tout. En ce sens, le spectateur est partie intégrante du médium cinématographique. Commençons par décrire l'aspect ouvert de l'œuvre, nous étudierons ensuite son aspect englobant.

La première caractéristique de l'œuvre ouverte est de permettre une médiation des discours. *Pour la suite du monde* est le point de rencontre entre un dispositif souple et les intentions des protagonistes, entre un collectif et un médium cinématographi-

que léger et synchrone. Le film suppose la collaboration entre les techniciens du direct – Michel Brault et Marcel Carrière –, un homme de la parole – Pierre Perrault – ainsi que le contact avec l'île aux Coudres et ses habitants. Le film est le produit de l'interaction entre un groupe de personnes, des machines et des lieux. Cette forme de cinéma repose d'abord sur la parole et sa captation. Il faut toute la disponibilité et la souplesse du dispositif d'enregistrement léger synchrone pour aller chercher une parole et en ramener une trace. Mais la parole n'est rien sans *la* geste, rien sans les intermèdes, sans toutes les réactions visuelles, verbales ou synchrones des protagonistes du film. Il faut y ajouter une caméra synchrone pour obtenir une trace audiovisuelle. C'est la condition indispensable pour capter la parole et son contexte, mais aussi pour permettre à cette parole d'interagir avec le geste.

Dans ce cas, le dispositif permet de produire un *agencement collectif d'énonciation*, une subjectivité indirecte libre qui inclut le spectateur. Michel Brault et Pierre Perrault filment des pêcheurs en train de réagir, de discuter de leurs gestes et leurs coutumes. Ce n'est donc plus tout à fait un cinéma synchrone, ou du moins direct. À l'île aux Coudres, les cinéastes sont des spectateurs, mais pas des témoins distants, objectifs. Perrault est interpellé par la réalité de l'île aux Coudres, il y a une amitié qui le lie à l'île et à ses habitants. Il n'est pas là pour leur imposer une histoire et des dialogues. Il ne vise pas non plus le pittoresque, dans une forme caricaturale de documentaire. Il donne la parole aux gens de l'île, dans un dialogue. Au cours du tournage, la tradition interagit avec les lieux, les conteurs, les animaux, le dispositif d'enregistrement, etc.

L'œuvre ouverte présente une temporalité complexe, la médiation des différents temps des protagonistes. Lors des séquences de pêche, les passés de l'île aux Coudres sont représentés par les gestes, les attitudes et les paroles des pêcheurs. Les écrits de Jacques Cartier, l'expérience des anciens, les « vieux qui r'arrivent », se mêlent aux images de la pêche tendue en 1962. Le futur de l'île est également convoqué, par les paroles de

Grand Louis ou d'Alexis Tremblay. Dans l'image-temps directe, le cinéaste expose ce que le personnage était avant et ce qu'il sera après ; il doit réunir l'avant et l'après dans le passage incessant d'un état à un autre. L'œuvre devient une expérience, le temps n'est pas une donnée construite, mais fait partie directement de la projection.

Le spectateur prend conscience de la dimension extracinématographique des protagonistes. Les gestes et les paroles se mêlent dans un agencement complexe qui constitue le film. Ces dimensions dépassent l'espace diégétique, l'image peut croître suivant différentes puissances. Le temps du film n'est plus homogène, il n'est plus seulement un « ça a été » ou un éternel présent. La temporalité du tournage ne s'oppose plus à celle du spectateur. La séparation entre nous – comme spectateurs – et eux – les protagonistes du film – n'est plus étanche. Les lieux peuvent être contaminés, le spectateur peut accéder, par la médiation cinématographique, à la réalité de l'Autre. Le spectateur n'est pas présent sur l'Île aux Coudres en 1962, mais il n'en est pas totalement exclu. La frontière entre ces deux mondes est poreuse.

Le film ne présente pas une réalité associée à un sens figé. Au contraire, la force du dialogue persiste lors de la projection. Les débats entre les protagonistes, les interactions avec les cinéastes ou les clins d'œil aux spectateurs ouvrent l'œuvre, lui donne la possibilité d'évoluer et de nous affecter. L'une des caractéristiques de ce cinéma est de révéler une part de réel en agençant des images (sonores et visuelles). En conservant dans sa forme finale une partie du contexte de production, l'œuvre réalisée prend une forme ouverte. Ceci rejoint le rapport de Jacques Cartier au Nouveau Monde, tel que le conçoit Perrault. À partir des *Chroniques de voyage* de Jacques Cartier, Perrault développe une réflexion sur la différence d'attitude de Christophe Colomb et de Jacques Cartier face à l'Amérique :

Colomb nie l'insularité de Cuba et il rapporte les Indes à son roi et il est honoré. Cartier n'appelle pas une baie

un passage. Il rend compte. Il explore tous les passages. Il rend compte des baies. Et il démontre qu'il n'y a pas de passage. Il exprime le réel. Personne n'en veut. Il admet la géographie même quand elle contredit l'imaginaire. Il n'en sera pas remercié (Perrault, 1985 : 164).

Ce sont des questions que Perrault soulève tout au long de son œuvre. Il tente d'aborder chaque nouvelle exploration sans idées préconçues. Cela ne consiste pas à revendiquer une démarche objective. Tout en acceptant son propre point de vue sur le monde, le cinéaste se laisse inspirer par la réalité filmée.

La souplesse du *cinéma léger et synchrone*, tant au niveau du dispositif d'enregistrement que du contexte de production, permet aux cinéastes d'instaurer un nouveau rapport avec la réalité filmée. Il n'est pas un témoin détaché de la réalité ; il ne cherche pas non plus à dicter sa propre vision du monde. Ceci favorise la construction d'un discours complexe, issu de la confrontation entre tous les protagonistes. Le discours cinématographique ainsi produit révèle un point de vue sur le monde sous la forme d'un problème qui provoque le spectateur. Ce dernier peut alors mener une réflexion, à la rencontre entre le questionnement apporté par le film et sa propre expérience.

Évidemment, ces quelques remarques constituent seulement un aperçu simplifié des différents enjeux de l'œuvre ouverte. Par ailleurs, concevoir l'œuvre comme *ouverte* ou *englobante* n'entre pas en contradiction avec une conception moderne de l'œuvre, où le sens est attribué de manière quasiment définitive, où l'énonciation est définie, soit par une absence – objectivité – soit par une présence – subjectivité – et où un récit linéaire, reposant sur le modèle hégélien du récit, guide la construction de tout discours. Les deux conceptions ne s'excluent pas, elles peuvent coexister.

Par contre, certains cinéastes refusent d'entrer dans ce paradigme moderne. Perrault refuse ces fictions dans le sens où toute fiction personnelle, comme tout mythe impersonnel, est du côté

du pouvoir. Il a analysé très tôt la place imposée par certains films au spectateur :

Il reste que, pour ma part, j'ai fini par me rendre compte, progressivement et presque insensiblement, que le cinéma cinéma ne me mettait pas en cause. Qu'il me séduisait. Me distrayait. Et me dépayisait. Me dépouillant de ma réalité pour me proposer ses idoles, ses stars, ses palmes d'or. [...] Je vivais par personne interposée. Dans les bottes de sept lieues des fantasmes. Au point que j'en étais arrivé à douter de ma propre existence. J'ai senti le besoin de me restaurer à mes propres yeux comme un mur délabré. Mais les mots me trahissaient. Je me sentais indigne du discours puisque le discours ne me prenait pas en compte (Perrault, 1995 : 20).

Le spectateur oscille entre une projection factice dans l'espace diégétique – régime d'identification – et la recherche du sens – régime interprétatif. Dans ce *cinéma cinéma*, il y a une mise à distance, une fixation des choses : aucun devenir n'est possible, tout désir est évacué.

Pierre Perrault juge stérile cette forme de cinéma. Afin d'ouvrir des possibilités au spectateur, il s'assigne la tâche de *transformer le public en hommes*, de redonner une place humaine au spectateur. Dans ce cas, le spectateur n'est pas un sujet passif face à l'objet filmique. À partir du moment où il choisit une posture active, il ne sort pas non plus indemne de la projection cinématographique. Le spectateur qui accepte son désir de rencontrer l'*Autre* est en état d'être bouleversé par les puissances d'affects que propose le film lors de la projection. Le film, et à travers lui l'ensemble du dispositif de production, apporte une possibilité de rencontre. C'est en ce sens que l'œuvre, au niveau du dispositif de réception, prend une *forme englobante*, c'est-à-dire met en relation chaque entité du dispositif avec le tout. Le spectateur est un actant du film ; accompagné de ses modes de figuration, il participe du médium cinématographique.

