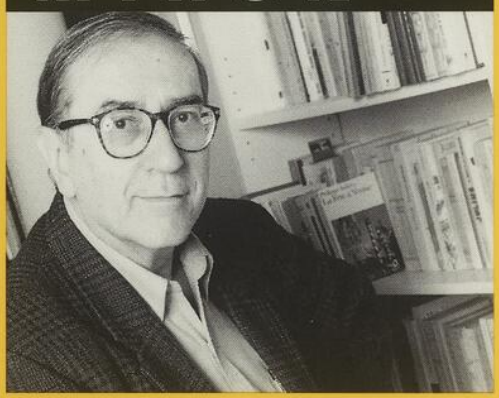
possibles

VOLUME 21 ● NUMÉRO 1 ● HIVER 1997

PER
P-385
BNQ

Penser avec

& GIGUÈRE MIRON



1976 20 1996

PENSER AVEC GIGUÈRE ET MIRON

possibles
VOLUME 21 • Numéro 1 • HIVER 1997

possibles

B.P. 114, Succ. Côte-des-Neiges, Montréal, Québec, H3S 2S4, 529-1316

Comité de rédaction

Stéphane Aquin, Jean-Marc Fontan, Gabriel Gagnon, Julie Garneau, Stéphane Kelly, Patrice LeBlanc, Jacqueline Mathieu, Raymonde Savard, Daniel Tanguay, Amine Tehami, André Thibault.

Collaborateurs(trices)

Rose-Marie Arbour, Yvan Comeau, Francine Couture, Marcel Fournier, Lise Gauvin, Roland Giguère, Jacques T. Godbout, Suzanne Jacob, Suzanne Martin, Gaston Miron, †Marcel Rioux, Marcel Sévigny.

Révision des textes et secrétariat

Micheline Dussault

Responsable du numéro

André Thibault

La revue *Possibles* est membre de la SODEP (Société de développement des périodiques culturels québécois) et ses articles sont répertoriés dans Repère. Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés. *Possibles* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des Arts du Canada.

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

Le numéro : 8 $. La revue ne perçoit pas la TPS.

Conception graphique et maquette de la couverture : Nicole Morisset

Typographie et mise en page : Composition Solidaire inc.

Impression : Les ateliers graphiques Marc Veilleux inc.

Distribution : Diffusion Dimedia inc.

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Québec : D775 027

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Canada : ISSN : 0703-7139

© 1997 Revue *Possibles*, Montréal.

TABLE DES MATIÈRES

Présentation 7

ESSAIS ET ANALYSES

De l'influence du nom propre des étoiles sur les nouveau-nés
SUZANNE JACOB 11

Introduction à une esthétique de Roland Giguère
NORMAND BAILLARGEON 16

Dix poèmes inédits
ROLAND GIGUÈRE 32

Gaston Miron : le poète rapaillé
GEORGES AMSELLEM 47

Le monologue extérieur Extraits d'un journal de voyage en France avec G. Miron
JEAN ROYER 51

Genèse d'une influence
BRUNO ROY 69

Aux larmes citoyens !
JEAN-LUC GOUIN 79

POÉSIE ET FICTION

Terrorisme #1
DOMINIQUE CORNEILLIER 87

Sans titre
PAMÉLA VALLÉE 91

L'oratorio de juillet
GENEVIÈVE DE CELLES 93

La vieille dame qui venait du froid
PIERRETTE LAPERLE 103

DOCUMENTS

Y a-t-il encore des intellectuels aujourd'hui ?
JACQUES PELLETIER 111

Art et postmodernité
DIANE PACOM 128

Ethnographie et écriture
OLIVIER PÉGARD 144

Pour souligner le 20e anniversaire de la revue, POSSIBLES organisera, en collaboration avec le Département de sociologie de l'Université de Montréal, un colloque sur le thème de notre prochain numéro (double) « Travailler autrement, vivre mieux ».

Il aura lieu le vendredi 14 mars 1997, à la Maison de la culture de la Côte-des-Neiges, 5290, chemin de la Côte-des-Neiges (tout près de l'Université). Information: (514) 529-1316

Gilles Hénault
(1920-1996)

Nous apprenons avec douleur, au moment d'aller sous presse, le décès du poète Gilles Hénault, qui fut l'un des fondateurs de notre revue il y a vingt ans et qui participa activement aux travaux du comité de rédaction du 1976 à 1981.

Nous lui rendrons hommage dans notre prochain numéro en reproduisant un de ses articles d'alors, ainsi qu'une bibliographie des poèmes et textes que POSSIBLES a publiés.

ANDRÉ THIBAULT

Présentation

Giguère le discret, Miron le fonceur, deux tempéraments, deux voix poétiques essentielles dans le paysage littéraire québécois. Mais pour cette revue, qui célèbre cette année son vingtième anniversaire, ils évoquent quelque chose de plus précis : deux membres de la petite équipe qui nous a conçus et lancés dans l'existence. Ce fait, parfois oublié, n'étonnera pas ceux qui savent aussi quels animateurs infatigables de la vie culturelle québécoise n'ont jamais cessé d'être Roland Giguère et Gaston Miron, notamment par leur soutien aux autres écrivains et par des activités très concrètes comme la gravure et l'édition.

Il leur arrive de temps en temps de nous faire savoir leur plaisir de nous voir poursuivre ce projet de revue qui fut le leur. Ceci reflète bien leur profond désir de laisser des traces vivantes, de stimuler par leur pensée et leur écriture d'autres qui en prennent le relais. Ils n'ont pas de disciples, au sens servile et ennuyeux du terme. Mais des héritiers, oui. Des gens dont le travail personnel et autonome porte la marque d'une inspiration à laquelle le verbe de nos deux poètes a contribué. C'est à certains de ces héritiers qu'a voulu donner la parole ce premier de deux numéros destinés à souligner le vingtième anniversaire de POSSIBLES (le suivant, un numéro double,

tentera de faire le point sur les actuelles mutations radicales du travail et leurs effets sur la « vie »).

Il nous a semblé au début que ce matériel allait emplir complètement l'espace d'un numéro, tant fut enthousiaste la première réponse des auteurs que nous avons sollicités. Il s'est avéré que les gens qui « pensent avec Giguère et Miron » sont très actifs et occupés et que certains, à leur plus grand regret, n'ont pas pu trouver dans leur horaire déjà surchargé le temps qu'ils auraient voulu consacrer aux textes que nous leur demandions. En bout de ligne, ce que nous avons effectivement reçu correspond sensiblement... à l'espace que nous consacrons au thème principal dans nos numéros habituels ! Un hasard « signifiant » sans doute ! Qu'il reste de la place pour des textes littéraires et des documents permet à cet hommage de se présenter non comme une interruption du cours des choses mais comme une partie intégrante de la vie qui continue.

Giguère et Miron, merci d'être là.

ESSAIS ET ANALYSES

SUZANNE JACOB

De l'influence du nom propre des étoiles sur les nouveau-nés

Vers l'âge de huit ou neuf ans, on entend quelqu'un prononcer le nom propre d'une étoile, Bételgeuse, par exemple. La clarté neigeuse et interrogative de ce nom nous fait scruter la constellation d'Orion, le grand chasseur qui porte trois rois à sa ceinture. Ce que le nom propre de l'étoile évoque pour nous, nous nous mettons à le voir en nous restées debout dans la nuit, nous, les trois sœurs, dans la nuit d'Abitibi, nous voyons la neige profonde, la neige tiède et caressante de Bételgeuse, épaule droite d'Orion, épaule bateleuse frôlée par la Voie lactée.

C'est émouvant, cette histoire des noms propres, scintillant des mythologies perses, grecques ou arabes, étincelant du patient travail qu'ont accompli les langues des peuples humains pour délimiter le territoire de l'humanité, qui gardent éveillées les trois sœurs dans la nuit, qui les aident à tenir tête au sommeil, à la dissolution nocturne de la ville, des routes et de la forêt autour d'elles, elles qui vivent sur une planète de banlieue de la galaxie, la Terre, très loin de toutes ces étoiles *habitées*, *habitées* par l'écho que les trois sœurs renvoient aux étoiles, qui

est l'écho du rêve que les noms propres méditent en nous et pour nous lorsqu'ils sont prononcés par une personne qui a longtemps fréquenté le ciel.

C'est ce pouvoir d'attraction du nom propre qui conduit à l'un ou l'autre des espaces du monde que je désire évoquer pour dire l'influence des noms propres de *Roland Giguère* et de *Gaston Miron*. Je veux simplement parler de loin, de ce que c'est que d'être loin, parce que je suis née loin des étoiles, que j'ai grandi loin d'elles, et parce que c'est encore vrai que les poètes, aussi bien que ceux qui s'en nourrissent, naissent la plupart du temps très loin les uns des autres et qu'ils doivent traverser des années-lumière pour parvenir à identifier leur territoire comme celui de la poésie. Peut-être suis-je plus sensible à ce travail de séduction du nom propre du fait que je suis une femme et que le nom propre de *Laure Conan*, prononcé et entendu en-dehors des cours de littérature dès la première adolescence par une personne qui avait fréquenté son œuvre, a agi sur moi de manière autrement plus décisive que la lecture de son œuvre.

Le nom propre du poète précède parfois de plusieurs années la rencontre de l'œuvre. Il arrive que ce nom propre soit et demeure pour toujours toute l'œuvre de ce poète. Il arrive que l'œuvre soit déchiquetée par les guerres, par les séismes, par les dictatures, par les universités, par les réseaux d'information. Il arrive que l'œuvre ne parvienne jamais à Amos ou à Gatineau, à Alma, à Pierrefonds ou à Natashquan, ou dans Hochelaga-Maisonneuve, mais que le nom, lui, sache être porté, apporté, transporté là où un nouveau venu au monde, à l'affût du sens de son voyage, le reçoit comme un secret, comme un vœu ou comme un sort, comme un talisman qui va le mettre en route vers sa vie. Lorsqu'un nom propre acquiert une force de rayonnement telle qu'elle agit sur la personne qui entreprend sa route solitaire vers un monde comme la garantie de l'existence de ce monde, on peut dire

que ce nom fait œuvre d'appelant, de balise, de bouée, de bras, de sémaphore, de phare. Il devient une de ces étoiles baptisées par les âges, cartographie du territoire de la poésie. Tel est de loin, de la terre, l'ascendant qu'exercent sur les nouveaux venus les noms propres de *Gaston Miron* et de *Roland Giguère.*

Ces deux noms qui ont trouvé leur route jusqu'à moi hors des poèmes, je devrais me souvenir des voix qui me les ont transmis pour mieux comprendre cet événement qui a voulu qu'entendant les noms, j'entende aussi l'eau fécondée de feu prononcée par Giguère, la douleur privée et publique prononcée par Miron.

Le nom propre de *Gaston Miron,* prononcé par Madeleine Bellemare (Renée Cimon), auteure de la bio-bibliographie de la première édition de *L'Homme rapaillé,* celle de 1970, avait dans sa voix la puissance d'enracinement des plus hauts arbres, et on aurait dit, à l'entendre prononcer le nom du poète, qu'une promesse faite depuis le commencement des temps était enfin tenue. Quelques années plus tard, ce furent une série de dessins de 1971 de Paul Paré, inspirés « d'au moins quarante-cinq lectures de fond en comble » de *L'Homme rapaillé,* fusains silencieux où

> « ton âme est quelque part
> sur les collines de chair oubliée »,

qui portèrent le nom propre de Gaston Miron jusqu'à mon cœur, loin du vacarme de l'actualité et du personnage du carré Saint-Louis. Ce sont donc des passeurs qui, prononçant le nom propre, passaient aussi leur rencontre avec l'œuvre, en évoquaient l'ancrage et l'étendue en eux, la nécessité de cette rencontre :

> « mais ceux-là qui ont vu je vois par leur yeux ».

Aucun événement ultérieur n'a pu ternir en moi l'éclat de ce nom transmis par deux êtres qui avaient rencontré l'œuvre. Le courage, l'élan, la force que l'œuvre leur avait donnés, qu'ils me transmettaient par l'énonciation du nom propre, n'ont jamais été mis en péril, par aucun vacarme, ni même par Gaston Miron en personne.

Le nom propre de *Roland Giguère*, lui aussi bien avant les poèmes mais simultanément à sa signature, est prononcé par des amis avec le titre de la gravure *Juste avant l'aube*. Un jour, petite, j'allais me noyer, quand j'ai aperçu la lune flottant dans l'eau. Alors, j'ai nagé vers elle qui m'a tendu une échelle pour remonter à la surface de l'eau. C'était pareil, la manière de prononcer le nom de Roland Giguère, c'était comme nommer le feu dans l'eau, le feu garde-fou, le feu guide, le feu nourri, ses braises en nous, les vertèbres du rêve. Mes amis, c'est à chaque fois, ils nomment le nom de *Roland Giguère* comme s'il était l'aveugle qui vient accorder leur piano. Ce que je dis ne veut rien dire du poème ni de la gravure, mais seulement de la voix des passeurs du nom propre qui me le confient comme on confierait la clef de l'eau pour les oiseaux de feu. Il y a aussi une responsabilité qui est transmise avec le nom, celle de la patience, de la lumière de la patience, celle aussi de l'ombre qui protège le puits du premier miroir. Je ne dis toujours rien des poèmes, je dis que loin du poète, j'en reçois le nom propre des lèvres de ceux qui restent à l'écoute de l'œuvre et que la part reçue de l'œuvre m'est transmise.

Un autre jour, c'est une femme qui aime Roland Giguère qui me dit qu'il y a un silence recouvrant l'œuvre de *Roland Giguère*, un silence qui ressemble à un destin.

> « je quittai pour toujours
> les routes jalonnées de feux morts
> pour d'autres routes plus larges

où mon sang confondait le ciel
comme une flèche confond sa cible »

et plus loin encore, la fin des *Causes de l'exil* :

« Un seul miroir allait nous suivre qui réfléchirait le sens augural de nos plus obscures paroles. »

Ce seul miroir, est-ce que c'était le nouveau-né qui allait entreprendre sa route à travers le ciel, guidé par les noms propres des étoiles ? Ce seul miroir, était-ce aussi la voix des passeurs, des passeuses, qui sont entrés dans l'œuvre comme dans une source, et qui ont gardé dans leur voix tous les accents de la source ? Je le crois. Que les poètes pardonnent aux nouveau-nés de ne pas citer leurs vers, mais de s'orienter et de se guider vers le territoire de la poésie par leur nom propre, don libre, don autonome qui navigue sur plusieurs eaux à la fois et que les poètes qui nous en ont fait don ne peuvent plus jamais reprendre, même si au cours de leur voyage, ils découvrent parfois que ce nom est à la fois un don et la croix qu'ils transportent.

NORMAND BAILLARGEON

Introduction à une esthétique de Roland Giguère

[...] toute spéculation autour d'une œuvre est plus ou moins stérile, du moment qu'elle ne nous livre rien de l'essentiel ; à savoir le secret de la puissance d'attraction que cette œuvre exerce.

André Breton, *Flagrant délit*

Il n'est pas excessif de soutenir que toute la poésie vivante du Québec découle avec une libéralité sans faille de celle de Roland Giguère.

Claude Gauvreau, *Sur Roland Giguère poète*

J'aime les tableaux que l'on peut habiter : les tableaux dans lesquels on peut entrer pour rêver, pour y vivre, pour s'y réfugier quelques instants.

[...]

Je m'applique. Je poursuis, je traque des visions. Je veux voir.

Roland Giguère, *Lieux*

La poésie est le carrefour de tous les possibles. La poésie est une lampe d'obsidienne.

Roland Giguère,
De l'âge de la parole à l'âge de l'image

On ne saurait sous-estimer la place et l'importance de l'œuvre poétique et picturale de Roland Giguère et on peut, aujourd'hui encore, souscrire sans réserve au jugement porté sur elle naguère par Claude Gauvreau.

Jeune poète surdoué, peintre et graveur de grand talent [1], son parcours, qui le conduit à fréquenter Breton et les surréalistes à Paris avant de revenir chez nous, est exemplaire d'une démarche menée sans concessions d'aucune sorte à l'esprit mondain.

Il me semble toutefois que cette œuvre n'a pas reçu toute l'attention qu'elle mérite. Pourquoi ? Il n'y a pas lieu d'en chercher ici les raisons. Mais il me semble patent que si Roland Giguère a autre chose à faire que de s'occuper de la promotion de son œuvre, c'est que cet homme discret adhère, de manière profonde et réflexive, à une conception de l'art en vertu de laquelle celui-ci ne tire son efficace propre que de l'approfondissement incessant du problème de l'expression poétique et artistique.

1/ Rappelons tout de même d'entrée de jeu que Giguère, qui adhère pour l'essentiel à une conception surréaliste de l'art, n'a que faire des cloisonnements disciplinaires. Le monde est un vaste cryptogramme de signes faisant sens et il y a une réelle unité des arts par-delà leur diversité et cela en tant que tous contribuent à ce déchiffrement du monde. Giguère s'en est expliqué clairement : « De l'âge de la parole, je passais à l'âge de l'image et pour moi il n'y avait là nulle abdication, nulle rupture ; je disais — et je dis encore — les mêmes choses, autrement. Cet univers qui sur la feuille maintenant devenait visible était bien le même qui hantait mes poèmes. Et je vais toujours ainsi du poème au dessin, à la peinture ; du mot à la ligne, à la couleur pour dire et pour voir et pour donner à voir. » Il a d'ailleurs cette heureuse formule, abondamment citée : « Je peins pour parler comme j'écris pour voir. » La peinture ? Elle l'intéresse d'abord « par ce qu'elle peut dire et faire apparaître ». Les mots ? Mais il s'agit qu'ils « prennent enfin leur vraie couleur ».

Cette conception de l'art et du rôle de l'artiste, capitale pour l'intelligence de l'œuvre, est amplement théorisée dans les écrits de Giguère. Giguère, artiste, poète et... esthéticien ? C'est cela, tout juste. Et je me propose justement ici de prendre au sérieux le fait que cette œuvre poétique et picturale comprend, de surcroît, une esthétique. C'est donc à cette esthétique produite par un artiste et un poète de tout premier plan que je consacrerai ce texte. Pourquoi ce choix ? Je souhaiterais d'abord m'en expliquer.

* * *

Quoi qu'on puisse penser du statut et de l'état de santé actuels de l'art et de la poésie, il n'est sans doute nullement exagéré de parler aujourd'hui, à tout le moins, d'une crise de l'esthétique. Cette crise — à mon sens inséparable de celles de l'art et de la critique, mais c'est une autre histoire — est manifeste dans les difficultés que rencontre désormais la théorie à produire un concept de son objet et à répondre aux questions traditionnellement posées par l'esthétique.

Qu'est-ce donc que l'art et la poésie ? Quels en sont les moyens propres ? Quelles fonctions remplissent-ils ? Que peut-on en espérer ? Comment convient-il d'en parler ? La multiplication des réponses concurrentes à ces simples questions témoignerait encore de la crise évoquée.

Sans entrer dans la question de savoir s'il s'agit là d'une bonne ou d'une mauvaise chose — d'aucuns argueront qu'il convient d'applaudir au développement autonome de l'art, soustrait à l'emprise du concept — on ne peut que souscrire au diagnostic que posait récemment à ce propos un philosophe :

> « L'émancipation radicale de la production artistique par rapport à la clôture ontologique traditionnelle et la rupture systématique avec tout canon établi ont distancé sans espoir les possibilités offertes à la théorie [...] la philosophie

ne sait plus quoi dire de ce qui se passe actuellement dans les arts [et] la confusion et l'étonnement interrogatifs sont désormais figés en attente immuable »[2].

C'est parce que sont prises au sérieux de telles analyses et que sont jugées à cette aulne les théories esthétiques qu'on assiste, depuis quelques décennies, à une revalorisation des esthétiques produites par les artistes eux-mêmes, à une revalorisation de ces esthétiques ayant au moins le mérite de prendre leur point de départ dans « l'expérience de l'art »[3].

C'est dans cette perspective que je souhaite parler ici de l'œuvre de Roland Giguère.

Plus précisément, je me propose de dégager les grandes lignes de l'esthétique que défend *Forêt vierge folle*[4], recueil qui constitue, à mes yeux, un des plus remarquables sommets de l'œuvre de Giguère, qui en compte de nombreux. C'est que cet ouvrage présente, de manière exemplaire, deux trames. Et s'il s'agit bien d'un recueil de poèmes et de dessins, il s'agit aussi, en parallèle à cette première trame, d'une réflexion esthétique qui ne me paraît pas avoir reçu toute l'attention qu'elle mérite.

2/ R. Bubner, « De quelques conditions devant être remplies par une esthétique contemporaine » *in* R. Rochlitz (Ed.) *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, 1990, page 81.

3/ *Ibidem*.

4/ Roland Giguère, *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Collection Typo, Poésie, 1988. Sauf indication contraire, toutes les citations de cet article proviennent de ce recueil.

On a maintes fois évoqué le surréalisme de Giguère — au point d'ailleurs d'en faire un poncif qui contribue peut-être à masquer l'originalité profonde de son œuvre [5]. Mais, et quoiqu'il en soit, notons cette fois encore combien cette manière de composer son ouvrage est à rapprocher de celle des surréalistes, pour qui, précisément, la création s'accompagne d'une réflexion sur ses conditions et sur la nature et l'efficace propres de l'art et de la poésie.

Que sont donc l'art et la poésie ? Que peuvent-ils ? Je me propose de modestement commencer à cerner ici les réponses que Giguère donne à ces questions — et à quelques autres, qui sont celles de toute esthétique.

* * *

La création ? On se gardera de faire la part trop belle à la préméditation. C'est la première chose

---

5/ « Roland Giguère : le plus pur héritier du surréalisme au Québec ». Maintes fois répété, cet axiome, certes irrécusable, a peut-être fini par se figer en poncif masquant l'originalité du surréalisme de Giguère, la spécificité de sa démarche et la richesse de ses résultats propres. Pire encore, sans doute : il aura contribué à freiner toute velléité de voir par-delà. Ici encore, peut-être, nous sommes-nous trop longtemps attardés « *à l'éclair même* ».
Bien sûr, la cause est entendue et j'en conviens : Roland Giguère a fait acte de surréalisme absolu et, comme aucun autre poète, il a incarné chez nous la lumière noire du mouvement fondé par André Breton.
Mais une telle affirmation me paraît également susceptible de conduire à une vue fort restrictive ou à tout le moins insuffisante de l'œuvre de Giguère. Car croirait-on avoir cerné de manière éclairante ou significative l'œuvre de Péret ou celles d'Éluard ou d'Aragon (premières manières), en nous contentant de parler de surréalisme à leur propos ? Un examen de la planète Giguère au sein de la constellation surréaliste québécoise et internationale s'impose donc. Il devra faire ressortir à la fois la lumière que cette planète reçoit de son entourage électif et consenti mais aussi celle qu'elle émet en propre et qu'elle projette sur cette constellation. Un tel travail, à mon humble avis, aurait tout à gagner à s'amorcer en cherchant à dégager la *métaphysique du regard* dans l'œuvre de Giguère.

qui frappe le lecteur de Giguère. Rien là d'étonnant pour ce disciple de Breton qui livre volontiers son expérience de l'automatisme. En peinture :

> « Il m'arrive parfois de préméditer un tableau. [...] Mais il est rare que le tableau terminé corresponde à cette idée ou ce désir premier. [...] Tout ne va pas selon notre gré. »

Comme en poésie :

> « Le poème m'est donné par un mot, une image, une phrase qui cogne à la vitre. Dès que cette phrase est couchée sur le papier, elle s'étale, pousse ses ramifications, croît comme une plante ; le poème s'épanouit selon un élan, un rythme naturel qu'il porte en lui dès le premier mot. »

Et encore :

> « Il s'agit pour le poète d'être à l'écoute de déceler ce cours, de le libérer et de le conduire jusqu'à son embouchure.
>
> Ainsi, la préméditation, en poésie, me paraît-elle suspecte. Je crois beaucoup plus, ici, à un déclic, à une poussée soudaine qu'à une réflexion. La réflexion est en marge du poème. »

Pénétrons donc dans cette marge, où Giguère nous convie à le suivre.

* * *

« Plongée », « descente », « entrée en soi-même » : les métaphores par lesquelles Giguère décrit la création artistique et la création poétique invitent à les concevoir comme un long — et parfois douloureux — périple. Vers quoi ? On cherchera, tout à l'heure, à en préciser la destination : mais, pour le moment, la constance de ces métaphores mérite d'être signalée.

Peintre et poète sont décrits comme des « scaphandriers » :

> « Le peintre, comme le poète, fait aujourd'hui un travail de scaphandrier.
>
> Il descend.
>
> Il descend dans le lit de son fleuve à lui et cherche dans le navire qui s'y trouve noyé, entre deux eaux, les trésors qu'il y sait. »

Plus loin, c'est d'une « descente » qu'il s'agit et l'auteur nous avertit des périls qui guettent celui qui l'entreprend :

> « Chaque tableau naît d'une périlleuse descente. Images arrachées à la nuit tenace et vorace qui nous entoure. Le peintre rescape les images, chacune plus ou moins noyée au fond de l'être. »

Le rapprochement avec le platonisme est ici patent. Mais c'est d'un platonisme en quelque sorte inversé qu'il s'agirait. À l'artiste, Giguère assigne en effet la fonction inverse de celle que Platon attribuait au philosophe : l'artiste est celui qui s'efforce douloureusement de retourner dans cette caverne que les autres ont délaissée pour y chercher des trésors dont lui seul devine le prix [6]. Les malaises que Platon attribue au philosophe dans sa sortie de la caverne, Giguère admet que l'artiste les subit au cours de sa plongée vers « les profondeurs du fleuve ».

> À une certaine profondeur, il ne voit peut-être pas distinctement; ce qui l'environne est brouillé, nébuleux; mais ramené à la surface, cela a un tout autre éclat : l'éclat d'une nuit soudainement devenue blanche.

6/ Une analyse comparative des thèmes du *regard* et de la *vision* chez Giguère et Platon montrerait une similitude dans le vocabulaire et dans la description formelle du travail à accomplir respectivement par l'artiste et le philosophe — arrachement à un réel illusoirement présumé tel, détournement du regard, etc.

Et encore :

> « On reproche souvent au poète d'être hermétique, obscur : chacun sait pourtant que le rôle du poète est d'éclairer et non pas d'obscurcir ; mais cette obscurité n'est pas en lui-même : on oublie trop à quelle profondeur il circule. »

L'éblouissement du monde des Idées était au terme de la quête du philosophe, selon Platon. L'artiste, tel que le conçoit Giguère reçoit de même de sa quête une récompense immédiate en retrouvant un regard vierge, celui de l'enfance.

> « Un homme est au tableau noir et voilà que, la craie blanche à la main, il retrouve ses yeux d'enfant et réapprend à voir le monde non pas comme il est, mais comme il le voit, lui, avec ses yeux vierges. Comme il l'imagine.
>
> Voilà que cet homme réapprend à vivre. »

Au terme de son ascension, le philosophe était sommé de rejoindre les hommes et de tâcher d'en faire des adultes — ne recevant dès lors que railleries. La question de la rencontre avec autrui occupe également une place centrale dans l'esthétique de Giguère.

> « Le poète étant « Voleur de Feu », on est en droit d'attendre du poème qu'il révèle cette lueur sans laquelle il ne sera que lettre morte. »

Car à défaut d'être « faite par tous », ce n'est pas le moindre des mérites de l'art et de la poésie que de « s'offrir à tous » :

> « La peinture, comme la poésie, est un escalier de sauvetage. La main sur la rampe, le peintre fuit une maison sans cesse mise à feu et à sang. La maison tour à tour s'écroule et renaît de ses cendres tandis que toujours l'escalier de sauvetage reste là, parfois sans appui, dressé en l'air, à l'usage de tous. »

Offerte à tous, mais à quelles conditions ? Giguère ne méconnaît pas ce problème de l'esthétique de la réception. Pour que ces effets de l'art et de la poésie se fassent sentir chez le récepteur de l'œuvre, il faut que celui qui assiste à ce spectacle dont l'entrée est libre, « *essentiellement libre pour tous* », « *n'offre aucune résistance rationnelle* », accepte « *de plein gré la communication offerte* ». Si cette attitude comporte une part de risque elle est également riche de promesses tenues :

> « Un torrent, si ténébreux soit-il, peut se révéler immensément riche et, au lieu de nous paraître menaçant, devenir libérateur à partir du moment où l'on s'y laisse emporter. La libération de l'homme par la poésie s'effectue : la triste réalité est bientôt remplacée par le rêve qui devient une seconde réalité, mais hors d'atteinte des circonstances extérieures qui pourraient la transformer. »

C'est toutefois l'arrachement au monde sensible et la mise au rancart de l'imaginaire qui étaient pour Platon les conditions d'accès à la vérité. Il s'agit, pour Giguère comme pour les surréalistes, de surmonter les illusoires contradictions entre ces termes que la philosophie tente de distinguer. C'est ainsi que partout affleure, dans l'esthétique que propose *Forêt vierge folle*, une métaphysique qui évoque irrémédiablement le traitement surréaliste de l'imaginaire. Rappelons brièvement à quoi conduisait la réflexion de Breton à ce propos.

Refusant l'idée d'un art « pour lui-même », refusant également l'idée que l'art soit de quelque manière refuge, l'ambition de Breton a été d'affirmer la valeur cognitive et révolutionnaire de l'art. Il y parvenait en fondant son esthétique sur une métaphysique moniste postulant un univers « cryptogrammatique ». Pour le dire plus clairement : selon cette métaphysique, le monde est un et il est un ensemble de signes faisant sens. Cette position permettait à Breton d'affirmer

que l'entreprise artistique légitime poursuit un travail éternellement réactivé de déchiffrement du monde [7].

Ce déchiffrement était présumé mettre en œuvre une faculté originelle de l'esprit — l'imagination — et procéder selon la méthode analogique. Par là, à en croire Breton, pouvaient être surmontées les « vieilles antinomies ». Rappelez-vous à ce propos des termes dans lesquels Breton définissait la fonction du poète « à venir » :

> « Le poète à venir surmontera l'idée déprimante d'un divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûtent qu'il n'a rien d'amer. [...] Il maintiendra [...] en présence les deux termes du rapport humain [...] : la conscience objective des réalités et leur développement interne en ce que, par la vertu du sentiment individuel d'une part, universel d'autre part, il a jusqu'à nouvel ordre de magique » [8].

C'est comme en écho à cette analyse qu'on peut lire, chez Giguère :

> « La poésie, pour moi, n'est pas évasion, mais bien plutôt invasion. Invasion de l'univers extérieur par le monde du dedans. Pour agir, le poète doit être habité. »

Giguère n'hésite d'ailleurs pas à reconnaître un pouvoir de prémonition à la poésie comme à l'art tels qu'il les conçoit :

> « La prémonition est certainement un des pouvoirs de la poésie puisque le poète, en somme, n'est rien d'autre qu'un sismographe qui enregistre les tremblements d'être. »

7/ On le remarque de manière exemplaire dans cet ouvrage méconnu que Breton rédige à la fin de sa vie, *L'Art magique*, qui tente une relecture de toute l'histoire de l'art dans cette perspective.

8/ A. Breton, *Les Vases communicants*, Paris, 1932, rééd. coll. Idées, NRF Gallimard, 1970, p. 170.

Comme pour Breton, la question de la nature, du statut et des corrélats de l'imaginaire est centrale pour Giguère. Mais, tout en adhérant aux grandes lignes de la pensée de Breton, Giguère pose et affronte ce problème de manière originale. Giguère, à mon sens, est à la recherche d'une conception de l'art qui aille au delà des apories où conduirait toute définition réductrice l'assimilant à l'imitation ou à l'expression. C'est là que loge, à mon avis, un des plus grands apports de son œuvre qui est tout à la fois refus de l'imitation et refus de l'expression. Pourquoi ce double refus ? C'est que dans le premier cas, on risque d'être conduit à dévaluer le sensible au profit de l'Idée, ce que Giguère ne saurait admettre, lui qui veut tout le réel.

> « La nature ne nous aide pas. On l'imite quand on le peut, mais c'est tout. Elle pousse comme elle veut, folle, vierge, va où bon lui semble. Comment suivre ces mouvements imprévisibles et sauvages, sinon prendre leur leçon et inventer sa propre nature ? »

Dans le second cas de figure, selon une conception romantique et expressionniste de l'art, on est conduit à renoncer à désigner comme ayant une valeur ontologique les référents de la démarche artistique. Le danger serait alors double. D'abord, de renoncer à toute expérience commune de l'art. Relisons Giguère :

> « Le peintre façonne un monde, le sien, et l'on s'aperçoit un beau jour, que ce monde est celui de tous. »

Plus loin :

> « On assiste à une transfusion de sang, le peintre étant le donneur. »

Et encore :

> « Il se livre aux autres, à tous les autres, rongés par la soif de voir. Eux, ils voient ; lui, donne à voir. »

D'autre part, on risquerait alors de renoncer aussi à un art qui conserverait un pouvoir d'émancipation et de dévoilement du réel. Devant la toile, le visiteur s'interroge :

> « Mais où veut-il en venir ? » Il veut en venir à la vie, monsieur, voilà où il veut en venir. [...] Il veut en venir à tout, à tout ce qui est vrai et vivant. Il veut en venir à lui-même. Il veut en venir aux autres.
>
> Et d'autres visiteurs viennent. Ceux-là s'émeuvent, ils ne parlent pas : ils mangent des yeux. Ils repartent sans mot dire, mais avec la sensation que quelque chose est arrivé, a changé dans cette drôle de vie... »

Car c'est « ailleurs » que l'art doit conduire, vers un ailleurs qui serait encore, en quelque sorte, « ici », vers une réconciliation avec la vie.