Pour cela, il lui faut sortir du régime de l'interprétation. Le spectateur est questionné, on lui propose une série de virtualités : il a le choix de s'inscrire – ou pas – dans cette production culturelle. Il a le choix de la manière dont il veut s'investir – et se laisser investir – par le film. Le spectateur doit adopter une attitude ouverte, accueillante. Il doit suspendre son jugement, accepter la réalité de l'autre en se défaisant de ses préjugés. De la part du spectateur, cela suppose un choix – conscient ou inconscient – d'entrer dans ce régime d'images.

La place du spectateur est donc modifiée en profondeur. Il est invité à participer à une *communauté de sens*, où un dialogue s'instaure entre le discours filmique et sa réalité. S'il accepte ce partage – qui est de l'ordre du *crédit* –, il peut s'investir dans le film. Il est alors en contact avec les puissances d'affects libérés par la projection du film. La projection est le lieu d'une rencontre, le croisement de différents points de vue. Le spectateur vit une expérience, sa vision du monde est modifiée. Il n'est présent lors de cette rencontre qu'à travers la médiation audiovisuelle. Cependant, sa compréhension de la séquence est un intermédiaire important de cette médiation.

Perrault cherche un cinéma hors des normes et des conventions, une pratique qui se cherche autant qu'elle cherche, un monde qui accepte l'autre et l'inconnu, avec toutes ses différences et ses surprises. Cependant, ce cinéma demande une ouverture, un investissement du spectateur. Ne peut être touché par le film que celui qui décide de produire cet effort, de faire un pas vers l'inconnu. « Qui en voudra ? », demande Perrault en 1985. Il ne lui reste plus que le doute, doute d'avoir été suivi, doute d'avoir été entendu :

Est-ce mon tour de faire fausse route ? Je n'ai pas d'or à proposer à ceux qui dévorent les promesses. Qui peut vouloir d'un fleuve à peine sorti de la virginité ? Tout le monde recherche le passage. Le passage vers les Indes, les fabuleuses, celles qui n'ont jamais existé. [...] On dirait que les hommes préfèrent la promesse des

victoires fictives. Le sport. Le cinéma. Toutes les idolâtries. Je cherche le passage vers l'évidence. Peut-être que personne n'en voudra (Perrault, 1985 : 166).

Il nous reste peut-être l'espoir de l'avoir *entendu*. Le cinéma de Pierre Perrault – ainsi que ses autres productions médiatiques – constitue une pensée, un pôle d'influence. Il n'a jamais cherché ni à imposer, ni à cacher son point de vue. Il refuse évidemment un cinéma de certitude. À la place, il propose une posture amoderne, dans le sens où, à travers son œuvre, il propose un doute, une remise en cause du régime classique de vérité. La condition indispensable de ce doute est un désir de rencontrer l'autre. Cette rencontre n'aurait pas eu lieu sans une équipe légère et discrète et sans l'enregistrement synchrone du son et de l'image.

L'écriture médiatique telle que l'a pratiquée Pierre Perrault en prenant une posture mineure, acquiert une puissance d'affect, la possibilité de présenter une autre vision du monde. Cette recherche s'inscrit autant dans un questionnement de la réalité québécoise que dans une réflexion sur la médiation de cette réalité et en particulier sur le médium cinématographique. Le cinéma de Pierre Perrault propose une *image directe du temps*. Le débat n'est plus entre un acte de parole en style direct ou indirect, un hors champ relatif ou absolu, la représentation d'une idée ou d'une réalité. On n'a plus affaire à la lecture ou à la vision *passive* d'une image, mais à l'expérience d'un agencement d'images – visuelles et sonores. Le sens n'est plus imposé, ni même proposé.

L'œuvre est conçue comme un *Tout* qui englobe le spectateur. Les films de Perrault deviennent des expériences qui nous questionnent. Le *Tout* intègre des éléments étrangers, qui, agencés dans un certain ordre, révèlent un discours, un concept et une réalité. Il permet le passage des connexions linéaires à une configuration, agencement d'images, de sons et de concepts. Dans cette image directe du temps, l'œuvre devient une expérience, le temps n'est pas une donnée construite, mais advient directement par la projection.

QUESTION

Dans votre article, vous montrez bien l'apport de la technique légère et synchrone sur l'instance énonciative dans le cinéma documentaire de Pierre Perrault. Résultat d'une collaboration fructueuse avec Michel Brault à la caméra et Marcel Carrière à la prise de son, cette technique offre au cinéaste un moyen de fondre sa voix avec celles de ses sujets. Cette double instance énonciative bouleverse les rapports habituels entre la substance du contenu (ce qui est dit dans le film) et la substance de l'expression (ce qui est dit à travers le cadrage, le découpage et le montage). Perrault, invisible et silencieux, est présent à la fois sur les deux plans, comme si les personnages l'avaient suivi jusque dans la salle de montage. Cette symbiose, qui concrétise la « fonction de fabulation » grâce à la technique (le point de consistance de l'histoire se situe à la jonction des discours du cinéaste et des personnages), aboutit pourtant sur une œuvre ouverte, une œuvre en attente d'une dernière voix qui s'ajouterait à l'agencement des images, des sons et des idées pour lui donner un sens. Cette dernière voix est celle du spectateur ; de celui qui désire rencontrer l'autre en engageant sa voix dans les résonances du film, jusqu'à ne plus pouvoir la distinguer. S'il y a dès lors une idée de la vérité dans les films de Perrault, c'est sans doute celle-ci : ils offrent l'expérience d'une véritable production de sens. À partir de votre analyse, il semblerait possible d'imaginer la contribution des films de Pierre Perrault dans la construction d'une subjectivité qui n'est pas personnelle, ni strictement québécoise, ni apparemment régressive (la représentation des habitants de l'Île aux Coudres et d'une pêche ancestrale pourrait sans doute, à première vue, donner l'impression que le cinéaste va à rebours de la modernité des années 1960). En considérant l'apport de Perrault, pensez-vous que nous pourrions mesurer l'évolution du film documentaire au Québec à l'aune d'un réinvestissement de la subjectivité individuelle ? Nous pensons notamment à des films qui ont

connu un certain succès comme *L'erreur boréale*, *À hauteur d'homme* ou *Roger Toupin épicier variété*, mais aussi à des films moins connus du grand public, comme *Paysage sous les paupières* de Lucie Lambert ou *Trois princesses pour Roland* de André-Line Beuparlant.

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

Votre question est très intéressante, car elle me permet de développer un aspect important de ma compréhension de l'œuvre de Pierre Perrault que je n'ai pas exposé dans mon article : la manière dont il interroge le médium cinématographique et, en particulier, son refus de l'institutionnalisation de son cinéma. Cependant, avant d'y répondre, replaçons ces éléments dans une perspective historique.

Après la Deuxième Guerre mondiale, peu de cinéastes ont encore contesté la frontière infranchissable qui sépare le cinéma documentaire de la fiction. Face à la projection du film, le spectateur peut adopter deux types de lecture. La lecture fictionnalisante consiste à se laisser emporter par un monde dont les caractéristiques peuvent être éloignées de notre réalité. Le spectateur accepte tout, même le plus invraisemblable, par convention. Dans le cas d'une lecture documentariste, le film est un document, un point de vue sur la réalité. Cette lecture est plus ou moins directe. Souvent, elle demande une plus grande conscience de la projection cinématographique de la part du spectateur.

Cette codification est remise en cause par un mouvement *moderne* du cinéma. S'inscrivant dans ce courant, Jean Rouch modifie la réception spectatorielle des films ethnographiques. Il détourne les attentes du spectateur. Avec *Les maîtres fous*, le cinéma ethnographique perd la présupposée innocence de ses origines. En acceptant les effets de la présence de la caméra, Jean Rouch dépasse le mythe de l'objectivité scientifique. Il détourne même la possession de son sens primaire.

Pour la suite du monde reprend en quelque sorte ce dispositif, tout en le modifiant. Cela explique – en partie – les difficultés de réception de ce film. Beaucoup de spectateurs – et parfois les mieux préparés – n'arrivent pas à passer cette barrière. Les premières critiques – en France principalement – soulignent l'aspect pittoresque de la vie des Canadiens français. Pour beaucoup, c'est un film bavard, sans préparation, réalisé avec de

« pauvres moyens » et « sans montage ». En fait, ils sont déroutés par ce film, par sa longueur. Louis Marcorelles remarque que « ce genre de cinéma dérange trop d'habitudes acquises et une paresse intellectuelle bien ancrée »³.

Le problème de Jean Rouch est le même que celui des cinéastes du direct après lui : comment traduire à l'écran une image plus intérieure que la surface apparente de la réalité ?⁴ Certains critiques reprochent à Jean Rouch son manque d'objectivité : comment accepter la fiction dans un film qu'ils lisent sous un angle ethnographique ? Ils reprochent à *Moi un Noir*, son côté romanesque. Le spectateur est gêné dans sa lecture documentarisante. La présence de l'auteur est révélatrice d'une certaine fiction. La mise en scène et l'utilisation d'acteurs est contraire aux règles du genre documentaire. Le héros du film, E. G. Robinson, a une position ambiguë. En montrant les rêves des personnages, Jean Rouch dénonce la fiction. En voyant les interprètes jouer eux-mêmes ces séquences, le spectateur prend soudain conscience que tout le film est joué. Le spectateur ne sait plus comment aborder le film. C'est à travers ce regard que le cinéaste propose au spectateur de regarder la réalité. Ce filtre, cette déformation, permet de mieux voir.

Pour la suite du monde n'a pas rencontré ce type de critique. Pourtant, le film reprend un dispositif très proche de celui de *Moi un Noir*. Les habitants de l'île – Alexis Tremblay en tête – commentent les événements, leur mode de vie, la pêche en cours... Ils commencent même une exégèse du film, montrant l'importance de garder une trace des gestes et de transmettre la tradition aux enfants. Une autre fiction est à l'origine du film. Même si les habitants se sont réappropriés le projet, ce sont les cinéastes qui ont lancé l'idée de reprendre la pêche au marsouin. Cependant, toutes ces *traces* de fiction sont gommées par un

3. Voir les articles de Louis Marcorelles (1964) et Louis Chauvet (1963).

4. Je me permets de renvoyer sur cette question à mon article « Jean Rouch et l'Office national du film », publié dans *Hors-champ*.

montage extrêmement lisse. Dans *Pour la suite du monde*, apparemment grâce au talent de Werner Nold, tous les éléments de fiction sont intégrés au film, étroitement mêlés. Il faut une lecture attentive pour les démêler.

L'œuvre de Pierre Perrault s'inscrit donc dans une certaine compréhension du médium cinématographique, reposant sur une vision non instrumentale de la technique audiovisuelle, où l'image n'est pas l'addition d'éléments signifiants, mais la *révélation* d'une réalité présente devant la caméra. Beaucoup d'esthétiques cinématographiques reposent également sur ces principes : les pratiques de Dziga Vertov, Jean Renoir, Jean Vigo, Robert Bresson, John Cassavetes, Abderrahmane Sissako, Chris Marker, etc.

Au Québec, cette voie est également explorée par des cinéastes comme Maurice Bulbulian ou Jean Chabot. Ils mettent en place un dispositif de production qui *révèle* un aspect du réel. Sur le plan du questionnement du médium, l'un des héritiers de Perrault le plus productif est Robert Morin. Ce cinéaste n'est un pas un héritier de Pierre Perrault au sens classique : Morin ne prolonge ni l'œuvre de Perrault, ni même ses pratiques. Par contre, il questionne – dans des directions différentes – la technique audiovisuelle. Il se situe au-delà du cinéma léger et synchrone car il privilégie l'enregistrement vidéo.

Il me semble qu'il faut faire ici une distinction avec les films à thèse qui développent un point de vue, plus ou moins orienté, plus ou moins inspiré de la réalité. Je fais référence à *L'erreur boréale*, à *Bacon, le film*, voire à la production de Michael Moore. Ces cinéastes s'inspirent plus du reportage que de la tradition cinématographique. D'autres reprennent la tradition documentaire, en allant chercher une posture objective. Ils tentent d'enregistrer des morceaux de réalité, en gommant les traces laissées par le dispositif d'enregistrement. Peut-être que ces cinéastes nient la médiation audiovisuelle. Il faudrait faire une étude plus détaillée afin d'explorer cette avenue.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHARD, Vincent (2004), « Jean Rouch et l'Office national du film », *Hors-champ*, novembre, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=162.
- CHAUVET, Louis (1963), « Visite de l'île aux Coudres », *Le Figaro*, 17 mai et *Le Petit Journal*, 11 août. (documents disponibles dans le dossier de presse de *Pour la suite du monde* à la Cinémathèque québécoise).
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1975), *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- MARCORELLES, Louis (1964), « Nous montrer ça, à nous ! », *Nouvelles littéraires*, Paris.
- PERRAULT, Pierre (1985), « L'inconnu du connu ou Un fleuve à écrire », *Possibles*, vol. 9, n° 3, Montréal.
- PERRAULT, Pierre (1991), « L'image du verbe », *Lumières*, n° 25 (hiver), Montréal.
- PERRAULT, Pierre (1992), *Pour la suite du monde, Récit*, Montréal, L'Hexagone.
- PERRAULT, Pierre (1995), *L'Oumigmatique, ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone.

LES RÉVOLUTIONS CONTRARIÉES

Martin Jalbert

Université Laval

Il sera question ici de révolutions, à faire ou à ne pas faire, la sienne ou celle des autres. Il sera surtout question de diverses façons de contrarier la logique politique et égalitaire dont elles procèdent. Deux romans des années 1960 mettent en scène ces contrariétés au sein de leur propre dispositif, c'est-à-dire de leur écriture et de la pensée de cette écriture : *L'aquarium* de Jacques Godbout et *Prochain épisode* de Hubert Aquin. À l'intérieur de ces deux romans parus à quelques années d'intervalle, se déploie une lutte entre différentes façons de nouer des noms et des corps, des mots et des choses. Ces nœuds – telle est la principale thèse qui sera ici développée à partir de la pensée de Jacques Rancière¹ – sont autant de manières d'échapper à l'existence incorporelle des mots qui rend possibles à la fois la littérature et la politique.

LA POLITIQUE DU GRAND BAZAR DU MONDE

Commençons par le milieu, cet extrait situé au cœur de *L'aquarium*, représentatif de la façon insistante et lourde dont le

1. Ce texte s'inspire de plusieurs ouvrages de Jacques Rancière, dont *La chair des mots : politiques de l'écriture* (1998a) et *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature* (1998b).

sarcasme cynique du narrateur reçoit généralement les paroles des autres, nous les faisant entendre avant de les frapper de nullité. Le révolutionnaire Gayéta y évoque le souvenir du défunt sans nom dont la mémoire ne cesse de revenir hanter les personnages et la première partie du roman :

C'est lui qui nous a donné les premiers livres, il disait : une révolution ne se fait jamais sans livres, puis viendra un jour où vous vous en servirez pour allumer des feux – des feux de joie. Je serai là quand viendra le temps des allumettes (1962 : 59).

À cette dernière parole, l'interlocuteur, qui est aussi le narrateur, répond ainsi : « Il n'y sera pas », et ajoute pour nous, rétrospectivement : « J'ai parlé tout haut. Une phrase sotte. » Le commentaire du narrateur est sot et ne l'est pas à la fois. Sa raison ne réside pas dans ce qui serait le mensonge d'une prophétie invalidée par la mort du personnage dont nous ne connaissons rien. Elle concerne peut-être davantage la vérité des livres dont ne saurons rien non plus, ni leur titre ni leur auteur. La phrase ne renvoie pas pour autant au Livre majuscule, à quelque Bible ou Odyssée populaire, mais à tous les livres, aux livres en général. La vérité qui me semble poindre de la demi-sottise du commentaire, c'est qu'aucun corps ne doit être présent pour incarner l'esprit des livres et pour jeter ceux-ci aux flammes une fois ce nouveau verbe fait chair. La fête des livres brûlés réparerait la *faute* de l'écriture, décrite et décriée par Platon à la fin du *Phèdre* : les mots écrits circulent seuls, sans père pour les authentifier ; en outre, « quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire » (Platon, 1989 : 180). Ainsi, par son mode de circulation aveugle et aléatoire, l'écriture ignore les opérations qui, en réservant des compétences à certaines personnes pour les interdire à d'autres, opposent des êtres et des rapports inégaux au langage. En allant se traîner du côté des gens occupés à la stricte reproduction muette de la vie, le discours

écrit offre à n'importe qui la possibilité, scandaleuse aux yeux de Platon et de la République, de s'approprier les mots errants. C'est que – pour le dire après Jacques Rancière qui reprend Platon sans sa haine de la démocratie – cette modalité d'existence des mots est la condition même de la logique démocratique et de la politique égalitaire. Elle fournit aux subjectivités politiques le matériau principal de leur énonciation : ces mots orphelins dont le référent reste suffisamment large – prolétaires, peuple, damnés de la terre, etc. – pour donner une consistance politique à des êtres hors de la place qui leur est prescrite. Des êtres deviennent alors sujets de leur discours, aptes à introduire sur la scène du commun de nouveaux objets et de nouveaux torts (oppression, tyrannie, société d'esclaves terrorisés...) en vertu du principe d'égalité langagière qui ne connaît pas la distinction platonicienne entre ceux dont la parole est l'affaire et ceux qui ne s'y connaissent pas. Sur le chemin de l'émancipation, des mots sans corps, spectraux, rencontrent d'autres spectres, ces êtres qui ne font pas ce qu'ils sont *censés* faire pour s'occuper plutôt du monde commun. C'est ainsi qu'apparaissent en route, dans la nuit de *L'aquarium*, ces étranges *lecteurs*, désignés comme des spectres anonymes et nocturnes circulant dans la ville :

Dehors il n'y a rien, nous le savons bien – dehors c'est la nuit – dehors ce sont des voitures qui roulent avec au volant des anges, des fantômes. [...] Ils se tenaient par petits groupes, sous les toiles percées des tentes qu'on avait érigées pour les fêtes de la Croix-rouge ; mains dans les poches de leurs pantalons kakis, ils levaient la tête vers les fenêtres grises des palais et de la banque. [...] Curieuse maison qui contemplait ses fantômes [...]. Étudiants, jeunes avocats, quelques ouvriers spécialisés. Au service d'une nation, leur avait-on dit (1962 : 39 et 18).