> « Quelque part ailleurs qu'ici, où c'est meilleur... Car il s'agit bien d'être ailleurs.
>
> Et le peintre est là qui trace la route. Celle qui mène à l'intérieur des terres.
>
> Quelques hommes, les plus hardis, les plus entiers et les plus vrais s'aventurent auprès de lui. La Grande Aventure. Le tout pour le tout. »

* * *

Breton, on s'en souviendra, avait lui aussi buté sur le problème de la désignation d'un référent aux objets imaginaires dans le cadre de cette métaphysique. Sa pensée, passant outre aux interdits qui balisent le champ de l'impénétrable mystère, fut dès lors tentée par le recours à la magie et à l'ésotérisme et devint, dès ce moment, décevante pour nombre

de lecteurs dont je suis en engendrant des monstres théoriques — hasard objectif, grands invisibles, etc. Giguère affronte à son tour cette difficile question de préciser à quoi renvoient ces objets postulés de la métaphysique surréaliste.

> « Qui sont ces êtres que je ne connais pas, que je n'ai jamais vus et qui, tout à coup, envahissent mes tableaux ? Pourquoi ces têtes étonnées d'être là, en peinture ? Pour faire vrai, peut-être ? Pour faire réel ? Et s'ils l'étaient, vrais et réels, comme vous et moi ? »

Mais, ici, il fait marche arrière par rapport à Breton. Certes, il accorde que l'art suppose l'adhésion à un certain nombre d'exigences minimales faute desquelles il se dénature. Des exigences d'ordre éthique tout d'abord : fille de la révolte et porteuse de l'idéal d'un monde meilleur (*Pour le poète, le poème est une façon d'intervenir dans l'ordre des choses : cette intervention implique, au départ, une révolte*), l'entreprise artistique authentique est manifestation de la liberté de l'esprit et du pouvoir de l'amour ; mais des exigences intellectuelles également car cette entreprise demande que l'on s'interdise de conclure avant que la synthèse qu'elle donne à pressentir soit réalisée effectivement : et c'est ainsi que dans la création et dans le rapport à la création intervient une part de mystère qu'on ne saurait tenter de réduire à néant sous peine encore une fois de dénaturer l'art lui-même. L'expérience de l'art, fulgurante pour qui la vit, l'expérience que Breton nommerait convulsive, de la Beauté, est à ce prix :

> « Je pense à des mots mordants. Traits décochés avec une force bouleversante et qui entreraient en vrille dans la peau la plus dure. Un poème serait une haie d'épines, l'on en sortirait meurtri, sanglant, déchiqueté comme après un furieux combat. Il faudrait des jours pour s'en remettre. La poésie ferait son œuvre. Un homme déjà atteint par un poème en porterait jusqu'à sa mort les étincelantes et belles cicatrices. »

En rappelant que ce mystère est irréductible absolument, Giguère a ici raison tandis que Breton eut tort.

> « C'est un des grands pouvoirs de la poésie que de maintenir ces fascinants mystères au grand jour. »

Ne reste alors qu'à saluer le petit miracle :

> « La sensibilité du peintre comme une bouée sauvant à tout instant la vie d'un poème qui allait irrémédiablement périr.
>
> Poème, objet, signe, émotion, choc, panorama imaginaire maintenant introduit dans le monde tangible et qui auraient pu ne jamais exister.
>
> Chaque fois que se produit ce petit miracle qu'est la toile peinte, à chacune de ces naissances, on devra dire : « Heureusement qu'il l'a dessiné. Sans quoi... »

Tout ceci n'empêche nullement Giguère de rester pleinement surréaliste sur l'essentiel, c'est-à-dire dans cette subordination de l'esthétique à l'éthique, dans cette manière d'assigner à l'art un mandat si grand sur le plan de la transformation de la vie, de la défense de la liberté, de l'amour, de la poésie — pour reprendre la célèbre trilogie chère à Breton.

> « L'artiste s'est volontairement lancé dans la brousse obscure sans autre boussole que la pointe du cœur constamment en éveil. »

Sa poétique, en ce sens, est d'abord et avant tout une « poéthique ».

* * *

Roland Giguère a donné à la réflexion sur l'art et sur la poésie une attention soutenue et superbement éclairante. Nous sommes loin, à mon sens, d'avoir épuisé la richesse de ce legs.

Mais comme il est difficile de parler d'art et de poésie. Je le mesure cette fois encore, en mettant la dernière main à cet article. Et combien Breton me paraît avoir raison quand il assigne à la critique, qui serait œuvre d'amour, la fonction capitale de nous livrer « quelque chose de l'essentiel » et de rendre compte du secret de la puissance d'attraction qu'une œuvre exerce sur nous. Je suis loin de pouvoir réaliser, ne serait-ce que pour moi-même, cet ambitieux programme. D'où vient donc l'enchantement que je ressens devant l'œuvre de Giguère, d'où me vient cette « aigrette aux tempes » en ouvrant un de ses livres ? L'esthétique que je viens brièvement d'esquisser ici détient sans doute une des clés de ce mystère. Comme tant d'autres, je suis infiniment sensible à cet abandon total de l'artiste à l'aventure poétique et artistique, à la confiance inébranlable dont son travail témoigne dans le pouvoir de l'imaginaire et de l'art de changer le monde et transformer la vie. On ne lit pas impunément :

> « L'imaginaire est toujours habitable et souvent habité. Les mondes qui nous hantent sont ceux que nous imaginons. »

La barre de l'art et de la poésie authentiques est par Giguère placée bien haut ; le prix à payer pour l'atteindre est annoncé d'emblée de même que les bénéfices à en espérer : tout cela, ainsi que la force tranquille dont témoigne l'engagement dans pareille aventure, inspire, du moins chez moi, respect et muette admiration.

Mais cette clé est insuffisante à tout expliquer. Car jamais elle n'ouvre la porte du temple où se noue le rapport affectif que j'entretiens avec cette œuvre, ce rapport que je suis incapable de nommer mais qui conserve la primauté absolue dans l'ordre de l'essentiel.

À tout prendre, Breton, une fois encore, me paraît avoir raison : l'œuvre de Giguère, pour moi comme

pour lui-même aussi sans doute, conservera toujours sa part de mystère, cette précieuse part d'ombre que je ne lâcherai jamais pour la proie. Vous avez dit là-dessus ce qu'il fallait dire, monsieur Giguère.

> « Nous nous souvenons, alors que nous étions enfants, de ce papillon que nous avons cru si souvent tenir dans notre poing fermé. Jamais nous ne l'avons réellement capturé et si, une fois, nous le sentîmes pourtant bien là, frottant ses ailes à notre paume, il disparut dès que nous ouvrîmes la main. Il en va ainsi du désir de l'homme de trouver sa définition à travers la poésie. »

Et encore :

> « Au prix d'un amour sans cesse vivifié, naissent une flore et une faune resplendissantes de couleurs, de vie, de mystère, ce mystère de la poésie, mystère de toujours. »

Pas plus que Breton et Rimbaud, je ne connaîtrai donc jamais bien Giguère. Giguère, l'« apprivoiseur » de mots et d'images, de ces mots et de ces images qui vivent de leur vie propre. Et Giguère, l'enchanteur insaisissable, est déjà loin avec ses secrets.

« Je ne vous suis plus
je ne vous suis plus dévoué
je ne vous suis plus fidèle
j'erre à ma guise
hors des sentiers bénis
j'erre aux confins de ma vie
[...]
j'erre toujours entre vos dires
j'erre pour ne pas mourir »

J'erre

Loin déjà, peut-être, mais toujours à portée de cœur. Car, après tout, comme nous le rappelle pour finir le poète, « les poèmes appartiennent à ceux qui les aiment. »

Dix poèmes inédits

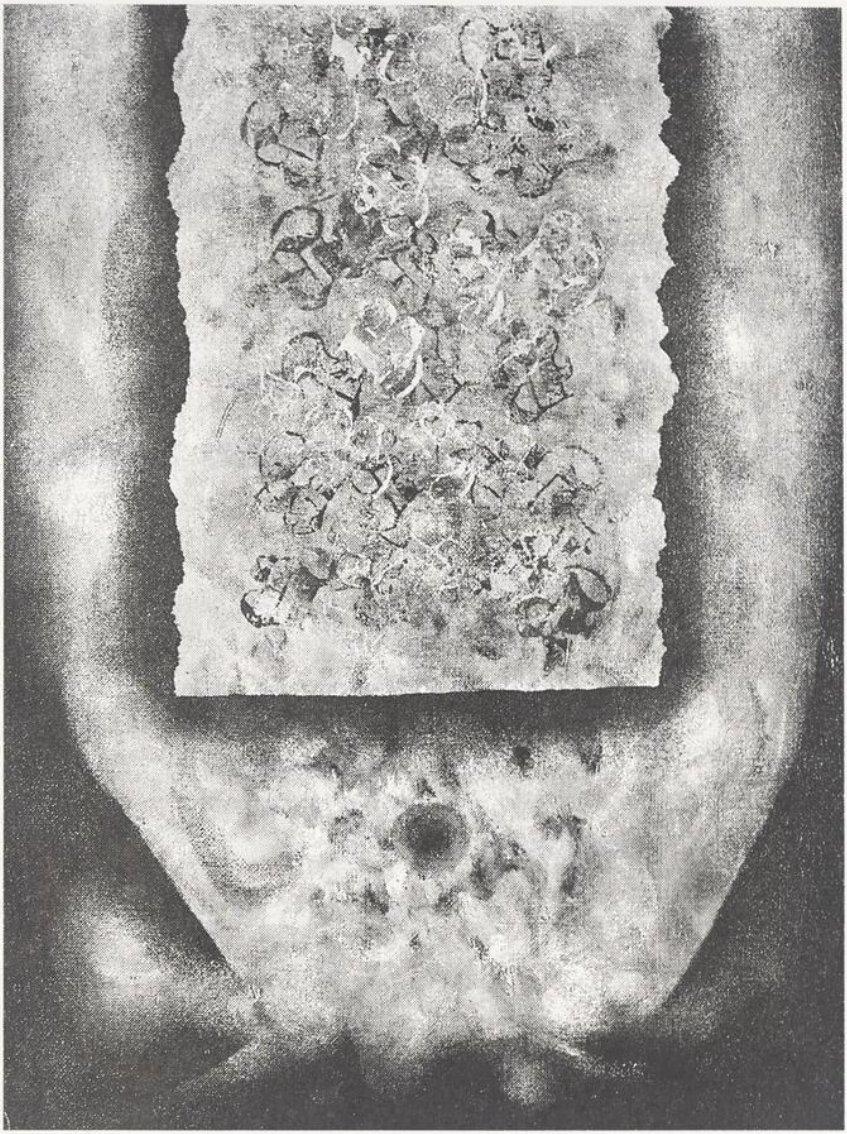
Images perdues

Ces belles figures penchées sur l'épaule
le long des ravines qui fuient vers le bas
ces grands visages qui tombent de fatigue
dans leur glaise silencieuse et meurtrie
ces doux rivages abandonnés à l'aube
qui glissent dans l'ombre des souvenirs
ces beaux yeux d'ambre qui ferment les volets
quand la nuit tombe au pied du lit

ces belles images seront effacées demain
quand passera la herse avant midi.

Malgré tout

Malgré tout ce que j'ai dit
malgré tout ce que j'ai fait
malgré mes cris et mes rages
malgré de mauvais écrits
et pauvres pages
malgré mes défaites et mille orages
malgré tout
la vie dure suit son cours
se plie se déplie
dans ses méandres infinis
meurt à chaque détour
brûle au foyer
et renaît toujours de ses cendres
quand on la croit éteinte et vaincue
à jamais finie.



Roland Giguère
Palimpseste
acrylique sur toile
30 x 40,5 cm
1984

À la dérive

Ces grands pavois déchirés
ces fiers drapeaux foulés
ces foulards ensanglantés
ces beaux colliers brisés

ces grands savoirs déchus
ces hauts verbes fichus
ces langues bien pendues
ces mots rares perdus

tout cela à la dérive
dans nos eaux encore vives.

Apparition

Un portrait grandiose qui brise le miroir
en mille éclats parfaits au pied du réveil
un visage attendu qui vient à son heure
illuminer la chambre en espérant ce soir
comme une grande vague de fond
venant mourir sur le tapis entre les fleurs.

Roland Giguère
L'aimant
encre sur papier
40,5 x 30,5 cm
1985

Le temps fuit

Les jours s'enlisent
dans les marais du quotidien
les heures coulent
dans le sablier abandonné
sur la table déserte
les minutes passent lentement
comme toujours entre les jalousies
le temps attend
le temps attend que tout se passe
que tout se passe en lenteur
comme si de rien n'était
le temps dure
dans ses secondes envolées
le temps fuit
entre nos doigts brisés
le temps attend
il attend la fin des temps
un temps mort
et pourtant...

Avant de partir

Avant de partir n'oubliez pas vos lunettes
entre les pages du Journal de Kafka
n'oubliez pas d'arroser le rosier
qui penche déjà sur ses pauvres épines
n'oubliez pas de fermer les volets
sur ces jours tristes et révolus
n'oublez pas non plus la clé dans la porte
n'oubliez pas de dire adieu
n'oubliez rien
sinon ne partez pas
ne partez pas pour ces pays perdus
où personne ne vous attend.

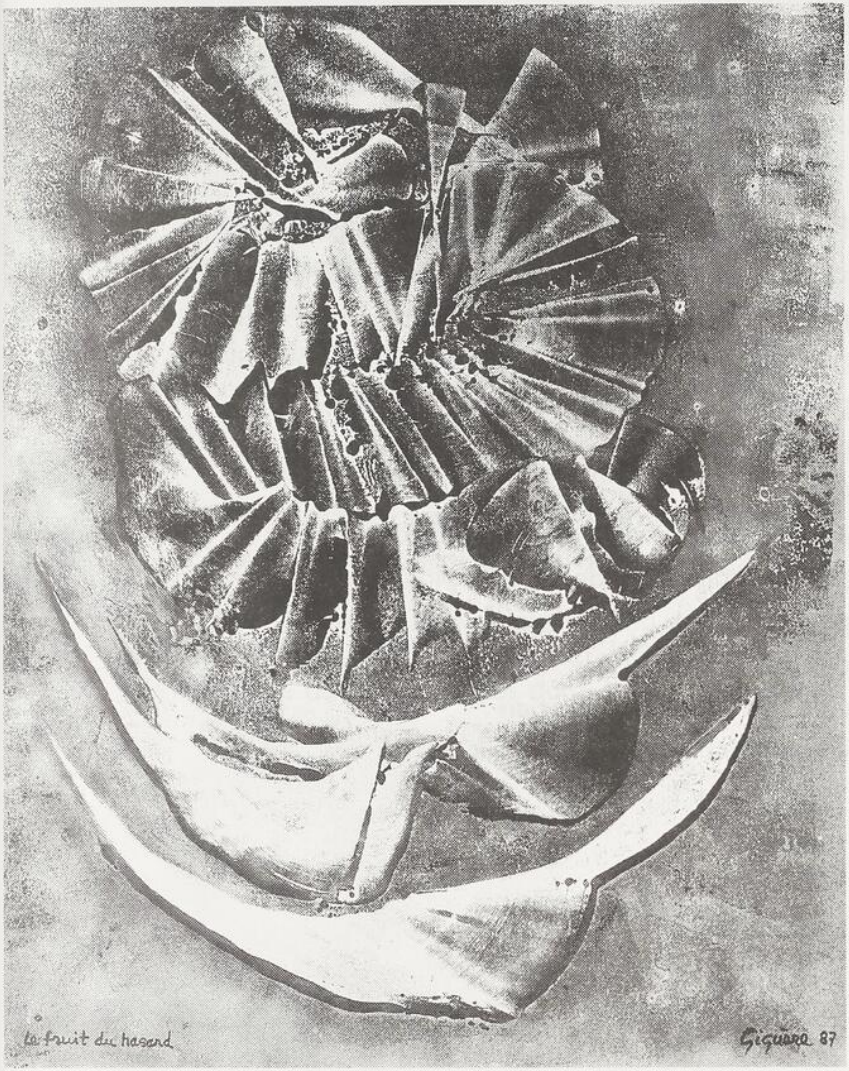
Roland Giguère
Arrière saison
encre sur papier
51 x 40,5 cm
1985

À la dérobée

Je la regardais souvent par en-dessous
et ne la voyais pas toujours clairement
noyé dans mes brumes les yeux voilés
elle m'échappait dans ses jeunes dentelles
ses courbes infinies se perdaient dans les draps
et j'imaginais des champs remplis d'elle
des monts et des vallées aux parfums délicats
une rivière lente qui suit son cours aveuglément
et moi dans ses méandres imprévus
comme fétu de paille perdu dans ces eaux
je rêvais à cette robe rose oubliée sur le lit
tel un drapeau défait après l'ultime bataille.

À minuit

Je ne vois plus que l'ombre de ma main
sur le mur blanc d'un salon désert
je ne vois plus la ligne qui fuit la page
le cœur bat toujours entre mille feuilles
la lampe s'éteint avant le mot de la fin
et le poème attend ses dernières plumes
pour s'envoler vers les grandes anthologies.



Roland Giguère
Le fruit du hasard
encre sur papier
51 x 40,5 cm
1987

Sinistre

Plus de pierres plus de plumes plus de peau
plus de pleurs plus de larmes plus de peine
plus de feuilles plus de tronc plus de terre
plus de chair plus de lait plus de feu
plus de lune plus de flamme plus de nuit
plus de bois plus de chat plus de toit
plus de fleurs plus de vent plus de veines
plus de mots plus de paroles plus de cris
plus de paille plus de chaînes plus de pain
plus de chaise plus de plomb plus de laine
plus de temps plus de force plus de choix
plus rien plus rien plus rien
ils partirent vers un autre ailleurs.

Neigeuse

Neige neige il fait clair de neige
neige dans tes yeux clos sur la peine
neige dans tes cheveux gris d'un soir
neige sur ta robe ouverte comme reposoir
neige à la fenêtre endormie et blanc de mémoire
neige lente et complice des oublis

il neige dans nos cœurs comme le silence aussi
il neige dans nos veines bleues de peur
il neige sur nos corps gelés assis
il neige dans nos yeux fixés vers le dernier soleil
il neige dans nos tempes durant toute la nuit
il neige comme on rêve au printemps.

Roland Giguère
Une vague inattendue
acrylique sur toile
30 cm x 38 cm
1985

GEORGES AMSELLEM

Gaston Miron : le poète rapaillé

Je ne ferai pas de critique ni d'analyse sémiologique de l'œuvre de Gaston Miron, pour la simple raison que je ne suis ni sémiologue ni analyste littéraire.

Je parlerai donc de l'homme, de l'humanité du poète.

J'ai rencontré Gaston Miron au gré des péripéties entre le Bouvillon, la Casa espagnole et autres lieux devenus mythiques maintenant disparus.

Il y sévissait une faune artistique et politico-culturelle élaborant dans une atmosphère fébrile et bien arrosée, des plans romantiques et audacieux d'une nouvelle société qu'on voulait espérer plus juste.

À la Casa, on pouvait voir autour de la même table Pierre Elliott Trudeau, pas encore premier ministre, discutant ferme, opposant et imposant son rationalisme au-dessus des passions au discours nationalo-marxiste de ceux qui allaient bientôt prendre le maquis et faire exploser les boîtes aux lettres de Westmount.

Trudeau abhorrait toute velléité nationaliste qu'il associait allégrement au tribalisme ethnocentrique porteur et capable, selon lui, des pires vicissitudes.

Les anciens compagnons de la Casa allaient devenir quelques années plus tard des ennemis intimes. Les mesures de guerre allaient succéder aux soirées fébriles et s'opposer aux bombes felquistes.

Les discours se sont tus et les armes ont imposé leur silence. Fini les folies. Les petits peuples n'ont pas de chance avec les « grands » hommes politiques.

Du fond de la salle pontifiait Patrick Straram, le Bison ravi, éternel *papabile* représentant exclusif d'André Breton et du surréalisme en terre québécoise, assenant à coups de citations de Lacan et de Lao Tseu des théories syncrétiques à un auditoire intimidé et perplexe.

Jamais très loin, Gilbert Langevin, visage émacié de poète maudit ressemblant à Antonin Artaud, à côté d'Armand Vaillancourt solide comme un tronc d'arbre dont il taille d'ailleurs toujours ses sculptures.

Gaston Miron était là évidemment. Il parlait de poésie et d'indépendance et clamait sa prose et parfois celle des autres.

Toute cette faune bigarrée, composée de clans rivaux, était animée et protégée paternellement par le regretté et inimitable Pedro. Sacrée époque.

Ces temps qu'on appellerait aujourd'hui les « années folles », tant l'espérance et l'avenir semblaient se dessiner sous nos yeux. L'individualisme et l'isolement ont depuis pris le pas sur la convivialité de jadis. L'avenir n'est plus ce qu'il était.

Peut-être que l'espoir est fait aussi de rêves et d'illusions, avant que la réalité ne cherche à nous rattraper et qu'on serait tenté de s'y conformer.

Mais peut-on exiger du poète d'être conformiste et à quelle réalité doit-il au juste se soumettre ? À celle de McDonald qui veut nous calibrer comme ses frites parfaitement égales, identiques et insipides ou à celle de la langue prodiguée par les réseaux clonés dont la matrice nourricière se loge à Silicone Valley, Hollywood et est monnayée par Wall Street ? À celle qu'on a pris soin, au préalable, de dénuer de l'imaginaire sans lequel toute émotion est refroidie, vidée de sa substance propre aux peuples vulnérables et aux cultures en sursis sentant leur identité leur glisser sous les pieds ?

Or le poète est par vocation farouche et insoumis, il s'insurge contre toute réalité dominante et aliénante. Il inflige un coup de pied au puzzle échafaudé par les tireurs de ficelles nous manipulant sans relâche comme les marionnettes d'un théâtre de mauvais goût.

Le poète se fait alors vigile et porteur de la parole diffuse qu'il consigne avec ses mots contre les « bourreaucrates » de la culture, administrant en fiches numériques les pulsions irrédentistes de ces marginaux récalcitrants, gêneurs du Grand Projet Mondial, ayant décrété prématurément, en *deus ex machina*, la fin de l'histoire.

Je vois toujours en Gaston Miron, l'homme révolté, « le poète rapaillé » tonitruant mais non moins pudique, cette pudeur écorchée, élégante et respectueuse de l'autre.

Poète de la mémoire d'un peuple se souvenant de l'exil et de l'abandon, perdu à l'horizon chez les Anglo-Saxons. Se retournant sur son passé qui par moments doit le lasser.

Comme les peuples fragiles angoissés face à leur destin, à la croisée des chemins.

Pour ma part, Gaston Miron et le poète se confondent. Peut-être parce que j'ai d'abord connu l'homme avant de lire sa poésie, peut-être aussi que

celle-ci s'enracine et s'incarne dans son époque, interpellant ses contemporains à se défaire de leur carcan et invitant ses compatriotes à surmonter leur méfiance et leur hésitation proverbiales.

J'aimerais profiter de l'occasion qui m'est ici offerte pour exprimer ma gratitude à Gaston qui, par sa générosité, m'a encouragé à lire pour la première fois en public les petits textes que j'ai commis. Il m'a incité à prendre la parole qui lui est si chère.

Merci, Gaston, et longue vie. Poétiquement vôtre.

JEAN ROYER

Le monologue extérieur

Extraits d'un journal de voyage en France avec Gaston Miron

Départ

Montréal, 11 mars 1984

Gaston Miron entre chez moi en trombe. En trois pas, il occupe toute la place.

— Alors, mon jeune, on y va en France ?

Sa phrase charrie l'impétuosité d'un fleuve. Son visage, sculpté par la volonté d'être, s'éclaire de plaisir. L'enthousiasme se lit au fond de ses yeux rieurs. Dans trois jours, nous partons ensemble pour Paris, Lyon, Nantes et Le Mans, conférenciers invités par les Français à leur faire connaître notre littérature.

J'ai cuisiné un repas simple et abondant. Nous nous mettons à table en rêvant à voix haute de ce voyage. La table est bientôt recouverte d'une carte dépliée avec la plus grande application, comme s'il s'agissait d'une course aux trésors. C'est une immense carte de la France qui s'étale par-dessus nos assiettes. Gaston retire ses lunettes, se penche sur la carte et trace de l'index, avec précision, nos différents trajets.

Son sourire en dit long. Partir pour la France le rend heureux. Il en oublie cette arthrose à la hanche

qui le fait grimacer depuis tant de mois. Il y a sept ou huit ans que Gaston n'a pas revu ses amis parisiens. « Tu vas rencontrer Édouard Glissant, Pierre Oster, Ewa Lewinson, Rita Gonbrowitz, Robert Marteau et bien d'autres », me lance-t-il.

L'homme que j'ai devant moi n'est pas le Miron des derniers mois, souffrant ou désabusé, qui ne voulait plus écrire de poésie et clamait qu'il n'y avait plus rien à faire dans le Québec de l'après-référendum. Tout à coup, le géant s'est ranimé. Il assume de nouveau son rôle d'ambassadeur.

— C'est mon dernier voyage comme conférencier, puisque, enfin, je ne suis plus tout seul pour faire connaître notre littérature. Tu pourras prendre la suite.

Depuis trente ans, en effet, Miron a été, et combien efficacement, notre haut-parleur en France. Aujourd'hui, il retrouve le plaisir de la représentation. Il aime être chargé d'une mission qu'il pourra désormais distinguer de son œuvre personnelle. Car notre ambassadeur n'a pas beaucoup écrit ni publié depuis 1970. Il a plutôt continué à porter le Québec sur son dos, s'oubliant comme poète.

Ce soir, il me confie, à la suite de la conférence qu'il a donnée à Ottawa en début de semaine :

« J'ai renouvelé mon discours, comme je vais renouveler mon œuvre. J'étais prisonnier, jusqu'à maintenant, d'un processus par lequel ma poésie devenait indisssociable de l'avènement du Québec. Dorénavant, je dois écrire pour moi. »

Sa vie de conférencier ne lui a-t-elle pas volé sa vie d'écrivain ?

« Parler, c'est écrire dans l'espace, comme disait Gilbert Langevin. Donc, j'écris tout le temps ! », me lance Miron dans un grand éclat de rire qui l'aide à hausser la voix. Puis, me regardant droit dans les yeux

Le monologue extérieur

il ajoute : « James Joyce a inventé le monologue intérieur ; moi, j'invente le monologue extérieur ! »

Gaston de me taper sur le bras, ses gestes scandant son rire tonitruant. Tout content de ce qu'il vient de lancer et qu'il a sans doute ruminé depuis quelques jours. Gaston Miron est à lui seul un genre littéraire !

Il m'explique ensuite pourquoi il a fait paraître en France *L'Homme rapaillé* chez Maspéro plutôt que chez Belfond ou Gallimard qui l'avaient également sollicité : « Dès 1968, François Maspéro s'est intéressé au Québec et a eu foi en notre avenir, en même temps qu'il a été ému par les thèmes de *L'Homme rapaillé* ».

L'amitié de Gaston se fait aussi pédagogique. Nous sommes d'ailleurs quelques-uns à l'avoir choisi comme mentor. C'est au cours de longues soirées voire de nuits interminables que Miron nous a enseigné les chemins de l'histoire littéraire. Nous nous en souvenons encore avec plaisir, Michel Beaulieu et moi, Raoul Duguay, André Beaudet et Claude Beausoleil. Aujourd'hui, Gaston me transmet, non seulement son plaisir de voyager en France mais aussi la manière dont il faut aborder les Français. Comme s'il entamait une répétition pour nos conférences, il me lance :

« Un fleuve me transhume... Je suis traversé par un peuple qui s'est fait dans la nuit de l'ignorance et dans l'analphabétisme jusqu'au dix-neuvième siècle. N'oublie pas qu'il y a encore en 1984 six cent mille analphabètes au Québec. » Il enchaîne : « En fondant les Éditions de l'Hexagone, notre génération a établi un lien entre la culture savante et la culture populaire. »

Personnellement, je me considère comme un des héritiers des animateurs de L'Hexagone. Depuis plus de vingt ans, j'écoute Miron m'expliquer sa vision de la littérature. Ce soir, j'expose devant lui mon

projet d'écrire une histoire de la poésie québécoise, le roman des poètes rendu accessible au plus large public. Dans le même esprit, je travaille depuis un an à une anthologie de la poésie québécoise contemporaine, qui m'a été commandée par François Maspéro.

— Cet ouvrage te placera dans les ligues majeures, me dit Miron.

Au moment de me quitter, il se tourne vers moi et lance : « Tu sais que je t'aime. Tu es un de ceux que j'aime le plus au monde. Merci de cette soirée, Jean. » Cette conclusion, plus émue que solennelle, s'accompagne d'un geste de tendresse : il pose délicatement son index sur le bout de mon nez, de la même façon qu'il manifeste parfois son sentiment envers sa fille Emmanuelle.

Je recueille cet instant d'émotion en silence et je regarde Miron descendre l'escalier avec difficulté par ce temps humide qui annonce la dernière tempête de l'hiver à s'abattre sur Montréal.

Paris est une fête

Paris, 14 mars 1984

Nous retrouvons Paris comme un terrain d'enfance et de fête. Il fait beau et chaud. Le printemps succède à la tempête d'hier à Montréal. Paris sous le soleil nous accueille de ses beautés. Nous n'avons qu'à profiter de ces bonheurs.

Nous logeons rue Racine. Aussitôt arrivés à l'hôtel, aussitôt ressortis, malgré notre nuit d'insomnie dans l'avion. Gaston mène la marche dans les rues du Quartier latin. Nous marchons de la place Monge jusqu'au carrefour Saint-Germain. Nous admirons la vie qui anime la place Québec. Nous nous arrêtons au carrefour de l'Odéon avant de nous rendre par la rue des Quatre-Vents à la place Saint-Sulpice.

Gaston me raconte l'histoire des lieux. Lors de son premier séjour à Paris, de 1959 à 1961, jeune éditeur étudiant la typographie à l'École Estienne, il s'était fait guide touristique pour arrondir ses fins de mois. Aujourd'hui, afin d'apprivoiser Paris de nouveau, il doit faire agir sa mémoire au présent. Gaston a l'attitude d'un enfant qui admire les vitrines de Saint-Germain-des-Prés et rêve d'habiter tous les hôtels du quartier. Il prend possession des lieux comme d'un territoire à occuper.

Nous rentrons à l'hôtel Racine épuisés. Après trois heures de marche. Nous nous reposerons quelques heures car ce soir nous devons assister à la première du spectacle de Gilles Vigneault à l'Olympia.

La Mulatière

Lyon, 17 mars 1984

Dans le TGV en route pour Lyon, Miron et moi parlons de poésie. C'est notre façon d'être ensemble.

Ce soir, dans Lyon, la solitude m'est légère. J'écris cette page de mon journal et j'entends des mots d'amour. Aux tables voisines, deux couples de jeunes dialoguent, s'embrassent puis se regardent dans les yeux. Au Bar Américain où je sirote un verre de Côtes-du-Rhône, la lumière crue des néons n'a pas raison de l'intimité aux tendres murmures dans les coins du bistro. Peut-être que l'ombre de Louise Labé fait son œuvre. Même si la figure de la plus grande poète française ne compte pas parmi les monuments de la ville. La mémoire des banquiers semble l'emporter sur celle des poètes, ici.

Cet après-midi, j'ai visité le vieux Lyon avec Gaston Miron. Nous avons marché dans ces belles rues où tant d'amoureux et de poètes ont cherché un sens à la vie. Nous avons admiré ces tours où montent de magnifiques escaliers de pierre jusqu'à défier le ciel. Nous avons pénétré dans quelques cours et

traboules, ces couloirs souterrains qui relient les maisons entre elles et ne sont connus que de leurs seuls habitants. On sait que le labyrinthe de la ville souterraine fut utile aux Résistants durant la guerre de 1939. Les traboules renferment les secrets de la cité. On y entend les pas de tous les âges.

En fin de parcours, nous montons à la hauteur de la cathédrale de Fourvières, là où, au-dessus de Lyon, fut fondée la communauté des frères du Sacré-Cœur, qui aura beaucoup d'influence au Québec en prenant en charge l'éducation dans les milieux populaires et paysans. Justement, Gaston Miron est issu d'un juvénat de ces religieux au Québec, formé par eux jusqu'à l'âge de 19 ans. Sur la terrasse de Fourvières, Gaston savoure ce moment de pèlerinage. Nous admirons le panorama qui nous fait voir toute la ville de Lyon, étalant ses bâtiments roses à l'italienne et ses murs de pierres qui s'offrent dans une harmonie remarquable sur les collines comme sur les bords de la Saône et du Rhône, ces deux fleuves paisibles se rencontrant à La Mulatière, comme le dit la chanson bien connue que Miron n'a pas cessé de fredonner toute la journée.

Ce matin, entrevues à la télévision de Lyon avec Claude Vaudaux, une amie du Québec, et à la radio avec Anne Rochon, une Québécoise qui a adopté la France. Deux moments agréables avec des femmes qui font un travail professionnel et nous incitent à parler avec enthousiasme de la littérature québécoise actuelle.

L'Imaginaire

Ce soir, grâce à Hélène Page et Gérard Thuillier qui nous reçoivent, nous participerons à une animation à la librairie L'Imaginaire, membre du réseau Relais-Québec de Distique. Nous sommes convenus, Gaston et moi, que je présente l'évolution de la poésie actuelle en l'illustrant par la lecture de quelques

textes. Miron présentera ensuite le destin du Québec — et le sien — par la lecture d'extraits de *L'Homme rapaillé*.