La figure spectrale et angélique renvoie à la fois au défaut de présence des corps hors de leur lieu supposé naturel, à l'existence

fantomatique des mots écrits, des livres orphelins et aux subjectivités sans place dans le bon ordre communautaire.

À côté de la double circulation des demi-corps et des livres sans corps de vérité, la révolution nous est présentée dans le roman de Godbout comme un lieu bruyant où se mêlent et s'indistinguent le bavardage des oisifs et la parole des orateurs doctrinaires promettant la liberté aux enfants du peuple. Les scènes de parole collective trouvent en effet un écho dans les assemblées de la Casa occidentale, la maison des ressortissants étrangers, où les êtres, les gestes et les mots s'incorporent à ce que le roman présente comme une sorte de duperie et d'inauthenticité généralisées, un théâtre inconscient de lui-même et un monde dont le principal défaut serait son défaut de présence.

À ces collectivités et à ces paroles insensées, parlant pour ne rien dire ou promettant des réalités trop peu matérielles aux yeux du narrateur – justice, égalité, liberté, etc. –, le roman oppose une autre scène de présence sûre, désordonnée et silencieuse, que l'on pourrait appeler, en reprenant une formule rencontrée dans le roman : le grand bazar du monde, soit l'étalage infini des objets hétéroclites de la quotidienneté, éléments de collections et ruines de marchandises, bouteilles ébréchées et boîtes de conserves, buée dans les fenêtres et pluie incessante, puces dévorant les corps et stries des tasses. Cette accumulation des matérialités indifférentes à la signification et au grand « bavardage » des hommes culmine dans la rencontre des corps nus des amants, où un grain de beauté ou une main sur un ventre lisse deviennent heureuse épiphanie du sensible sans phrase :

D'en bas, par la bouche d'aération, nous viennent des cris et des applaudissements. Ils cherchent un âne. Nous, nous avons trouvé la richesse d'une chaleur partagée. Les autres s'accusent. Nous nous regardons. Sur sa joue, un grain de beauté. [...] Nous avons peu à nous dire [...]. Mais il y a son ventre tendu, et ma main (1962 : 130 ; 135).

Cet univers de présences et de concrétudes, aussi incontestables que l'évidence immédiate d'un *il y a*, semble détenir le pouvoir d'annuler toute tentative de grandeur et d'héroïsme, de frapper de non-lieu le « bavardage » politique où l'on discute avec des mots sans chair ni référent de « l'avenir des hommes » et de nouvelle société à construire. « Nous avons épuisé tout sujet depuis si longtemps [...] d'abord parce qu'il est des mots que nous avons bannis de toute conversation : dignité, justice, liberté – comme s'il s'agissait de fruits exotiques qui n'ont pas leur place dans un plateau de ce salon » (106). L'exotisme banni suppose une patrie des mots, un corps capable de les territorialiser avec sûreté et fermeté, loin des ballottements et des reflets trompeurs. Le grand bazar des choses traînantes et de la vie sans histoire agit comme un complément de cette territorialisation et comme un remède contre le mal des notions génériques, des « généralités » sans territoire exact et de l'Histoire majuscule qui, dit le narrateur, « me casse les pieds » : il faut s'accrocher « aux objets familiers » et « rester sur les bords du visible. Derrière les nuages de pluie il y a, m'a-t-on dit, d'autres planètes. Mais c'est là un rêve de poète » (1962 : 106 ; 119).

Sans doute cette sous-signifiante des choses ordinaires a-t-elle pour fonction, dans le roman, de réfléchir l'esprit insignifiant et inauthentique de la collectivité de la Casa occidentale, comme si ces deux in-signifiants se renvoyaient l'une à l'autre leur propriété commune, cette puissance qui trouve et dissout le sens, pour former ce que le narrateur appelle au passage « l'uniforme bêtise » (1962 : 115). Cette analogie est d'ailleurs formulée par le défunt : « Vous faites dans le genre collection pour riche vieillard en mal de baldaquins, de vases chinois, de tapis de haute laine, de porte-parapluies de cuivre » (1962 : 32). Le devenir insensé de la signification semble rejoindre le mot d'ordre du narrateur (ne penser à rien), son programme d'attachement inconditionnel au sensible et son refus de l'explication et du vernis tragique qu'il pourrait conférer à cet univers. Il vient peut-être également trahir la prose elle-même dans laquelle s'écrit le livre : par ses nombreuses digressions et ses phrases fragmentées,

inachevées, substantives et reliées entre elles au moyen de significations minimales – *et, puis* – qui isolent plus qu’elles ne lient, cette prose ne défait pas seulement les rapports entre les êtres et les choses atomiques qu’elle étale dans des successions rompues ou artificielles : elle fait consister, dans cette déliaison, la puissance dissolvante du non-sens dans un monde qui se défait « comme une corde mal nouée » (1962 : 76) et dont le silence vient doubler le grand bavardage des hommes parlants.

La promotion de la vie matérielle semble par ailleurs aller de pair avec la promotion des êtres de la reproduction muette de la vie dont il est question dans le roman. Mais l’univers de la présence pure et nue contredit l’existence sans corps des spectres et des mots politiques à laquelle il oppose la vérité des corps sans mots. Le grand bazar du monde a sa politique particulière, mais il s’agit d’une politique apolitique qui contrarie la logique démocratique de la lettre écrite, sur la base de quoi se prépare, sur les bords du visible et de l’invisible, une révolution dont nous ne saurons que peu de choses.

LA LUTTE DES ÉCRITURES

La route sinueuse de la révolution, sur laquelle s’est engagé le narrateur de *Prochain épisode*, ne rencontre pas beaucoup de ces « fruits exotiques » que sont les mots « vagues » et les « généralités » de la politique. La révolution dont il est ici question est davantage une affaire de contagion d’intensité. La force d’action a pour origine et pour ennemie principale une première scène d’écriture, d’ordre destinal, inscrite à même la texture des choses et des êtres : « rien n’est libre ici », constate le narrateur, « tout est écrit », « je n’écris pas, je suis écrit » ([1965] 1995 : 85-86). Par ses effets, cette archi-écriture (« archi- » au sens étymologique de l’*arkhè* qui inaugure et commande à la fois) recoupe les décrets et les diagnostics juridico-psychiatriques qui ordonnent l’incarcération du personnage. Mais elle les excède considérablement. Peut-être ces écritures expertes n’en sont-elles que les doubles visibles.

Le tracé impératif de l'archi-écriture ne se fait pas voir sur le grand rouleau céleste qu'on déroulerait petit à petit, mais plutôt dans le sombre puits en soi, au bas lieu de la folie et de la vérité dépersonnalisante du sujet, ce « désert » que « nulle nuit étoilée ne vient transmuier [...] en une nappe d'ombre et de mystère » ([1965] 1995 : 14-15). Cette écriture du dessous, illisible, comme si elle était inscrite en noir sur fond noir, vient interférer avec la parole du sujet et faire sentir sa présence muette derrière la conscience et les significations. Cette présence sensible de l'absence de sens agit à la façon du cryptogramme que le personnage de la fable d'espionnage reçoit, hiéroglyphe envoûtant et poème infernal. C'est là, dans ce fond crypté, où s'enracinent la douleur de l'existence brute et la reproduction muette du non-sens de la vie, que le sujet rencontre aussi, aplatie en lui, sa collectivité : le mal se transmettant de génération en génération avère le lien douloureux qui l'unit à sa nation.