Chez Charles Juliet

Lyon, 18 mars 1984

Avant de quitter Lyon, nous allons saluer Charles Juliet, qui réside rue Victor-Hugo, tout près de la gare Lyon-Perrache où nous prendrons le TGV. L'appartement des Juliet est au cinquième étage. Il n'y a pas d'ascenseur et la montée est difficile, particulièrement pour Gaston qui a mal à la hanche. Nous sommes accueillis chaleureusement par l'écrivain et sa femme. Nous lui parlons de son journal admirable, qui restera, selon moi, un des plus beaux exemples de la conquête de son destin par la littérature. Et d'un point de vue si personnel et lumineux qu'il réussit à toucher chaque lecteur. L'écrivain nous confie qu'il prépare une émission sur Roger Martin du Gard. La conversation glisse sur les rapports du Québec et de la France. Tandis que la France publie annuellement 6 000 titres pour 52 millions d'habitants, le Québec publie pas moins de 2 000 titres pour une population de six millions. Nous avons maintenant une littérature autonome, explique Miron, dont la capitale est Montréal et non plus Paris. Les Juliet nous font part de leur désir de visiter le Québec.

TGV Lyon

Charles Juliet vient nous reconduire jusqu'à la gare. Il porte la valise de Miron. Nous sommes presque en retard. Le temps presse. Le train va partir dans cinq minutes. Une centaine de pas et nous arrivons au quai. Assise sur un banc de ce parc public, une femme, très belle, regarde Miron s'animer en parlant. Elle sourit. Je fais signe à Miron de jeter un regard vers sa droite. Silence. Il semble happé

par le visage souriant de l'Inconnue. J'assiste à la scène en toute connivence. La cohue nous emporte. Nous arrivons à notre wagon. Charles Juliet nous salue et nous montons dans le train. Durant le voyage de retour, nous sommeillons.

Au moment de prendre nos bagages, en sortant du train à Paris, la femme du quai de Lyon réapparaît en avant de nous. Elle était donc montée dans le train ? En descendant du wagon, elle regarde Miron et lui sourit de nouveau. Elle nous précède sur le quai où nous la perdons de vue. Nous traversons même le quai pour voir si elle n'est pas de l'autre côté du train. Nous ne reconnaissons pas sa silhouette. Elle devient pour Gaston une figure mythique de l'amour. Il m'en parle jusqu'à notre arrivée à l'hôtel.

— L'as-tu vue sur le quai de la gare de Lyon ? Était-ce bien elle qui m'a souri dans le train, en arrivant à Paris ?

— Oui, Gaston. Nous n'avons pas rêvé. C'était bien la même femme.

— Mais comment a-t-elle pu monter en si peu de temps dans le train de Lyon, puis disparaître comme ça sur le quai de Paris ?

Pour Miron, la quête de la poésie s'identifie encore aujourd'hui au mythe de l'amour. La marche de l'amour Lyon-Paris. Je sais qu'il est sincère avec lui-même et que son « aventure » deviendra poème. Il est dans un état second, aussi bien dire en état de poésie. Cette apparition d'une figure de l'amour lui vient-elle de son éloignement du Québec ?

Avec Édouard Glissant

Paris, 20 mars 1984

En soirée, dîner avec l'écrivain martiniquais Édouard Glissant. L'aimable René Bonenfant, l'éditeur

du Noroît, se joint à nous. Nous prenons l'apéritif à la terrasse des Deux Magots, avant d'aller manger au Vagenende. Miron et Glissant retrouvent leur vieille connivence, qui les anime de façon réjouissante. Glissant à Miron : « Tu es plus parisien que moi. Pour le meilleur et pour le pire. D'ailleurs, c'est à ton tour de jouer le poète exotique à Paris ! Tu es le nègre de service, cette année ! » Grands rires et tapes sur l'épaule. Miron lève son verre : « Au plus Antillais des Québécois ! Au plus Québécois des Antillais ! » Ces deux-là se vouent une amitié parfaite, me semble-t-il.

Édouard Glissant dirige le *Courrier de l'Unesco*, un mensuel publié en 28 langues et bientôt en 38. Il invite Miron à se joindre à son équipe de rédaction. Gaston demande six mois de réflexion avant de donner sa réponse. Je sais par ailleurs qu'il vient d'être choisi candidat à une bourse sabbatique française. Le jury qui l'a recommandé était composé de Michel Deguy, Pierre Oster et Bernard Noël. Si la bourse lui était accordée, Gaston pourrait venir vivre en France durant un an.

Pour ma part, j'ai connu Édouard Glissant l'an dernier à Montréal, à l'occasion d'un entretien pour *Le Devoir*. J'écris aussi cette année une émission sur l'homme et l'œuvre pour la série *Écrivains de notre temps* à la radio FM de Radio-Canada. L'entrevue avec l'écrivain aura lieu la semaine prochaine dans le studio de Radio-Canada à Paris. Lui qui refuse d'ordinaire toutes les invitations, il a finalement accepté de collaborer à ce portrait de lui fait par un critique littéraire québécois. Je lui fais part du plan de l'émission et du questionnaire que j'ai préparés pour l'entrevue et il s'en déclare satisfait. Glissant a toujours montré un esprit d'indépendance vis-à-vis de la France. Il refuse tous les honneurs que lui proposent les anciens colonisateurs. Il ne sera jamais récupéré par la France « pour l'honneur de tous les Nègres », précise celui qui a déjà été mis en prison par De Gaulle.

Archaïque Miron

Le Mans, 21 mars 1984

Dans le train Corail, en route pour Le Mans où je participe avec Miron à une séance d'animation dans une librairie du réseau Relais-Québec de notre diffuseur Distique. Miron me montre l'amorce d'un poème qu'il vient d'écrire dans le train :

Ici gît
Archaïque Miron
Ici ne gît pas
Enterré nulle part
Comme le vent

« Je continue mon personnage : une troisième mort en poésie », me déclare Gaston qui, visiblement, a le goût d'entreprendre une nouvelle œuvre, comme il l'affirme depuis quelques mois.

Chez André Frénaud

Paris, 22 mars 1984

André Frénaud nous reçoit chez lui, rue de Bourgogne. Il aime beaucoup Gaston et c'est avec émotion qu'il nous lit à haute voix, avant toute autre conversation, son poème « Toast à l'orpailleur Miron », publié dans son tout récent recueil Haeres (Gallimard) :

« Il n'entrebaîlle pas, il ouvre grand,
il raille sans ravaler l'autre, il rit généreux,
il ne rempaille pas, il réinvestit
ces mots, ces tournures qu'on croyait partis....
Rameutant le flux, il leur rend leur dû,
quand il s'en ripaille et nous en fait don.

Et nous nous reconnaissons vrais dans sa parole,
étonnés un peu et regaillardis,
comme il se retrouve nôtre sur l'ancienne rive,
rapaillé, pudique, débraillé, rapeux,
l'orpailleur Miron du Québec. »

Le monologue extérieur

Les deux poètes se connaissent depuis vingt-cinq ans et me prennent à témoin de leur amitié et de leur admiration réciproques. André Frénaud ne paraît pas ses 77 ans. L'homme a le regard pénétrant et attentif à ce qui se passe entre lui et les autres. Il a une voix rocailleuse portée par cet accent bourguignon si particulier. Sa femme Monique, relieur d'art, vient nous saluer et nous buvons un alcool de framboise pour célébrer l'amitié. Tout se passe dans un rituel bien réglé mais quand même chaleureux.

Miron m'a déjà raconté que la première fois qu'il avait rencontré Frénaud, il lui avait récité par cœur des poèmes de *La Sorcière de Rome*. Alors le poète français, touché d'être lu au Québec, avait immédiatement invité Miron à participer à une émission de radio sur son œuvre. Gaston avait écrit les trois quarts de sa poésie, dit-il, quand il a lu celle de Frénaud. Leurs paroles se rejoignent aujourd'hui dans la plus belle connivence poétique. Frénaud, comme Miron, fait travailler le langage populaire dans ses poèmes. Les deux œuvres appartiennent à une poésie de l'ontologie et de l'identité.

André Frénaud est certes un des plus grands poètes français vivants. Son œuvre n'est pas encore considérée à sa juste valeur mais cela devrait venir bientôt. Le poète a toujours refusé de faire les jeux de l'institution et des pouvoirs littéraires, se concentrant sur l'écriture de son œuvre. Il n'a pas voulu non plus auréoler sa poésie de quelque personnage public. Il est resté simple poète. À côté de René Char, Guillevic, Henri Thomas et d'autres, Frénaud est le poète qui a choisi la « voix humaine » fidèle à « notre inhabileté fatale », selon l'expression de Rimbaud. Frénaud ne joue pas avec les mots mais il assume tout le combat du langage comme destin de l'homme. Le poète sait parler à voix basse et nous nous reconnaissons humains avec lui.

Aujourd'hui, le poète que je rencontre avec Miron est rayonnant. Il nous confie qu'il travaille actuellement des textes en prose qui racontent les malheurs de son enfance afin, dit-il, de rester fidèle à ce qu'il appelle « le retour critique sur soi-même ».

Le Salon du livre

Paris, 23 mars 1984

Au Salon du livre de Paris, qui se tient comme toujours au Grand Palais. Le stand national du Québec est sinistre. Sans couleurs ni animation avec, au premier plan, des livres sur les Amérindiens et le Grand Nord. La littérature, on la rencontre au stand des librairies Relais-Québec, tenu par notre diffuseur français. Distique a reçu pour cette opération une subvention du ministère des Affaires culturelles. Cet octroi de $15 000 égale à lui seul le budget de fonctionnement annuel des Services culturels du Québec à Paris. Ce qui démontre l'inconsistance de notre gouvernement envers la culture.

Au stand de Distique, nous nous retrouvons quelques écrivains : Nicole Brossard, Suzanne Jacob, Jean Provencher, Claire Dé, Yolande Villemaire, Miron et moi. Le Salon du livre est ici une fête, pendant que les libraires qui tiennent le stand officiel du Québec semblent quelque peu isolés. Des écrivains français viennent nous saluer et Michel Parfenov, toujours à l'affût, ne manque pas de nous présenter tous les journalistes qui passent devant le stand.

Ce soir encore, je vois qu'en plus d'avoir des amis de longue date Miron a de jeunes admirateurs français. Un poète, Paul Godard, qui a publié dans la revue *Alphée* et que Pierre Oster soutient, est venu dire son admiration à Gaston qu'il regarde comme un dieu. Présenté à Miron, il l'embrasse aussitôt sur la joue et lui dit sa timidité en même temps que sa joie de le rencontrer. Il ne quitte pas Miron

de la soirée, le regardant avec de grands yeux chercheurs et s'adressant à lui avec la ferveur la plus ardente. Après la fermeture du Salon du livre, nous allons ensemble jusqu'au métro. Le jeune poète nous quitte sur le quai en saluant Gaston avec beaucoup d'émotion. Miron est certes touché et même bouleversé par cette adoration. Quand le métro démarre, il murmure doucement, décontenancé : « Je ne sais pas quoi faire avec ça ».

Archaïque Miron (bis)

Nous arrêtons manger place Saint-Michel. Gaston me lit une nouvelle version du poème qui l'occupe ces jours-ci, « Archaïque Miron ». Il cherche le ton de la dérision vis-à-vis de l'actuelle et volontariste « modernité ». Il me répète que les vrais modernes sont contemporains de toutes les époques. Il me donne un manuscrit de son *work in progress*. Cette version transitoire est datée d'aujourd'hui :

« Archaïque Miron s'avance (sans le savoir)
dans les lueurs passées de la modernité
il voit l'ailleurs non loin de lui
alors il lui dit : viens par ici, viens par ici,
et n'obtenant pas de réponse
il continue dans le noir

ici gît, pour la forme (la frime)
Archaïque Miron
ici ne gît pas
enterré nulle part
comme le vent »

Paris le 23.3.84

Le personnage du poème

Paris, 24 mars 1984

Au Salon du livre. Miron a appris aujourd'hui qu'il a obtenu la bourse sabbatique donnée à un

écrivain étranger par le Centre National des Lettres. « Je suis dans un état second depuis que je sais que je passerai un an à Paris », confie Gaston à son ami Pierre Oster. Puis il se met à lui réciter, de la manière appuyée et détaillée qui lui est typique, entrecoupée de grands rires explicatifs, le poème qu'il est en train d'écrire et qui inaugure sa « nouvelle manière narrative » pour un recueil devant réunir les « chroniques de l'Archaïque Miron ».

« J'ai renouvelé mon personnage, dit Gaston à Pierre Oster. Dans L'*Homme rapaillé*, j'étais « Amnésique Miron ». Quand j'ai retrouvé la mémoire, je n'avais plus de mots. J'étais dépaysé dans cette époque moderne, déphasé dans mes mots. »

Aujourd'hui, « Archaïque Miron » s'avance dans la dérision. En pleine tristesse et solitude, mais en possession des mots de son sujet : *« et le Québec comme une morsure au cœur »*, vient-il d'ajouter comme nouvel élément de son poème.

« L'étape de Paris »

Paris, 6 avril 1984

Au Vieux Munich, rue de Buci. Dernier dîner avec Miron, qui part demain pour Montréal. Il me parle beaucoup de sa fille Emmanuelle, qu'il a hâte de retrouver. Lui qui a écrit sept ou huit poèmes durant notre périple en France, il est obsédé par l'idée qu'il ne pourra plus écrire à Montréal : les problèmes des éditions de l'Hexagone (même s'il a pris ses distances d'avec Alain Horic) et de la vie quotidienne vont prendre le dessus, regrette-t-il.

Puis Gaston me taquine sur mon « étape parisienne ». Il me rappelle qu'André Frénaud m'a dédicacé son livre, *Étape dans la clairière* en faisant allusion à « l'étape de Paris » ! « L'oracle a parlé ! » dit Gaston. Bien sûr, Frénaud avait bien noté, lors de notre visite, que Gaston passait le relais à l'autre

génération, en me présentant à ses amis littéraires. Miron évoque un autre « oracle », René Char qui, il y a plusieurs années, lui avait adressé une lettre d'invitation à venir à Paris. Ce qui fut accompli. Trente ans plus tard, Miron fait réellement partie du monde littéraire parisien, tout au moins du milieu des poètes. Aujourd'hui, c'est Miron qui me guide dans le Paris littéraire.

Le carnet

L'événement du jour, c'est l'achat d'un carnet par Miron. Je l'ai enfin convaincu de noter ses réflexions et ses amorces de poèmes dans un carnet, que je l'ai amené se procurer chez Gibert Jeune. Lui qui me voit remplir mes cahiers au jour le jour s'est enfin décidé à faire de même. J'aurai mis des mois à le persuader qu'un carnet lui serait plus utile que les napperons de papier des restaurants. Finis les feuilles volantes et les poèmes perdus ? Peut-être pas. Mais il a trouvé le temps cet après-midi de transcrire les poèmes qu'il a écrits depuis trois semaines et qui ont commencé de composer la « Chronique de l'Archaïque Miron ». Il ouvre le carnet et me relit ses textes avec la passion qu'on lui connaît quand il peut enfin s'adonner à la poésie. Je retiens ces vers qu'il m'a répétés à satiété :

> « Tu es loin de chez toi, Archaïque Miron
> où c'est pareil ici, le froid du monde en toi
> (et le Québec pourquoi lui qui te remonte
> à la gorge, morsure au cœur). »

Et ces autres vers qu'il travaille depuis une semaine et dont il corrige les derniers mots dans son carnet en les récitant devant moi à voix haute :

> « la poésie a changé
> du fond des mots de nouveaux poètes me parlent
> et l'amertume d'être un homme me dépayse. »

Chez Lipp avec Bernard Pivot

Le repas terminé, nous marchons vers Saint-Germain. Gaston va chercher son gros cigare au drugstore Médicis, comme il le fait presque tous les soirs. Nous arrivons devant la brasserie Chez Lipp, ce lieu toujours à la mode où passent les ministres, les artistes et les écrivains. Quant aux touristes, on les parque à l'étage. Ici, on choisit la clientèle. N'entre pas qui veut. Miron m'a raconté qu'il s'était vu refuser l'entrée du restaurant, l'an dernier. Il avait dit au garçon qu'il voulait parler à son « ami » Bernard Pivot. Avec son allure dégingandée, Miron a été pris pour un illuminé par le personnel de Chez Lipp. Il est resté dehors.

Ce soir, comme tous les vendredis après son émission télévisée, Bernard Pivot dîne Chez Lipp avec son équipe et ses invités. Nous le reconnaissons à travers la grande vitrine du restaurant. Gaston est tenté d'aller le saluer. Je l'encourage. Nous devons passer par la terrasse où un garçon nous accueille avec un retentissant : « C'est terminé ! » Pas question de reculer. Je lance à Gaston : « Ouvre la porte ». Et je pousse dans son dos, la main bien appuyée entre les deux omoplates. Gaston entre d'un bond dans le restaurant. Je le suis. Un garçon vient aussitôt vers nous. Pivot, à notre droite, reconnaît Gaston et s'écrie : « Gaston Miron ! » Ils se saluent comme deux vieux amis. Le garçon se retire. Miron me présente à Pivot à qui je rappelle notre rencontre à Montréal, à l'occasion de l'émission Apostrophes qu'il était venu enregistrer au Salon du livre. Il m'avait aimablement accordé une entrevue, même si *Le Devoir* était en grève. « Vous pourrez conserver cela à la morgue ! », m'avait lancé Pivot avec humour. Ce soir, Pivot se souvient de notre rencontre et de mon article en réaction à son émission de Montréal.

L'émission de Pivot en sol québécois cultivait le pittoresque, avec un Léandre Bergeron qui vantait

la langue « jouale ». J'avais écrit une critique sévère de ce manque de vision de notre littérature. Je souhaitais que la France accepte de reconnaître un beau jour le Québec par ses œuvres littéraires et non plus comme une carte postale des grands espaces perdus ! Malgré cette émission qui refusait de présenter notre littérature pour ce qu'elle est, j'ai gardé la conviction que Bernard Pivot est un grand journaliste littéraire, qui engage le dialogue avec des œuvres contemporaines étrangères. Il confronte la production française à celles venues d'ailleurs et la remet en perspective.

Ce soir, Chez Lipp, je peux comparer l'homme Bernard Pivot à un chat. Les yeux vifs, le geste élégant, calme et chaleureux, il nous présente ses collaborateurs, Anne-Marie Bourgnon et Pierre Boncennes, entre autres, puis nous invite à sa table. Mais nous restons debout. Il est minuit et nous avons dîné. Pivot entretient avec Miron un dialogue amical, que je résume de mémoire.

G.M. — Comment cela s'est-il passé ce soir pour François Maspéro à votre émission ?

B.P. — Très bien. Il a écrit un beau roman.

G.M. — Je n'ai pas encore lu *Le Sourire du chat.*

B.P. — Comment va votre drôle d'écrivain à chapeau... ?

J.R. — Léandre Bergeron...

G.M. — ...il a disparu de la circulation. Quand faites-vous une autre émission sur le Québec ?

B.P. — Je crois qu'il faudra désormais placer les écrivains québécois parmi les autres, dans des émissions régulières.

G.M. — Certains, au Québec, auraient souhaité une émission sur la littérature plutôt que sur la langue.

B.P. — Vous savez, c'était une émission conçue pour les Français et non pour le Québec... Écrivez-vous encore, Gaston Miron ?

G.M. — Un peu.

B.P. — À quand le prochain livre ?

G.M. — Dans deux ans, peut-être.

B.P. — Heureusement pour la poésie que vous êtes venu à Apostrophes. Vous êtes un vrai poète, vous. Les Français, eux, sont tous comme ça... (*il mime l'attitude d'un chat endormi et renfrogné*).

G.M. — Voilà. Je sais que vous êtes ici chaque vendredi soir après l'émission. Je suis venu vous saluer.

B.P. — Merci et à bientôt.

Salutations chaleureuses de part et d'autre. Nous sortons de Chez Lipp et Gaston allume son gros cigare. Après la première bouffée de fumée, il me regarde avec son rare sourire d'homme heureux. Comme s'il était certain, pour une fois, d'être aimé. Prêt à céder à un monologue intérieur.

BRUNO ROY

Genèse d'une influence

à Gaston Miron

Le 6 novembre 1989, j'écrivis à Gaston Miron. J'avais commencé ma lettre et l'avais terminée par ces trois paragraphes :

> « D'où me vient l'audace que je prends pour t'écrire. De ce vers probablement que tu as écrit et que j'ai lu dans une sorte de frémissement inaugural. C'était en octobre 70, exactement. Peut-être étais-tu en prison ? J'admirais Trudeau en toute inconscience et je découvrais la poésie. Je veux dire, pour la première fois, elle me parlait :
>
> *Un jour, j'aurai dit oui à ma naissance*
>
> Avant, il y avait eu La Nuit de la poésie au Gesù. J'étais seul comme on peut l'être quand on se cherche. Une intuition de fond s'installait : l'écriture me fera exister, me fera vivre. Tu représentais ce possible. Je me suis jeté sur tes poèmes comme on se jette, dans l'incontrôle du désir, sur un premier amour.
>
> [...] Ce que tes poèmes m'ont appris, à travers l'effort inouï de ton propre langage, au-delà de leur sincérité viscérale, de leur authenticité émouvante, c'est ceci d'incontournable : on est poète pour construire son unité. Savoir où doit peser notre vie comme tu dis. Le poids des mots à bout portant ! »

Il arrive donc qu'un mot, une phrase immobilise et gonfle la voile de notre corps en direction de l'émotion brute. Ce soir d'octobre soixante-dix, j'avais été littéralement happé par le vers de Miron. Depuis ce jour-là, comme si j'y avais trouvé l'absolu de ma vie — pas moins — je m'installai pour toujours sur le terrain de cette phrase. Quitter le hasard était le sens que je voulais donner à ma soudaine furie d'écrire. Je venais de fonder ma propre loi d'existence. Ne demander aucune permission, me séparer de mon « orphelinage », dire oui à MA naissance. Ne pas être de trop, ne pas être moins. Être normal ! Naître une première fois. Pour le vrai ! Depuis, je n'eus d'autres ressources que d'être écrivain. Car, je cite encore Miron, « Seul le langage vient à ta rescousse ».

Dans ce vers, donc, où je me livrai entièrement, je me suis retrouvé tel qu'en moi-même. Les mots qu'il contenait élucidaient à jamais mon avenir. Ces mots me parlaient comme parle une personne vivante ; je n'étais pas, je n'étais plus seul. Nous étions deux, l'homme rapaillé et moi.

Loin de ce « désarroi d'une enfance resouvenue », pour reprendre les mots de Jacques Brault dans *Agonies*, ce vers de Miron a tout fait revenir autrement. Il a tout changé de mon regard sur moi. Telle était donc l'expérience viscérale de cette rencontre littéraire. Comme si ce vers avait résumé, à l'époque, mon projet de vie ; mieux, qu'il l'avait articulé à ma place. Voici que j'acceptais, pour la première fois, de me mettre au service de ma propre histoire. J'avais alors 27 ans. Je venais de céder à l'envoûtement de quelques mots réunis. Comme si le fait d'accéder si pleinement à leur nudité me faisait accéder à ma propre identité, dénudée de ses refus.

Cet impact tenait-il au dénouement dont je m'appropriais virtuellement le sens ? Je découvrais, en tout cas, que j'étais encore vivant. J'avais compris intuitivement que ce qui était introduit, c'était le sens

caché de mon destin. Ça, je le sentis dans l'immédiateté de la lecture. Ce fut, comme je l'ai toujours pensé, un moment de vérité absolue. Le vers de Miron était, je l'avais senti ainsi, très près d'une cristallisation d'un moment fulgurant de vie.

De plus, la belle découverte, ce vers me fit vivre ma première excitation littéraire d'où s'étaient superposées, au niveau du sens, deux nécessités : celle de l'auteur dont je découvrais l'engagement social et la mienne, nettement plus individuelle dont je mesurais mal, en cet instant de choc immense, l'impact irréversible. Pour tout dire, je dois à Gaston Miron de m'avoir amené à la littérature tout court.

Voici donc qu'un seul vers, m'assaillant sans permission, se mit à peupler mon univers. Et personne n'était là pour m'expliquer ce qui se passait. Je savais seulement que j'avais désormais la force de croire que mon destin se remettrait à marcher. Ne venais-je pas de quitter le long corridor de mon passé institutionnel ? À l'infini des absences s'imposait désormais ma présence comme une totalité incontournable. Je pouvais exister puisque je me voyais comme un tout. Tressaillait en moi, et qui surgissait de toutes les fibres de mon corps, ma féroce volonté de comprendre ce qui, en moi, changeait.

Au début, tout cela demeurait flou en raison de mes propres limites : mon retard scolaire, mon ignorance de la langue, mon absence de formation littéraire, le doute constant qui m'habitait, etc. J'avais si peu lu, si peu écrit, si peu réfléchi, et, tout compte fait, si peu vécu. En raison de mon passé asilaire, j'étais tellement en retard. Sur tout. En tout. Sur moi, surtout.

Le vers médiateur

Puis-je, par sa structure proprement linguistique, repérer la cohérence lexicologique ou syntaxique de

ce vers pour moi si flamboyant ? Je sais profondément, bien que je ne sois pas linguiste — je suis quand même écrivain — qu'il y a une relation intime, voire organique, entre la structure de ce vers et la mise à jour de mon imaginaire. Je le sais mieux aujourd'hui, je ne supporte pas que le lien organique, dans le texte, soit absent. Cette exploration de ma sensibilité par le langage était une expérience toute nouvelle. J'en ignorais à l'époque les mécanismes mais leur impact sur moi n'en avait pas été moins fort. Cette phrase, je l'ai entendue dans tout mon corps. Aussi, je crois pouvoir reconstituer, même à rebours, la genèse de cet impact fabuleux.

Au tout début du vers, je lis : UN JOUR. Sa position de départ ouvre le chemin du sens qui dort en moi. Je suis en présence d'un complément circonstanciel de temps qui indique un horizon. Temps et espace personnels sont donc en jeu. Le jour est indéterminé, son éventualité m'appartient. Le J' le confirme. Ce déictique fait référence à la personne qui parle ou mieux encore, il désigne ce dont on parle. Il indique de qui il s'agit — et ce ne peut être que le lecteur qui s'approprie le sujet — moi en l'occurrence devenu locuteur. C'est moins la variété du projet que l'unicité du sens qui m'est imposée. La dimension prospective de verbe, J'AURAI, m'a d'emblée convenu. Je n'ai pas discuté. J'ai pris. Comme un enfant qui saute sur un jouet.

J'aurai : mode indicatif, forme du futur antérieur. L'action est supposée ; elle sera terminée quand une autre action future se produira. Dans ce temps du verbe, tel un projet, j'ai vu mon propre dénouement. Le locuteur JE se présente comme celui qui accomplira la prophétie. Il accouchera de lui-même, devenant ainsi par invention, son propre père. Cette forme inscrit le projet de (re)naissance dans une durée, il prend valeur de temps d'où se greffe une certitude d'avenir, si je puis dire. Le locuteur met en jeu une fonction perlocutoire dont il assume la perspective d'avenir. Il met à distance sa réalité objectivant ainsi

son projet. J'AURAI : un jour, cela sera accompli. Je n'y mets pas de condition ; je ne vois pas d'obstacles à l'horizon. J'AURAI : le verbe doit se lire en écho à un jour d'où la valeur expressive, ici valeur emphatique, de l'article indéfini UN. UN JOUR, J'AURAI DIT, c'est prétendre que je saurai ce que je dis ; c'est prétendre qu'adviendra plus tard ce que je dis, ici et maintenant.

Or, l'aire sémantique du verbe dire contient, entre autres, les verbes suivants : prétendre, décider, affirmer, confier, publier ; tout cela au jour décidé, c'est-à-dire au jour dit et qui s'entend impérativement comme aujourd'hui. Dans l'immédiateté du OUI, aujourd'OUI. Dans cet instant lumineux de l'être, j'adhérais confusément autant au projet qu'au contenu du projet. Ce n'est que plus tard que j'en découvris la dimension viscéralement collective.

J'accrochai, pour l'instant, à l'adjectif possessif MA, autre déictique, qui introduisait moins l'idée de possession que l'idée d'une appartenance, d'une relation à moi-même. Je m'appartiens. Cet adjectif avait, on ne peut en douter, valeur d'appropriation. Il était question de ma propre NAISSANCE, cette matrice de mon roman familial dont je pressentais l'heureux dénouement. Ce mot NAISSANCE a constitué le sens profond de toute ma conjonction historique. Je pris ce mot comme un projet, comme une décision à prendre. « Le mot que l'on dit, commente Miron, veut dire exactement ce qu'il veut dire. Il n'est plus symbole. Il n'est plus rien. La poésie, c'est ce qui étant dit, est. » [1] Ainsi, je pouvais quitter mon hasard. J'y agitai autour mes propres connotations de vie. Voilà comment, à la vue de ce vers-action, j'éprouvai une « volupté frénétique » (Poe). Voilà comment sa qualité suggestive m'a foudroyé. Sa grammaticalité, si je puis dire, autant que sa syntaxe m'ont touché. Dans les mots de ce vers et dans sa

1/ Claude Filteau, Lecto-guide *L'Homme rapaillé*, Montréal, Éditions du Trécarré, p. 127.

structure était inscrite ma singularité. Pour le lecteur neuf que j'étais, ce qui était envisagé, ce n'était pas la pluralité de l'expérience, mais sa singularité, son unicité. Cela m'appelait comme une vocation.

Dans les faits, par ailleurs, ce vers de Miron s'est présenté comme une suite de syllabes sonores. Comme si je n'avais pas eu le choix de l'entendre. Chaque unité syllabique appelait la suivante formant avec les mots un relief sonore et un bloc sémantique étroitement liés lors de sa lecture. Marquée principalement par des accents de hauteur, tels que subjectivement je les entendais ou voulais les entendre, la poussée du vers, comme une séparation du corps, était très dynamique :

Un jour, j'aurai dit oui à ma naissance.

La construction phraséologique de ce vers (c'est une proposition indépendante) décrit probablement l'impact que cette masse sonore eut sur moi. Elle a fait « consoner » syntaxe et pensée, rythme et image, verbe et action. Cette masse sonore, telle une voix montante, a imposé une vision, fait voir un destin, prédit une naissance de l'être. Elle a présenté une configuration dialogique de laquelle j'étais, pourrait-on dire, le destinataire muet. Sous mes yeux, ce vers venait au monde ; depuis, je suis venu au monde par ce vers. Je sortais, avec Miron, d'une « longue nuit analphabète ». Voici que je me suis mis à penser mon histoire dans l'avenir, pour l'avenir. J'étais appelé au dépassement.

Miron et moi

Ce vers-manifeste de Miron, pour moi, a donc ouvert dans mon imaginaire un territoire où se sont soudés pour la vie poème et histoire, poésie et identité. Je me suis en fait érigé dans le poème même de l'homme rapaillé auquel je m'identifiais. « Par certains aspects », a écrit Patrick Coppens à propos

Genèse d'une influence

de mon troisième recueil de poésie *Peuple d'occasion*, « Bruno Roy, homme de cœur et d'action, est le seul disciple de Gaston Miron ».[2] Voici un lieu fictionnel où apparaissent, pour la première fois en public, le fils inventé « campé dans [la] légende » (Miron) du père imaginé tel un « cogneur de folle tendresse » (encore Miron). Cette écriture a réclamé une familiarité qui m'a excité. Entre Miron et moi, les mots sont sur un même territoire social : celui du Québec. Précisons tout de suite ceci : que je ne sois pas à la hauteur de l'œuvre « paternelle » ne change rien à la filiation suggérée. Ce n'est pas le problème de Miron. C'est le mien. Ici, écrire me confronte à mon projet de liberté : là où je dois écrire en dehors de toute forme d'autorité. On ne s'invente pas sans modèle, mais la condition de l'invention de soi est de s'en libérer. Voilà comment, grâce à un vers médiateur de notre affinité, ô paradoxe indicible, je deviens mon propre père.

Dans *Écrire en notre temps*, le poète Fernand Ouellette dit ceci : « C'est parce qu'il a la nostalgie de l'origine, que le poète est un homme de la parole inaugurale ». J'ai découvert plus tard le sens de cette phrase. Jusque-là, je n'étais qu'un imitateur, mauvais de surcroît. Tant que l'homme rapaillé, par exemple, constituait un modèle, j'étais coincé. Lorsque je compris qu'il devait d'abord être pour moi une voie, j'accédai plus facilement, avec *Les Racines de l'ombre* par exemple, à ma propre « parole inaugurale ». Certes, chaque mot fait son chemin dans l'enfance qui nous appelle de tout notre manque. Ce manque originel, maintenant moins absurde, échappe, chez moi, au « désespoir irrémédiable » du langage. Car je me souviendrai toujours que la lecture de *L'Homme rapaillé* a constitué la circonstance décisive où est née mon obsession d'écrire.

2/ Patrick Coppens, « Poésie », *La Littérature québécoise 1993*, Services documentaires multimédia inc., octobre 1994.

Notre difficulté d'être

Depuis ma découverte de la poésie de Miron, l'identité est la thèse plus ou moins bien formulée de ma poésie. Par ma lecture des poètes de L'Hexagone, également, je m'étais constitué une identité accordée de plus en plus à la situation générale du Québec dont ont tant parlé leurs poèmes. J'étais allé d'instinct vers eux. Je projetais sur leurs vers, dans une singulière intimité, ma propre sensibilité.

Si je remets le vers de Miron dans le contexte général de son poème et, plus globalement, de sa poésie, un tel avènement (la seconde naissance) ne peut qu'être messianique, tant sur le plan individuel que sur le plan collectif. Cette matrice de mon roman familial dont je parlais plus haut ne pouvait que conduire à celle du pays. Dans *Peuple d'occasion*, Marie-Claire Girard, à sa manière, l'avait bien noté :

> « Quand on n'a pas eu de famille, le pays constitue un lieu d'enracinement auquel on s'accroche, le pays devient un peu le père, mais il a tellement peur de tomber, tellement peur de l'échec, il a peur de se tenir debout et de s'affirmer, alors qu'on voudrait voir son père vaincre tous les obstacles. » [3]

Mimétisme ou catharsis ? Disons que la poésie mironienne s'est posée en veilleur sur moi, ses vers claironnants tenaient mes facultés en éveil. À cause de ce vers auquel je reviens toujours, j'ai su qu'en réalité, il n'y a que la poésie. Que la poésie est tout et qu'elle confesse exclusivement le ton de l'expérience humaine. Je tiens de Miron cette manière de la concevoir : l'humanité est le domaine de la poésie ; l'humain ne peut pas ne pas être à la portée du poème.