Les maigres mots que trace le narrateur sur la page manuscrite, ces « mots clés qui ne [l]e libéreront pas » ([1965] 1995 : 5), restent selon lui inaptes à neutraliser cet archi-langage silencieux, dont il essaie d'abord de trouver le code et le chiffre. Ce projet est vite abandonné. Si cette écriture est redoutable, ce n'est pas en tant qu'elle dit quelque chose, qu'elle porte une signification : sa « vérité », c'est la puissance de ses effets, sa force de contrainte sur la vie de l'esprit. Il semble que cette singulière vérité servira de modèle au narrateur. La tâche de résistance consiste alors à excéder la débilité des mots sans corps et à donner à la parole littéraire la consistance de cette vérité qui ne dit rien. Ainsi, parallèlement à la descente que fait le narrateur au fond indéchiffrable des choses « dans l'espoir insensé qu'à force de paraphraser l'innommable [il] finir[a] par le nommer » ([1965] 1995 : 18), il entreprend un autre parcours en direction d'une parole littéraire à laquelle il faudrait conférer une telle vérité. Tout se passe comme s'il s'agissait de détourner cette puissance muette au profit de sa propre phrase et de donner à celle-ci un corps d'incarnation portant sur lui la force de propulsion qui la mène à l'existence. Tel semble être le remède

trouvé au double mal de l'écriture illisible et des mots débiles et sans corps qui ne « libèrent » pas.

Ce détournement commence par le geste même de la main qui court de gauche à droite sur la page, un geste d'usine dirait-on, où l'activité est identique à une involonté et à une non-pensée : « j'écris d'une écriture hautement automatique [...], c'est tout juste si je n'écris pas des deux mains à la fois pour moins penser » ([1965] 1995 : 11). La phrase ne se veut plus le produit d'une volonté et d'une intentionnalité première, mais une parole qui joue de sa différence à elle-même pour se nouer au « courant d'impulsion » ([1965] 1995 : 115) qui la produit. La lettre devient alors mimétisme du mouvement qui met en branle l'écriture².

Ce mimétisme anticipe peut-être ce que l'écrivain proposera quelques années plus tard. Dans « Littérature et aliénation », Aquin s'oppose à l'idée d'une littérature dont la fonction serait d'exprimer, de représenter ou de signifier l'aliénation collective, autant de façons selon lui d'aliéner autrement la littérature. L'état collectif d'exception confère à l'écrivain aquinien d'autres urgences et d'autres tâches : sa poétique relèvera de l'éclatement formel. Mais le refus de signifier et l'impératif qu'il se fixe de ne pas soumettre sa démarche esthétique à la révolution qui se prépare ne sont pas une coupure d'avec le monde. Au contraire, c'est en vertu même de cet isolement et de cette « autonomie » que la forme peut entrer en résonance avec d'autres événements que résume le même nom : l'éclatement de la société. C'est dans cette indifférence à l'égard de la volonté de signifier que la révolution « gronde [...] dans les livres qui se préparent au Québec » ([1968] 1995 : 263). Si la littérature peut entretenir un rapport plus profond avec la politique et devenir un sismographe

2. Cela est à rapprocher des analyses de Jean-François Hamel sur le roman d'Aquin, lorsqu'il écrit notamment qu'« il est possible qu'une des seules modalités authentiques de représentation narrative de la révolution consiste non à la *dire* mais à la *montrer*, c'est-à-dire à l'inscrire dans la structure même du langage plutôt que dans son contenu, sous une forme essentiellement performative » (2003 : 194).

du monde qui se défait, c'est en faisant autre chose que signifier ou exprimer le monde. La vie et l'art s'unissent dans cette sphère d'exception de la littérature et dans sa capacité à établir un rapport de nécessité avec la communauté, à se faire la caisse de résonance des vibrations de la société en crise.

Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre la présence si prégnante de la musique dans *Prochain épisode*, en tant qu'elle est l'art mimétique non représentatif des vibrations et du rythme. Pourtant, le modèle du corps portant sur lui la puissance de production n'est pas la musique, sinon une musique d'un autre genre : c'est l'hymne muet ou le poème sans phrase de la rencontre amoureuse de K dans la « nuit lyrique » où, dans la splendeur de la fulguration rythmée et le « choc incantatoire » des corps des amants, s'est formulé de lui-même, dans le silence, le projet révolutionnaire ([1965] 1995 : 25, 28, 68-70). La phrase littéraire, dit le narrateur, sera « la continuation cryptique d'une nuit d'amour avec toi, interlocutrice absolue » ([1965] 1995 : 66). Ce prolongement de la parole silencieuse des corps et du « cantique lu dans tes yeux » ([1965] 1995 : 66) s'accompagne du projet qui consiste à insuffler à l'écriture le mouvement d'adresse à l'être aimé et d'appel à une nouvelle présence, une nouvelle fusion des corps.

La nuit d'amour dans la plénitude, passée et à venir, sert non seulement de modèle à la phrase de l'écrivain mais également à cette autre forme de grande écriture qui en est le prolongement et l'aboutissement : la super-écriture de l'acte révolutionnaire où « les pages s'écriront d'elles-mêmes à la mitraillette », dans le sifflement des balles « au-dessus de nos têtes » ([1965] 1995 : 166-167). Cet événement, dit le narrateur, sera « noire épellation du projet d'amour total » ([1965] 1995 : 166), point final apposé à la fable d'espionnage et à la noyade ethnique. Cette guérilla sera une guérilla *en vérité*. Il faut entendre cet appel à la bonne « fin » au sens fort, sur le modèle biblique : « tout est fini », dit dans sa Passion le Christ de saint Jean, « tout est accompli », le fin mot de l'incarnation en train de s'achever. La super-écriture de l'acte meurtrier, chapitre final d'un grand soir historique,

serait ainsi une sorte de verbe fait chair, incarnation de l'esprit dans un corps d'action. Il s'agit bel et bien de fonder un nouveau christianisme, séculier, profane, qui soit non seulement communion fraternelle et amoureuse, mais aussi résurrection des corps dans la communauté sensible des présences.

À l'égard de ce projet final la phrase « tuer confère un style à l'existence » ([1965] 1995 : 19) prend aussi un sens fort : cette nouvelle existence révolutionnaire sera esthétisée, œuvre d'art faite vie. Ce projet, semblable à ce qui se formulait chez les romantiques allemands – « il faudrait être soi-même poésie de part en part, en quelque sorte une œuvre d'art vivante et agissante », lit-on dans l'*Athenaeum* (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978 : 106) –, le jeune Aquin en proposait déjà une version à la fin des années 1940 :

L'artiste doit faire parler sa vie plus que son œuvre [...]. Baudelaire a écrit ses poèmes avec son sang, et sa vie est un sublime écriture qu'il promène encore au-dessus de nos têtes [...]. Et Jésus a-t-il dit une parole qu'il n'a pas prononcée par des actes ? [...] Les musées ne me verront pas souvent vagabonder chez eux : ils ont des airs de linceuls, et l'art ne me fait vibrer qu'au sein de la vie, que lorsqu'il s'épanouit sur les tréteaux où TOUS les jours j'apprends les êtres, cherche une main amie, le regard qui fait déferler en moi sa joie ou sa désolation ([1947-1948] 1995 : 23).

L'œuvre aquinienne n'a cessé de se penser dans l'horizon de cette communion où l'art et la littérature se prolongeraient de l'autre côté d'eux-mêmes – dans la vie, l'action ou ces « tréteaux » où les corps entrent silencieusement en communauté –, quitte à abolir leur propre spécificité – notamment, comme sismographe de l'éclatement du monde. Ainsi, l'absence de l'épisode ultime du roman, l'épisode *en vérité*, mime à la fois le geste par lequel les mots s'excèdent, passent de l'autre bord, et le silence radical auquel ce geste réduit le livre écrit avec des mots ordinaires, orphelins, incorporels.

Le texte-lettre d'amour à K, la bonne fin du livre dans l'écriture des coups de feu, dans l'incarnation en peuple du projet d'amour total et dans la présence des corps à tuer ou à étreindre, voilà autant de grandes écritures réparant la *faute* de la lettre sans corps. Ces grandes écritures ont en commun de mener la littérature vers son autosuppression. Car ce qu'elles mettent en danger, c'est la vie même du livre, des livres en général, que l'incarnation de leur esprit rendrait caducs, lettre morte ou musée aux « airs de linceuls », destinés aux flammes comme il était prescrit dans *L'aquarium*. Mais la littérature ne serait pas la seule sacrifiée par ces écritures ; le serait également le principal repère de la subjectivité politique : l'existence errante et la disponibilité égalitaire des mots que n'importe qui peut reprendre à son compte, au-delà de la distribution inégale des êtres et des rapports à la parole. La littérature a besoin que la lettre puisse circuler toujours, sans qu'aucun corps de vérité ne mette un terme à son errance. Pour que politique et littérature demeurent toutes deux possibles, il faudrait, le jour où les mots s'écriraient d'eux-mêmes à la mitrailleuse, qu'une dernière lutte ait lieu pour remettre les mots sur leur route, avec les fantômes et les anges.

QUESTION

De manière originale et convaincante, vous remarquez que la révolution chez Aquin et chez Godbout n'est pas pensée comme la représentation littéraire d'un idéal politique qui voudrait être un corps de vérité, mais comme une « soustraction » qui agit à la manière d'un évidement des mots de leur signification. Godbout semble y parvenir en inventant, parallèlement au « bavardage », une écriture du « grand bazar » qui consiste en un retour aux objets sensibles donnant une présence au monde qui ne doit rien à ce que l'on en dit. Aquin, pour sa part, évide les mots de leur signification en mimant, dans la phrase, le geste même de l'écriture qui donne à la révolution le sens d'un « prolongement de la parole silencieuse des corps », d'un « sismographe du monde qui se défait ». Ce sont là deux manières de voir la révolution qui sont manifestement non représentatives et non expressives. Cependant, elles mettent en danger l'existence même de la littérature et de la subjectivité politique, l'une en laissant les corps sans mots, l'autre en voulant réparer « la faute de la lettre sans corps ». Il faudrait alors trouver un juste milieu entre une écriture qui laisse paradoxalement le monde en silence, en cela comparable à un arrêt sur image où les objets se présentent dans leur plus pure matérialité dans le langage (Godbout), et un désir d'incarnation des mots dans les corps qui offre à ces derniers le poids d'une vérité qui périmé le livre (Aquin). Vous semblez avoir encadré votre texte par la solution : pour que la littérature et la politique restent possibles, il ne faut pas laisser échapper « l'existence incorporelle des mots » en les remettant « sur leur route, avec les fantômes et les anges » ; autrement dit, pour sauver la littérature et la politique, les mots ne doivent ni être brûlés ni s'incarner, mais tout simplement être disponibles pour quiconque veut devenir sujet de son discours. Or, sur le coup, cette perspective semble laisser peu de place à la critique, qui désire, elle aussi, donner un corps aux mots d'une œuvre : voilà ce que veut dire ce texte, voici sa structure, voici ses

sources, etc. Le critique incorpore la lettre dans des idées ou des faits, participant ainsi à l'autosuppression de la littérature et sans doute de la politique. À la lumière de ce que vous avancez dans votre article, comment pouvons-nous imaginer le travail du critique littéraire, particulièrement au Québec où il semble difficile à priori de pouvoir décontextualiser les œuvres et de maintenir les mots dans leur nature incorporelle ? Autrement dit, quel serait le sens de l'action d'une critique qui éviterait de donner un corps de vérité aux mots ?

Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini

RÉPONSE

Tout dépend du sens qu'on donne à la notion d'incarnation des mots. Si on la comprend au sens fort, il apparaît que s'intéresser à la signification d'un texte, à la façon dont il fonctionne, à la manière dont il dit ce qu'il dit – le travail de toute lecture studieuse quoi –, ce n'est pas incarner des mots. L'incorporation des éléments de langage – que ce soit un projet de révolution silencieusement formulé par des corps amoureux ou le vœu d'une parole portant l'intensité muette qui la produit – est une opération de pensée qui dépasse ce type de lecture, tout comme elle dépasse la fameuse adéquation entre la forme et le fond. Cela dit, il est vrai que cette opération peut très bien se faire au sein de la critique, dans la mesure où celle-ci donne à voir et à lire de telle ou telle manière des pratiques d'écriture. La différence est peut-être lisible dans l'écart qui sépare ce que j'ai tenté de faire et ce que vous en dites. Je n'ai pas tout à fait cherché à démontrer que les mots d'Aquin sont plus que des mots, évidés de leur sens afin de faire entendre, dans ce vide, les vibrations d'une révolution latente. Cet énoncé prolongerait le geste qui cherche à identifier les mots à autre chose, à leur donner un certain corps. J'ai plutôt voulu, quant à moi, mettre en rapport une écriture et ce qui me semblait être la pensée de cette pratique. C'est cette pensée, qu'on trouve aussi bien dans *Prochain épisode* qu'ailleurs chez Aquin, qui cherche à échapper à l'incorporité des mots, au soupçon mensonger qui les affecte, au défaut de présence qui est le leur. La solution trouvée à ce défaut est la production d'une parole qui serait faite non seulement de mots mais aussi d'une puissance dont ils porteraient la marque. L'identification des mots et des vibrations imperceptibles de la révolution qui se prépare est formulée à quelques endroits dans les textes qu'Aquin écrit dans les années 1960. Elle me semblait aller de pair avec la logique de pensée qui se dégage de *L'aquarium* et qui oppose aux mots « vides » de la politique, non pas un nouveau programme de révolution, mais une manière de

« restauration » assumée par l'immédiateté sensible des corps et des objets proliférant.

De même, il y a certainement des formes de contextualisation qui nouent des éléments de langage et des éléments du sensible, leur faisant porter, par exemple, la trace de ce qui les aurait menés à l'existence : le mode d'être d'une société, le pouls de l'histoire ou la force de frappe de la vie intérieure. Mais ce n'est pas toute contextualisation qui voit ainsi dans les mots la marque d'une altérité dont il ne faudrait pas les séparer. Le contexte dans lequel j'ai inscrit Aquin et Godbout, qui correspond au « régime esthétique » établi par Rancière et qui rassemble la dénonciation platonicienne de l'écriture et l'idée d'œuvre d'art vivante des romantiques d'Iéna, n'est pas un corps d'incarnation et de vérité donné aux œuvres examinées. Il s'agit pourtant bel et bien d'un contexte qui permet, il me semble, de mieux comprendre les logiques à l'œuvre dans les textes.

Par ailleurs, je ne suis pas convaincu que de ne pas savoir décontextualiser les œuvres soit une spécificité québécoise. Mon impression première à ce chapitre est que la critique québécoise n'a rien de plus ou de moins que la critique d'ailleurs. Le rapport au contexte est très serré, pour prendre un exemple parmi d'autres, dans la lisibilité que donne aux œuvres le tout récent *Bréviaire de littérature* de Pierre Bergounioux, même si l'idée que la littérature jette des clartés sur la vie collective semble un strict renversement de la thèse traditionnelle selon laquelle la vie collective explique les œuvres littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert ([1947-1948] 1995), « [Une pensée pour l'art] », *Mélanges littéraires I : profession : écrivain*, édition critique établie par Claude Lamy avec la collaboration de Claude Sabourin, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 22-25.
- AQUIN, Hubert ([1965] 1995), *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, avec la collaboration de Claude Sabourin et Guy Allain, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- AQUIN, Hubert ([1968] 1995), « Littérature et aliénation », *Mélanges littéraires II : comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 251-263.
- GODBOUT, Jacques (1962), *L'aquarium*, Paris, Seuil.
- HAMEL, Jean-François (2003), « Revenances de l'histoire : poétiques de la répétition et narrativité moderne ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- LACOEUE-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.
- PLATON (1989), *Phèdre*, traduction de Luc Brisson, Paris, Flammarion.
- RANCIÈRE, Jacques (1998a), *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (1998b), *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Étienne BEAULIEU s'intéresse aux cultures de la prose dans la littérature française du XIX^e siècle, dans la littérature québécoise moderne et dans le processus de création littéraire. Il est professeur adjoint à l'Université du Manitoba (Canada) et a rédigé un ouvrage portant sur *La fatigue romanesque de Joseph Joubert (1754-1824)* (Presses de l'Université Laval, sous presse). Il fait paraître aussi en 2007 un essai sur le cinéma québécois : *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois (L'instant même)*. Il est par ailleurs cofondateur des cahiers littéraires *Contre-jour*.

Frédérique BERNIER travaille sur les poétiques du dépouillement chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett dans le cadre d'un doctorat à l'Université McGill. Elle a publié *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements* (Fides, 2004) et fait partie du comité de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour*.

Thierry BISSENETTE est professeur adjoint en littérature québécoise à l'Université Laurentienne. Ses travaux portent sur la poésie moderne et contemporaine, notamment sur l'œuvre de Claude Gauvreau. Il est également directeur littéraire des éditions Le lézard amoureux.

Auteur d'une thèse de doctorat intitulée *L'École du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon* (Université McGill, 2006), Antoine BOISCLAIR a entrepris récemment, à l'Université Laval, un stage de recherche

postdoctoral consacré aux écrits sur l'art rédigés par des écrivains québécois. Il enseigne la littérature au collègue Jean-de-Brébeuf et fait partie du comité de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour*, dont il est un des cofondateurs.