3/ Marie-Claire Girard, « En vers et pour tous », *Voir*, du 1er au 7 octobre 1992, p. 27.

Genèse d'une influence

Au sein d'une problématique de l'être, la difficulté d'être québécois, c'est aussi la difficulté d'être humain. Se signifier à soi-même conduit à ce droit de cité universel dont Miron parle toujours. Son goût de l'accord de l'homme et du monde relie la notion d'universel à celle de l'identité. C'est lui qui m'a transmis cette conviction. Ainsi, dans son œuvre écrite et parlée, le vocable homme s'oppose à la dépossession parce qu'une relation homme-monde québécoise suppose un Québec habité. Ce sont donc des critères humains qui, chez mon père en poésie (osons le dire), permettent la naissance de l'homme d'ici, qui m'a fait dire oui à moi-même. Parole absolue dans « l'entier comportement de l'homme », dit-il. [4] « Tant que quelques hommes ne démissionneront pas au fond d'eux-mêmes, écrit encore Miron dans *À bout portant*, il y a quelque chose qui dure, et c'est la permanence de l'homme ». Je reconnais cette appartenance comme la mienne. Car je débusque dans ma propre réalité celle de ma collectivité entière. Le sens a fonction de rassembler l'homme.

Oui, de Miron, j'ai sa volonté d'être homme d'ici. Ses mots m'ont appris le particulier autant que l'universel. Grâce à sa parole humaine, j'eus la première preuve de mon universalité. Lire et écrire sont inséparables de la compréhension de l'être. » Comme il aime à dire, « c'est l'esprit des lieux qui est universel ». Pour moi, l'attachement à la poésie de Miron est inséparable de la conscience la plus intime de ma condition humaine. Car l'invention de soi est ce qu'il y a de plus profondément humain. Pour reprendre l'expression de Fernand Ouellette, je veux être un écrivain « de la totalité humaine ». Écrire, comme dit encore Miron, c'est exercer une responsabilité. Ici, puis-je le prétendre, le poème, c'est-à-dire le sens, est essentiellement, comme il l'est pour Miron, un signe de ma valeur d'homme.

4/ Ce paragraphe reprend quelques phrases de ma lettre du 6 novembre 1989 adressée à Miron.

* * *

C'est étrange. Chez moi, depuis octobre 1970, on dirait que tout est issu du vers de Miron. Je suis né avec ce ressort interne du mot. Je suis fils de ce vers par lequel j'advins. Comme si j'avais cherché moins mon équilibre social que mon intensité humaine. En effet, tout s'est révélé dans l'obsession du tracé intime telle une sève montante. Comme l'a écrit Philippe Haeck, dans *Parler loin*, « Les seules phrases qui comptent racontent nos naissances ».

Bref, parce que les mots s'imposent à la conscience, grâce à une langue actuelle, il existe un sens émotionnel à l'origine de tout état. Une attention à ce qui avait été ressenti est vite devenue chez moi, par exemple, une attention au sens, c'est-à-dire à l'état d'être qui, à ce moment-là, m'animait. Lire Miron m'a permis, à mon insu, de faire le plein de ma mémoire, jusque-là désertée. Ainsi, par sa valeur de signe, son vers a interpellé autre chose que lui-même, il a interpellé mon ÊTRE. C'est Freud, je crois, qui disait qu'il n'y a pas de texte sans origine psychique.

La question se pose quand même : dans notre destin, y a-t-il des décisions prises d'avance ? La phrase de Miron a-t-elle décidé pour moi ? Je ne sais plus qui a dit ceci, mais à travers ces mots je décèle une réponse intéressante : « C'est toujours l'œuvre qui décide ». Comme le disait le regretté Jean-Éthier-Blais : « J'écris pour moi, ils lisent pour eux ». Le texte n'est constitué que par le fait de son arrimage avec le lecteur. Tout se joue entre les lignes. Car seule la marge peut parler de soi. À sa manière, pourrait-on dire, l'obscurité du poème, c'est la liberté du lecteur.

JEAN-LUC GOUIN

Aux larmes citoyens !

Les larmes poussent comme
de l'herbe dans mes yeux
M

On m'a demandé je ne sais trop pourquoi
Parmi tous les Possibles de parler de toi
Que les dieux me pardonnent
Infiniment seul sous mes draps
Je bégaierai de moi

Je t'écris Miron, depuis un lointain désert
Au verso d'un brouillon gardé par esprit vert
Rédigé en d'autres temps et intitulé
Carcan...ada
Comme tu vois, père
Quelques enfants portent encore le faix
Sinon le mât

D'emblée tu as compris
Qu'en vers je ne suis versé
Un peu mousquetaire, bûcheron certes
Mais point certainement poète
Si tu me permets d'invoquer
L'auteur de L'an 1

Je me suis permis
Les rôles d'inverser
Quitter Sophie
Rejoindre Polymnie
Oublier un instant peau aisée
Séduire en manant poésie
Mais ce qu'il est lent et lent le temps
Mon ami
Depuis le zéro jusqu'à l'infini
De l'Un

*

Mille neuf cent vingt-huit
C'est moins vingt-huit sur mon île
Dans les chars de Budapest aussi
Et c'est froid
Mais ce fut année lumière
Car s'en sont venus avec toi
Pauline et Raymond, Monique et Gilles
Tantôt par le texte, tantôt par la voix
Julien et Lévesque, Leyrac et Vigneault
Inoculer le virus de la liberté
Dans la tête de Bozo

Et ainsi comme l'eût dit le grand psy
Apporter la peste en Amérie

Mais en sommes toujours hélas
Sous le zéro
Tournoyant sans cesse sur la glace
Les mêmes huit
À se convaincre que ce sont là
Des infinis debout
Lemniscates au garde-à-vous`
Qui bout à bout conduiraient à 1608
Alors qu'ils ne sont en somme
D'octobre en opprobre
Que la somme de deux zéro

Naguère on m'a dit que c'était un bois franc
J'ai tôt saisi qu'il était plutôt sournois
Il louvoie du vert au jaune puis ô rouge
C'est toujours octobre — on n'en sortira pas
À l'érable je préférai le chêne
Celui bien sûr du grand Jos Monferrand
Drument planté au bout de son champ
Entre-temps
On m'a offert résineux résigné
Et saule pleureur et peuple plié
Et même feuille de leur arbre sur drapeau blanc
Qui ne l'était point
Or quoique d'argent les chaînes restent des chaînes
Un sapin même blanc reste un tire-au-flanc
Je nous le dis sans haine
Par force mais de loi
Je le bâtirai mon nid dans mon hêtre à moi

*

À *lire ce qui ne nous arrive pas encore*
Comment es-tu parvenu à *retrouver l'avenir*
Si, comme le dit ton frère, c'est demain
Que je nous entends parler de liberté ?

Où gît donc le surlendemain qui jamais ne vagit
Comme après le rêve quand le rêve est réalité
Quand *l'espérance a fini de n'être qu'espérance*
Quand trépasse le *vers en souffrance*
Pour atteindre enfin la vie ?

Mais il est vrai en toute étymologie
Que si elle est combat l'agonie
Elle est mourance aussi
Du *natal* au létal, du létal au *natal*
Comique et tragique
Batèche ! que *la vie agonique*

Les preuves naissent de l'épreuve
Puis le comprendre du méprendre
Triste leçon des *raqués de l'histoire*
Mais à quoi bon *vivre à bout portant*
Quand tout un chacun dans son soir
Brade cocarde et empoigne cocagne ?
Éructant
Tant pis pour la mort, fichu pour le bagne
J'ai mon lit j'y dors, tout nu sous mon pagne !

Armé de désespoir, entêté d'avenir
Je prends sur moi de ne pas mourir
Mais j'ai le mors au-dedans
Mon vivier est moins *chauve d'ancêtres*
Que dépouillé d'enfants

*

Le temps est à l'infinitif supérieur
Les armes périssent par le feu
Le vent est à *la marche à l'amour*
Les larmes d'étoiles dans les cieux
Inondent le lys blanc dans le bleu
Je te demande passage, amour
Je te demande demeure

Ouvre-moi tes bras que j'entre au port

Jean-Luc Gouin
mâtiné de Miron

Octobre 1996

POÉSIE ET FICTION

DOMINIQUE CORNEILLIER

Terrorisme #1

Seigneur
de nos quatre poings
nous pourrions
Seigneur comment vous dire
sans vous choquer
nous pourrions peut-être
frapper...

Jacques Godbout

Le ciment dans la bouche...

Le ciment dans la bouche des hommes
Le ciment dans la bouche des femmes
Le ciment des nuits sans parole
Le ciment des jours sans manger
Les mains dures d'hiver
Le cœur dur de soleil
Marcher vers l'avenir
un gun
dans les mains.

Pour ne plus jamais revenir

Pour ne plus jamais revenir en arrière
Il faut des mers de courage
Pour ne plus jamais baisser le dos
Il faut des corsages de fer
des bombes atomiques
plein les poches

Tour de force

Des boîtes à bois sans musique
Et des baquèses swingnées
De tous bords tous côtés

Des érables déracinés
Allant au diablevert
Des hommes bien lavés
Sortant par les pieds

Toutes sortes d'affaires
En bois, en fer
Dans les mains comme des girouettes
Quelque chose dans les assiettes
Du pain des cigarettes

Le vent qui change de bord
tourne la vieille écorce
tour de force.

PAMÉLA VALLÉE

Sans titre

grande étendue de terre lointaine
où logent plaintes et cris
et mémoire ancienne
et moi
réfugiée de la nuit

ton corps d'encre brille
sans inonder le lit
d'encre ton corps s'échappent
arborescences de rivières
glorifiant tout sur leur passage

si tu ne me vois pas
c'est que je suis au creux de tes flots
n'aie crainte
n'aie crainte
ton animale est là
ta vache aux pis gonflés
ta teutonne navigue
se perd en toi
un point dur au ventre
un poing brandi vers je ne sais quelle absence

tes eaux patientes sifflent doucement
dans leur propre réservoir
mais moi je te déborde
te force à couler
à la recherche d'une mémoire
coule encore et encore
jusqu'à ce que ma sève circule
et ne m'abandonne plus

GENEVIÈVE DE CELLES

L'oratorio de juillet

C'était l'été. Une amie m'avait propulsée au plein cœur d'une fête champêtre. J'y étais venue sans ferveur, je ne me trouvais là que parce qu'elle y croyait.

Elle nous avait installées à l'ombre d'un grand chêne. Peu à peu, le public a pris place : des jeunes, des vieux, des familles, des amoureux, tous gens venus jouir d'un concert en plein air. Le soleil brillait pour tout le monde, la musique ferait de même. C'était un beau dimanche... J'ai senti affleurer une sensation, un je-ne-sais-quoi, telle une saveur d'enfance. Mais sitôt venue, elle s'en est allée.

Gabrielle avait barré mon fauteuil roulant. Il me restait à attendre qu'il se passe quelque chose. Depuis la fois de ma grande noirceur, il me faut toujours tout attendre. Attendre qu'on vienne me chercher. Attendre qu'on me prépare à manger. Attendre qu'on ait le temps de m'aider. Attendre. Toujours tout attendre. Et appeler ça vivre.

Au loin, le fleuve, apparemment immobile, suivait le cours du temps. Au proche, une foule joyeuse s'agglutinait devant le kiosque au toit de cuivre. Les musiciens prenaient place et le mouvement de leurs chaises sur la plate-forme de bois créait de beaux bruits sourds. Personne ne semblait y porter attention. Mais moi... Moi, j'ai tout le temps d'écouter tous les sons. Ceux que le vent m'apporte. Jamais plus les sons que j'émets. Moi, j'ai tout mon temps, mais rien ne se passe plus à l'heure de mon choix.

Autrefois, avant que l'hémiplégie ne m'afflige, l'essentiel de ma vie se disait en musique. Bien mieux que les mots, mon violoncelle parlait pour moi. Le voilà captif du trop lourd silence de sa boîte noire. Il ne joue plus, et j'en meurs de chagrin. Tant de choses se sont évanouies, tant de gestes ont disparu. Jadis, je le plaçais entre mes jambes et j'enlaçais ses courbes. Près de ma joue, près de ses clés, mes doigts dansaient, et mon archet, en toute liberté, caressait ses cordes tendues. Je croyais entendre l'écho de mon âme. Je sentais vibrer la vie. Maintenant, je sais que je ne jouerai jamais plus, et j'en meurs chaque jour de chagrin.

Autrefois, j'avais un ami. À toute heure du jour et de la nuit, je sentais, légère sur mon épaule, la présence prochaine de sa belle volute. J'avais un amour. Au corps d'érable, d'ébène et de palissandre. J'aimais le mystère de sa voix, si lointaine et si proche à la fois. Quand il plaçait sa touche auprès de ma main gauche, quand ma main droite cueillait l'archet dans son nid de velours, quand je tenais entre mes bras ses formes généreuses, tout mon être baignait dans une lumière d'aube. Je jouissais d'une des ineffables fois où tout est encore possible, où rien n'est consommé. J'habitais un silence gravide de tous les sons à venir. Être sur le point de jouer : ultime sensation, « fébrilescence » de commencement du monde. Alors que désormais... J'attends. J'attends que d'autres jouent. Et cela me tue.

Autrefois, j'avais un complice. Nous nous disions tout, sans prononcer un seul mot. Notre jeu était magie. Sans même le comprendre, des gens y trouvaient joie. Mais voilà que j'ai perdu la moitié de moi-même. Voilà que ma droite ne sait plus tenir l'archet. J'attends et je me tais. Je sais... Tous les matins du monde, bien des gens vivent des deuils. Et je sais aussi qu'il vaut mieux pour guérir, qu'une douleur s'exprime. Mais en perdant la plupart de mes gestes, j'ai perdu, du même coup, la façon que j'avais de pleurer mes pertes. Le chagrin m'étouffe. Me voilà seule, immobile, exilée au cœur de moi-même. Mon corps ne sait plus comment dire que mon âme est vibrante. Je n'entends plus qui je suis.

Sur la scène, les lutrins de métal s'étaient couverts de partitions que taquinait la brise. Les musiciens rattrapaient allègrement les fugitives ; l'aisance de leurs gestes m'étreignait la gorge. Quand ils se sont mis à la tâche d'accorder leurs instruments, j'avais des larmes plein les yeux. Il aurait été si doux d'être des leurs. Chacun ébauchait quelques notes, répétait un passage, exerçait sa confiance. Les regards, les doigts et les souffles se déliaient. Les sons surgissaient, s'interrompaient, se dupliquaient : un merveilleux chaos ! Du temps de ma jeunesse heureuse, je trouvais un charme fou à ces instants-préambules ; le jour de cette fête champêtre, j'en étais réduite à observer. Et à envier.

Ma main gauche s'est échappée de sur mes genoux... Je la revois mimer le geste qui... Elle resserre une clé... Elle pince une corde, elle relâche un tant soit peu sa voisine. Ma main droite, elle, se tait. Elle ne glisse plus, elle n'ondule plus.

J'avais l'âme en douleurs. Nous étions à l'orée d'un concert et je n'étais pas à ma place. Bientôt, d'un simple signe, le maestro intercepterait le temps. Tout serait à venir. L'azur entier serait désir. Les musiciens auraient la sensation de détenir l'imminence. Je les enviais.

Je revis à l'imparfait, un tel état de grâce. Être sur le point de jouer... Être tout juste avant de naître... « Antécéder » le temps qui passe. Être juste avant que la mesure ne survienne, juste avant qu'elle ne commence à retenir le cours des choses, juste avant qu'elle ne commence à en préméditer le terme. Être avant que tout commence de finir... Ma main droite se voudrait au seuil d'une voltige. Elle est inerte. Ma gauche, du bout des doigts, cherche à la consoler. Mon violoncelle a disparu. Sur mes genoux crispés, je regarde mes mains, comme un couple d'oiseaux terrassés.

C'était en juillet. Pour la première fois depuis longtemps, j'étais au concert... Mais je n'étais pas sur scène. Je figurais parmi les spectateurs. D'aucuns recherchaient un peu d'ombre tandis que d'autres optaient pour le plein soleil. Les parents rapaillaient leurs petits. Peu à peu, s'est dessiné sur l'herbe le vaste échiquier des couvertures d'appoint. Dans quelques cases libres, régnaient des chaises de parterre, légères et colorées. Moi, mon fauteuil est noir et j'avais le regard froncé. Je regardais toute cette faune humaine poser mille gestes sans même y penser, donner le spectable d'une fabuleuse chorégraphie avec l'air de croire que c'est de l'ordinaire. J'étais amère.