Vincent BOUCHARD a soutenu une thèse de doctorat portant sur une exploration historique et esthétique des techniques légères synchrones à l'Office national du film du Canada, en cotutelle dans un programme de littérature comparée à l'Université de Montréal et en études cinématographiques à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Il a récemment publié dans la revue *1895* un article intitulé « Les traces des dispositifs cinématographiques légers et synchrones dans les archives techniques de l'ONF » (in *1895*, n° 51, mai 2007, Paris). Dans le cadre d'un projet de recherche dirigé par le professeur Germain Lacasse, il mène actuellement des recherches sur les formes orales de cinéma en Afrique francophone.

Jean-François BOURGEAULT prépare une thèse de doctorat sur la comparution de la poésie moderne devant le thème de la fin de l'Histoire. Cofondateur et secrétaire de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour*, il a publié en outre dans diverses revues (*Revue des sciences humaines* ; *Textyle*) ou collectifs (*Au-delà de L'homme rapaillé* : Poèmes épars ; *L'universel Miron*) et fait paraître à titre de coéditeur *La littérature en puissance. Autour de Giorgio Agamben* (VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006).

Karine CELLARD rédige une thèse de doctorat sur les manuels d'histoire de la littérature québécoise du xx^e siècle au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle a publié quelques articles sur les manuels scolaires et les rapports entre presse et littérature au tournant du vingtième siècle, et participe à des travaux de synthèse tels que *La vie littéraire au Québec* et *La langue au quotidien : anthologie de la réflexion sur le français dans les journaux québécois* (en collaboration avec

Karim Larose). Elle est aussi secrétaire à la rédaction de *Globe. Revue internationale d'études québécoises*.

Andrée-Anne GIGUÈRE prépare une thèse de doctorat sur la pensée romanesque de la génération de *La Relève* sous la direction de François Dumont (Laval) et la codirection d'Isabelle Daunais (McGill). Elle collabore aux activités du Centre d'études Hector-de Saint-Denys-Garneau.

Hélène JACQUES prépare une thèse de doctorat, à l'Université Laval, portant sur les modalités de jeu et la profération du texte dans les mises en scène de Denis Marleau. Elle est membre des comités de rédaction des *Cahiers de théâtre Jeu* et de *L'Annuaire théâtral* et participe à un groupe de recherche autour du phénomène d'hybridation dans la scénographie actuelle dirigé par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos. Elle enseigne également la littérature au collégial.

Martin JALBERT est étudiant à l'Université Laval où il prépare une thèse de doctorat sur les rapports entre esthétique et politique chez certains écrivains québécois, dont Hubert Aquin, Gaston Miron et Jacques Ferron. Il est également secrétaire de rédaction de la revue sociale et politique *À bâbord !*.

Daniel LAFOREST a soutenu sa thèse de doctorat en études littéraires, à l'Université du Québec à Montréal, au printemps 2006. Celle-ci porte sur la formation du sujet poétique en relation avec l'oralité comme structure communautaire dans l'œuvre écrite de Pierre Perrault, de même que sur la réciprocité qu'entretient cette dernière avec l'écriture du cinéma direct. Il débute actuellement une investigation plus large, en collaboration avec l'University of California Santa Cruz, sur les rapports entre territorialité, discours collectifs et identités littéraires singulières au niveau des représentations des espaces extra-urbains habités dans l'Amérique du Nord contemporaine. Il a publié sur ces sujets au Québec et en Europe, et a codirigé et édité en 2002 un collectif dans la

collection « Cahiers du CELAT », à Montréal, intitulé *Communautés de sens. Identités littéraires et sens commun*.

Martine-Emmanuelle LAPOINTE a soutenu à l'Université de Montréal une thèse de doctorat intitulée *Écrire l'émblématique : la critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960* qui paraîtra en 2007 dans la collection « Nouvelles études québécoises » des éditions Fides. Elle a ensuite mené des recherches postdoctorales à l'Université McGill sur le roman anglophone contemporain dans l'histoire littéraire québécoise. Elle a dirigé, en collaboration avec Anne Caumartin, l'ouvrage collectif *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)* paru en 2004, publié des articles sur le roman, l'essai et le discours critique au Québec et collaboré à *l'Histoire de la littérature québécoise* (Boréal, 2007). Depuis septembre 2006, elle est professeure adjointe au département de français de l'Université Simon Fraser.

Marie-Hélène LAROCHELLE est postdoctorante (CRSH 2006-2008) à McGill University et à Harvard University, son travail porte sur la *Sémiotique du monstrueux : les écrits des anarchistes français*. Elle a soutenu en 2006 une thèse de doctorat (FQRSC 2003-2006) en cotutelle entre l'Université de Montréal et l'Université Bordeaux 3 intitulée *Poétique de l'invective chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme* (à paraître chez XYZ, coll. « Théorie et littérature »). Elle a organisé deux colloques et a dirigé divers ouvrages (Presses de l'Université Laval) et numéros de revue (*Études littéraires*) sur la question de la violence dans le discours littéraire. Elle a également présenté diverses communications et articles sur les anarchistes, sur Louis-Ferdinand Céline, Réjean Ducharme et Henri Michaux. Elle est chargée de cours à l'Université de Montréal et à l'Université Laval.

Karim LAROSE enseigne au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur la littérature québécoise et le

discours culturel. Dans le cadre de deux projets subventionnés, il poursuit des recherches sur la question linguistique, la poésie et l'essai québécois ainsi que sur la problématique des littératures mineures. Il a publié en 2004 un ouvrage de synthèse intitulé *La langue de papier* qui portait sur la réflexion sur la langue menée par l'intelligentsia québécoise de 1957 à 1977.

Ariane LÉGER rédige une thèse de doctorat à l'Université McGill sur les figures de maîtres dans le discours et les œuvres de Paul Valéry, Fernando Pessoa et Philippe Jaccottet. Ces dernières années, elle a fait paraître un texte de fiction dans la revue *Contre-jour* et a préparé, en collaboration avec François Ricard, l'édition de *Femmes de lettres. Lettres de Gabrielle Roy à ses amies 1945-1978*, publié en 2005 chez Boréal.

Doctorante en littérature québécoise à l'Université Laval, Denisa OPREA est titulaire d'une licence en langue et littérature françaises de l'Université Babes-Bolyai (Cluj-Napoca, Roumanie) et d'un D.E.A. en littératures francophones de la même université. Elle a publié des articles dans le domaine des littératures roumaine et francophone.

Julie ROY a soutenu en 2003 une thèse de doctorat en études littéraires (*Stratégies épistolaires et écritures féminines : les Canadiennes à la conquête des lettres (1639-1839)*, UQÀM) portant sur les liens entre régime épistolaire et écriture littéraire au féminin (prix ACFAS-Chaire Claire-Bonenfant 2004). Elle a poursuivi trois projets de recherche postdoctoraux (École des Hautes études en sciences sociales de Marseille-FQRSC, Bibliothèque et Archives nationales du Québec-DRÉ et Université de Montréal-CRSH) sur divers aspects du rôle des femmes dans les réseaux culturels entre la France et la Nouvelle-France, sur la production littéraire des femmes dans la presse de la seconde moitié du XIX^e siècle et sur la formation et la vie littéraire des couventines au Québec entre 1845 et 1925. Elle a obtenu une maîtrise en sciences de l'information en 2006 (EBSI-Université

de Montréal) et est actuellement archiviste à la Direction des archives canadiennes et collections spéciales de Bibliothèque et Archives Canada. Elle a publié plusieurs articles sur l'histoire littéraire québécoise et l'écriture au féminin, tant au Québec qu'à l'étranger, et est cochercheuse avec Chantal Savoie pour le projet de recherche *Histoire littéraire des femmes : stratégies de légitimation et principes de filiation. 1837-1882* (Université Laval-CRSH).

Marilou STEIN-MARIE prépare une édition critique des lettres de Gaston Miron (1949-1970) dans le cadre d'un doctorat en études littéraires à l'Université Laval. Elle s'intéresse notamment à la lettre comme lieu de rencontre entre l'intime et le social ainsi qu'à l'événement singulier de la parole épistolaire. Elle est assistante de recherche au Projet d'édition critique de l'œuvre éparse de Gaston Miron et a publié *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeflly (1954-1965)* (Nota bene, Coll. « Études »).

Sylvano SANTINI a réalisé un mémoire de maîtrise sur la question de l'expérience chez Paul-Marie Lapointe et Gilles Deleuze duquel il a tiré plusieurs articles. Il a soutenu aussi, en 2005, une thèse de doctorat effectuée en cotutelle entre l'Université de Montréal et l'Université Bordeaux 3 qui s'intitule *La réception pragmatique de Gilles Deleuze dans la théorie littéraire américaine. Croire et agir en ce monde-ci*. Il travaille présentement à sa publication tout en poursuivant un stage postdoctoral sur les affects dans la critique littéraire au Québec à l'Université du Québec à Montréal pour lequel il a reçu une bourse du FQRSC. Il est également chargé de cours à l'UQÀM et à l'Université de Montréal et collabore activement à *Spirale* et à *Radio-Spirale*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
Hélène Jacques, Karim Larose, Sylvano Santini	5

LITTÉRATURE ET EXPÉRIENCE : CORPS DES MOTS ET ÉCLATS DE VOIX

DÉPASSER LE DONNÉ. SENSATION ET PERCEPTION DU MOUVEMENT DANS <i>LE RÉEL ABSOLU</i> Sylvano Santini	19
--	----

UN PINCEAU QUI PENSE. PEINTURE ET APPRENTISSAGE DU REGARD CHEZ SAINT-DENYS GARNEAU Antoine Boisclair	43
---	----

UN THÉÂTRE DE L'EXPOSITION. LA PROFÉRATION DU TEXTE DANS <i>MERZ OPÉRA</i> , DE DENIS MARLEAU Hélène Jacques	69
---	----

L'INSTANT CINÉMATOGRAPHIQUE DANS <i>LE MILIEU DU JOUR ET LE SIÈCLE DE JEANNE D'YVON</i> RIVARD Étienne Beaulieu	91
--	----

LA PRAGMATIQUE AGRESSIVE. INTERPRÉTER <i>LA FILLE DE CHRISTOPHE COLOMB</i> DE RÉJEAN DUCHARME Marie-Hélène Larochelle	109
--	-----

« L'ESPRIT DE L'HYMNE » :
POÉSIE, LYRISME ET SILENCE

LA NUIT MANQUANTE. GÉNÉALOGIE D'UN ÉVÉNEMENT ET SPÉCULATIONS CONCERNANT SA DISPARITION Jean-François Bourgeault	133
--	-----

« AVEC MES RITOURNELLES D'IMAGES MITEUSES ». PROSE ET POÉSIE DANS <i>IL N'Y A PLUS DE CHEMIN</i> DE JACQUES BRAULT Mariloue Sainte-Marie	163
---	-----

REFUSER LA PLAINTÉ. LECTURE CROISÉE DE JACQUES BRAULT ET DE PHILIPPE JACCOTTET Ariane Léger	183
---	-----

LA CHAIR DES PAUVRES (SAINT-DENYS GARNEAU/SAMUEL BECKETT) Frédérique Bernier	207
--	-----

ÉCRITURES DE L'HISTOIRE :
MÉMOIRE ET SUBJECTIVITÉ LITTÉRAIRES

LA CRITIQUE AU CARRÉ. GÉNÉALOGIE DE LA MÉTACRITIQUE DANS LES MANUELS D'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE Karine Cellard	235
--	-----

TABLE DES MATIÈRES

LAURE CONAN ET « LES FIANCÉS D'OUTRE-TOMBE » DE M ^{LE} CHAGNON : UNE FILIATION LITTÉRAIRE INÉDITE Julie Roy	259
PORTRAIT DE L'ESSAYISTE EN KARAMAZOV. LES <i>CONVERGENCES</i> DE JEAN LE MOYNE Andrée-Anne Giguère	283
PROJECTIONS AUTOBIOGRAPHIQUES ET TRANSPOSITION DU PROJET AUTOMATISTE DANS LES <i>ŒUVRES CRÉATRICES COMPLÈTES</i> DE CLAUDE GAUVREAU Thierry Bissonnette	301
LE TESTAMENT DE SOLOMON. LECTURE DE <i>SOLOMON GURSKY WAS HERE</i> DE MORDECAI RICHLER Martine-Emmanuelle Lapointe	313

LIEUX, NON-LIEUX ET COMMUNAUTÉS

ESPACES EXTRA-URBAINS : LE TERRITOIRE MONDIALISÉ ET SON RESTE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE Daniel Laforest	335
« LA VIE DE TROP » : FIGURES DE LA MARGE ET DE L'EXCÈS CHEZ LISE TREMBLAY Denisa Oprea	357
<i>POUR LA SUITE DU MONDE</i> : UNE PRATIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE MINEURE ? Vincent Bouchard	381

SENS COMMUNS

LES RÉVOLUTIONS CONTRARIÉES

Martin Jalbert

401

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

417

COLLECTION « CONVERGENCES »

TITRES RÉCENTS

- Marie-Andrée BEAUDET *et al.* (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.) *L'universel Miron*
- E. D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*
- Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Paul-André BOURQUE *et al.* (dir.) *Éditer des œuvres médiatiques* (épuisé)
- Denis CARRIER, *Bibliographie analytique d'Yves Thériault (1940-1984)*
- Roger CHAMBERLAND *et al.*, *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui. Anthologie*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- François DUMONT et Frances FORTIER (dir.), *Littérature québécoise : la recherche en émergence* (épuisé)
- Nicole FORTIN et Jean MORENCY (dir.), *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*
- Gilles GALLICHAN *et al.* (dir.), *François-Xavier Garneau : une figure nationale*

Dominique GARAND et Annette HAYWARD (dir.), *États du polémique*

Monique NOËL-GAUDREAU (dir.), *Didactique de la littérature. Bilan et perspectives*

Dominique HUDON, *Bibliographie analytique et critique des articles de revues sur Louis Fréchette (1863-1983)*

Félix LECLERC, *Tout Félix en chansons*

Maurice LEMIRE (dir.), *Le romantisme au Canada*

Michel LORD et André CARPENTIER (dir.), *La nouvelle québécoise au xx^e siècle. De la tradition à l'innovation*

Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains*

Joseph MELANÇON (dir.), *Le discours de l'université sur la littérature québécoise*

Joseph MELANÇON et al., *La littérature au cégep (1969-1978). Le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*

Joseph MELANÇON et al. (dir.), *La lecture et ses traditions*

Joseph MELANÇON, Clément MOISAN et Max ROY, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec*

Andrée MERCIER et Esther PELLETIER (dir.), *L'adaptation dans tous ses états*

Louise MILOT, Madeleine GODIN et Aurise DESCHAMPS, *Le cœur à l'aventure. Anthologie*

Louise MILOT et al., *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*

Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*

Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*

Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*

Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*

Denis SAINT-JACQUES et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à nos jours*

Yolaine TREMBLAY, *Misia Sert et le jeu de dés* (épuisé)

Révision : Maude Poissant
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.notabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN SEPTEMBRE 2007
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 3^e trimestre 2007
Bibliothèque nationale du Québec

Comment parle-t-on de la littérature et de la culture québécoises aujourd'hui ? Selon quelles approches peut-on les envisager, les interroger, les éclairer ? À l'origine de cet ouvrage se trouvait le désir de réunir des textes représentatifs des nouvelles voix de la recherche, de rendre compte des points de vue singuliers et des discours pluriels qui façonnent le paysage des études québécoises. Les dix-huit textes de ce collectif forment donc un ensemble composite, à l'image des objets multiples qui intéressent les auteurs (poésie, théâtre, roman, cinéma, manuel, essai) et des horizons théoriques variés qui sous-tendent leurs analyses. Mais en creux un fil d'Ariane serpente et confère son unité au recueil : des lignes de force, des points de contact très nets se dégagent des textes, parmi lesquels les questions d'expérience et de transmission sont les plus marquants. Les auteurs soulèvent une inquiétude concernant la possibilité même de l'expérience littéraire et cherchent à proposer des formes inédites de transmission, de lecture, de dialogue et de partage.

Fruit d'un travail commun, cet ouvrage adopte une forme témoignant des échanges qui ont accompagné son écriture : une question adressée à chaque auteur l'invite à approfondir un aspect de son texte et à réfléchir à la situation de sa recherche dans le contexte plus général des études québécoises. *Sens communs* donne un aperçu des idées et des débats qui animent les nouveaux chercheurs en littérature québécoise.

Avec des textes de : Étienne Beaulieu, Frédérique Bernier, Thierry Bissonnette, Antoine Boisclair, Vincent Bouchard, Jean-François Bourgeault, Karine Cellard, Andrée-Anne Giguère, Hélène Jacques, Martin Jalbert, Daniel Laforest, Martine-Emmanuelle Lapointe, Marie-Hélène Larochelle, Karim Larose, Ariane Léger, Denisa Oprea, Julie Roy, Marilou Sainte-Marie et Sylvano Santini.

C o l l e c t i o n
— *MP* —
Convergences

Illustration de la couverture :
Sylvano SANTINI, *Horizons marnes* (2006).

www.notabene.ca

ISBN 978-2-89518-273-3

9 782895 182733