Le chef d'orchestre a gagné son podium : quelques personnes ont battu des mains, et pour elles, cela semblait aller de soi. Applaudir... Voilà que j'y vois un exploit. Le silence a pris place. Seuls quelques oiseaux trichaient un peu. Nous étions tout au bord de la fête. Dans un instant, les musiciens s'aventureraient hors du silence ; les instruments projetteraient dans l'espace d'invisibles particules d'infini. Les larmes ont envahi mon visage. Je voudrais tant être de la partie. Je voudrais tant sortir de mon étui.

Au signal donné, les musiciens s'en sont donné à corps joie : les notes ruisselaient, virevoltaient ! J'ai oublié un tant soit peu mon mal. *Le Carnaval*

des animaux venait de nous ravir l'espace : tout s'est fait rondeur et couleur ! Peut-être un sourire s'est-il glissé sur mes lèvres.

Quand *La marche royale du lion* s'est arrêtée, un maître de cérémonie est venu dire quelques mots sur Saint-Saëns et a invité les enfants (et ceux qui ne se cachent pas qu'ils en sont encore) à imiter la démarche des animaux que la suite de l'œuvre donnerait à voir. La musique a repris, toute en humour et fantaisie. Elle débordait d'images et de contrastes. Sur la pelouse, des coqs, des tortues et des kangourous (en cotonnades et espadrilles !) ont surgi de partout. C'était beau... Mais moi, au-delà des bruits de volière et d'aquarium, j'entendais déjà le chant du cygne. J'anticipais son lancinant regret, et il ombrageait tout.

Autour de nous, les gens semblaient apprécier le spectacle et profiter « tout bonnement » de ces moments de grâce. Que j'aurais aimé être des leurs... Savoir m'abandonner au plaisir d'être là. Par instants, un soupçon de joie me venait, mais il repartait aussitôt. Gabrielle se tenait auprès de moi. Discrète et aimante. Je le sais. Mais impuissante à réparer mes joies. Je ruminais. Être au concert et ne pas pouvoir jouer, aussi bien mourir. Des voix d'archanges cherchaient à me dire que non. J'aurais aimé les croire, mais n'y parvenais pas.

Le joyeux *Finale* complété, les musiciens se sont retirés. C'était l'entracte. Autour de moi, les gens se déliaient les jambes. Les chanceux. J'avais le cœur gros et cela se voyait sûrement. Gabrielle m'a demandé : « Préfères-tu que nous partions ? » Je me suis entendue répondre « Non ». Elle a souri. Nous avons regardé la foule. Nous avons contemplé le fleuve qui, secrètement, prenait le large. Nous n'avions pas grand-chose à nous dire ; pas grand-chose que les mots peuvent dire. Nous écoutions les oiseaux. Quand quelqu'un posait sur moi un regard trop curieux, je m'efforçais d'afficher une certaine

assurance. Celle d'avoir le droit d'être là, celle d'avoir bien fait de venir. Mais je ne me croyais pas. Si j'avais écarté l'idée de partir, c'est simplement que... Où serions-nous allées en attendant le retour de « mon transport adapté » ? Celui qui coule dans le béton l'horaire de toutes mes sorties. Et puis... Où serions-nous allées sans que ne me colle au corps mon nouveau compagnon, mon exécrable fauteuil roulant ? Désormais, où que j'aille, je me retrouve là, inerte, presque sans voix. Alors souvent, être ici ou ailleurs, peu m'importe.

Pourtant, ce jour-là, quelque chose qui n'était pas de l'indolence m'inclinait à rester. Quelque chose d'insaisissable. Était-ce la douceur du temps, la dentelle des feuillages, le chant des oiseaux ? Les oiseaux... Un regret souriant s'est insinué en moi : qu'il m'aurait été doux d'entendre la voix de mon père. Les oiseaux... Mésanges, merles moqueurs ou simples moineaux, il aurait pris plaisir à les nommer. Il les aurait louangés. Au cours de nos promenades dans les parcs, lorsque j'étais enfant, il m'épatait en imitant les chants d'oiseaux. J'entends encore son souffle virtuose reprendre une ligne mélodique, traduire un accent, jouer des variations. S'il m'arrivait de m'étonner que lors de ces balades, il n'apportât pas sa flûte traversière, il répondait : « Ce n'est pas que ça ferait peur aux oiseaux ! C'est plutôt que... C'est autre chose ! » Il aimait contempler. Commenter la diversité des êtres. Observer, distinguer, relier. Il me montrait la forme d'une feuille, celle de son arbre, il me signalait leur profil, semblable. J'apprivoisais à ses côtés ce qu'aujourd'hui je me plais à nommer « l'unité clandestine des choses ».

En ce jour de juillet, il m'a semblé entendre mon père me parler à nouveau. Des sons, de la liberté, de l'audace. Je l'ai imaginé me parlant de Messiaen, de ses oiseaux, de sa captivité. Et du courage qu'il faut pour créer. Pour créer même quand les cordes

viennent à manquer. Je l'entendais me parler de Jacqueline Dupré, et de sa nuit transfigurée.

Nous étions à l'entracte. Des nouveaux venus s'étaient installés près de nous. Un jeune enfant rôdait autour de moi en scrutant d'une manière qui se croyait discrète, les mystères nickelés de mon fauteuil. Quand ses yeux, en toute innocence, ont cherché les miens, je n'avais à offrir qu'un triste sourire. D'un regard tendre, il me l'a bien rendu. Il s'est assis dans l'herbe, non loin de moi. Silencieux. Songeur peut-être. Les musiciens ont regagné leur place dans le kiosque. La fête a repris. Mais elle n'était plus tout à fait la même.

En deuxième partie, la chanson était à l'honneur et pour ouvrir le jeu, on avait choisi d'interpréter *Au clair de la lune*. Les spectateurs, ravis, se sont transformés en choristes. « ... Prête-moi ta plume... Ouvre-moi ta porte... Pour l'amour de Dieu. » Ensuite, le maître de cérémonie est venu proposer que pour accompagner la prochaine pièce, instruments, voix et mimes soient tous de la partie. « Bonhomme, bonhomme, sais-tu jouer, sais-tu jouer de ce violon-là... ? ... de ce trombone-là... ? ... de ce tambour-là... ? ... » Une panoplie d'instruments jamais vus encore sont apparus. Peut-être quelques oiseaux ont-ils pris peur... Un jeune homme enlaçait un arbre et le transformait sous nos yeux, en violoncelle vivant. Sa voisine pianotait dans l'herbe. Ailleurs, quelqu'un donnait à un simple rameau des airs de clarinette. Près de moi, le petit de tantôt, un caillou dans la main, s'apprêtait à jouer du banjo sur les rayons de mon fauteuil roulant. J'ai cru voir Gabrielle sur le point de le semoncer : d'un signe de la tête, je l'en ai dissuadée. L'enfant d'un regard furtif, a vérifié s'il avait mon accord. Je lui ai souri : il s'en est donné à cœur joie. Le public, de toute évidence, trouvait plaisir à jouer les musiciens. Les couplets se succédaient, les gestes et les voix se cherchaient tant bien que mal. Tout cela était peut-être un peu fou et les « gens bien »

parleraient sans doute de cacophonie... Oui, c'était un peu fou. Mais dieu que cela ressemblait au bonheur !

La musique était légère. Même quand la chanson racontait un malheur. « J'ai perdu le DO de ma clarinette... ah si papa savait ça... » La foule participait, joyeuse. Moi, je ne chantais toujours pas. Mon jeune ami, qui déjà m'avait glissé quelques regards perplexes, en est venu à la question : « Pourquoi tu ne chantes pas ? Tu n'aimes pas ça ? » J'ai dévié le propos : « Peut-être la prochaine... »

La prochaine, c'était *Ah vous dirai-je maman*. Dans ma tête, les mots se sont engorgés. « ... Mon tourment... Ah si maman savait ça... Ah vous dirai-je papa... Vous dirai-je... Ce qui cause... » Autour de moi, on chantait « papa veut que je raisonne », et moi, j'entendais « que ma voix résonne ». Pour ne pas décevoir mon ami de passage, j'ai chantonné les premiers mots du refrain. « Ah vous dirai-je... » Pour la suite, j'ai préféré des sons plus discrets ; j'ai chanté, mais en voilant les mots. Je « mélodiais ». Les notes s'évadaient, légères comme des ronds dans l'eau de l'air. Gabrielle faisait semblant de regarder au loin. Quand la chanson s'est terminée, mon jeune ami est venu tout près de moi et, avec un brin d'envie dans la voix, il a murmuré : « Elle joue bien ta voix... »

Le chef d'orchestre a salué, la foule a applaudi. Je pleurais. Sans vraiment savoir pourquoi. Quand vient le temps des revirements d'âme, les pensées sont aveugles et les raisons muettes. Les musiciens saluaient. La foule applaudissait. J'acquiesçais. J'ai croisé le regard de Gabrielle. J'ai murmuré « Merci ». Elle a souri. Jamais je n'aurais cru pouvoir retrouver au cœur d'un tel après-midi, des parcelles de ma ferveur perdue. Et jamais je n'aurais pensé que cette histoire me ferait rêver.

La nuit suivante... *J'assistais à une fête en plein air. J'étais dans mon fauteuil roulant. Une dame se*

tenait derrière moi. Elle était debout, silencieuse. Un enfant s'est approché et il s'est amusé à dénouer le foulard que je portais. C'était un foulard de soie noire. En le faisant tournoyer dans le vent, il chantonnait ; mais je ne comprenais pas les mots. Et puis, l'enfant a déposé l'écharpe sur les deux mains qui gisaient sur mes genoux et il a posé les siennes sur mon cou. Elles étaient fraîches... J'ai senti ma gorge nue, libre. Je me suis mise à faire des vocalises ! Et puis soudain, je me suis tue. L'enfant (mais là, il me semble qu'il était grand) me parlait à l'oreille. Il disait : « Elle joue bien ta voix... » Et moi, je fermais les yeux pour mieux l'entendre.

Quand je me suis éveillée, j'avais soif. Sur ma table de chevet, un verre d'eau était à ma portée : je me suis désaltérée. Peu après, j'ai senti que ma douleur de vivre cherchait de tout son être à se franchir. Qu'elle était sur le point de... Qu'elle réclamait un porte-voix. J'ai cherché des yeux la boîte de mon violoncelle ; j'aurais voulu pouvoir jouer *Le Tombeau des regrets*... J'ai voulu l'entendre. Au risque de me trouver folle, seule dans ma chambre en pleine nuit, j'ai déployé ma voix de contralto et j'ai « mélodié » le deuil de monsieur de Sainte-Colombe. Presque à mon insu, ma main agile a transporté ma main inerte sur ma poitrine, et s'en est allée se poser sur ma gorge. J'ai senti vibrer mon nouvel instrument. De tout corps, j'ai joué. J'ai retracé des airs d'enfance et des soupçons d'éternité. J'ai affronté des loups et des pierrots lunaires. J'ai retrouvé un peu de mon univers. Les rythmes, les sons. Imperceptiblement, un filon de joie s'est installé en moi. Tel un désir. Celui de vivre. Puisque quelque part, un enfant... S'appelait-il Raphaël, Olivier, Daniel ? Qu'importe. Un désir prenait forme. Vivre. Être une voix pour l'enfant qui rêve en moi.

Je me suis accordé le temps d'un long silence. Dans un coin de la pièce, une forme noire me tourmentait. De peine et de misère, je me suis déplacée. J'ai ouvert la tombe de mon violoncelle. Je me suis

allongée à ses côtés. J'ai confié ma tristesse à ses entrailles, et puis j'ai refermé l'étui. Pour toujours. Quelques instants après, je plaçais sur mon lutrin les feuillets d'une partition. C'était un choral : *Que ma joie demeure.*

* * *

Bientôt, je me suis promis que je placerais à nouveau sur ma table tournante (sans doute avec peine, mais je le ferais) un disque de ma collection Minus One. Un de ces « accompagnateurs » à l'aide desquels il m'arrivait de travailler des partitions. Jadis. Du temps où je savais manier le fleuret. Du temps où je m'escrimais à faire chanter un violoncelle. Je ne sais pas comment mon souffle pourra traduire ce que mes mains aimaient jouer à quatre cordes. Ce sera « tout autre chose ». Bien sûr. Mais qui sait... Peut-être les volutes de ma voix, même tristes, même sombres, sauront-elles alléger quelqu'un. Peut-être sauront-elles à leur manière, redire la frêle confidence que j'ai reçue de Rilke : « Tu sais, pour moi aussi c'est la nuit. »

PIERRETTE LAPERLE

La vieille dame qui venait du froid

Elle partirait...

Depuis son réveil, la neige n'avait pas arrêté de tomber. Lourde, épaisse, silencieuse. Elle aurait voulu sortir. Se perdre. Se rouler, s'enrouler dans la neige. Comme autrefois lorsqu'elle était enfant.

Ce matin. Un paysage blanc qu'elle n'avait jamais vu aussi blanc. Une blancheur crémeuse que, d'ordinaire, seules les campagnes éloignées pouvaient s'offrir. En milieu urbain, les chasse-neige avaient vite fait de venir déformer ces masses floconneuses pour les entasser, les réduire et les transporter ailleurs. Comme elle.

Elle partirait...

Elle se fit un café. Du café frais moulu. Dans une tasse aux couleurs des bleuets qu'elle avait achetée chez un potier qui vivait face au fleuve. Cette nuance de bleu lui rappelait aussi la fleur de chicorée sauvage abondante en bordure des chemins de campagne de son pays. Sa décision transformait les gestes les plus banals du quotidien. Comme boire son café ce matin, et ce pain à la farine de sarrasin

parfumé au cumin qu'elle achetait chez un artisan-boulanger. Il y avait ces petits détails qu'elle voyait s'effriter, s'effilocher comme les aigrettes des pissenlits emportées par le vent au printemps.

Elle continua de boire son café devant la fenêtre donnant sur le jardin enneigné. Un jardin qui, à chaque année, se dépouillait, se vidait, se délestait de ses parures. Plus elle avançait en âge, plus sa relation avec les saisons devenait intime, soudée à la vie qui pulsait en elle. Elle aimait ces saisons qui, comme un amant, vous quittent à l'aube. L'amant qu'on désire, l'amant qu'on attend derrière la fenêtre, le regard scrutant la rue. Sentir sa présence avant même qu'il n'apparaisse, sa démarche, sa tête, sa façon bien à lui d'arriver, de se glisser entre les draps. En soi. De se retirer aussi. Ainsi en avait-il été des saisons... pour elle...

Il y avait les senteurs fortes, poivrées des pétunias et des géraniums toujours plus intenses après la pluie ou à la tombée de la nuit. Il y avait les chaudes journées d'août stridentes du chant des cigales qui annonçaient l'automne. Il y avait octobre et ses lits de feuilles séchées qui avaient recueilli ses jeux et son corps d'enfant : leur froissement craquant sous ses pas chantait encore à son oreille. À chaque année, son pays s'enveloppait, s'enroulait, s'emmitouflait pour une longue nuit blanche et froide.

Là-bas, au sud, ce serait la permanence du soleil : un ciel bleu. Sans nuages. Comment vivre sans cette saison morte ? Comment vivre sans ce temps d'enveloppement, de recueillement, de retraite qui prépare à l'éclosion, la naissance ? Entendre la première hirondelle, humer la terre dégourdie, presque sentir pousser les premiers narcisses qui s'offraient au soleil gourmand du printemps...

Elle quitterait bientôt son pays... Au moment où des nuées d'oies blanches revenaient comme à chaque année sur la côte en déversant leurs cris

perçants et leurs ailes blanches sur les battures, elle, ferait à sa façon, dans le sens contraire un mouvement migratoire vers le sud. Là-bas, il lui faudra vivre le soleil, la chaleur, jour après jour. « Tu vas retrouver une jeunesse... » lui assurait-on. En plein soleil, elle ne serait plus que l'ombre d'elle-même. Sans son pays, son coin de terre, ses couleurs, ses parfums.

Ses deux filles et leurs familles quittaient le Québec. Tout était décidé. Tout était vendu. « La vie était ailleurs », lui répétait-on. À son âge, à 83 ans, c'était encore ici... Mais elle partirait. Quand même. Elle ne reconnaissait plus son pays. Un pays maintenant découpé. Coupé en deux. Un conflit armé. Deux groupes extrémistes : des *tricotés serrés*, des « Indiens » semaient la terreur. Des populations tenues en otage. S'étaient ajoutés des fidèles de lord Durham et des « têtes à Papineau » qui montaient aux barricades dans le *west island*. Son pays, en faillite. Une faillite !

Elle avait honte de partir... Bientôt le printemps. Elle souhaitait revoir Charlevoix, le pays de sa mère, les petits villages sur le bord du fleuve, l'île d'Orléans, Montmagny... Un matin, elle s'aperçut que l'hiver avait quitté pour de bon : n'avait laissé aucune trace. Dans le cimetière, les corneilles péroraient de leurs voix rauques tout en se dandinant entre les allées de pierres tombales sagement alignées.

Ce matin-là, un orchestre de violons, de guitares et de trompettes d'une sonorité évoquant les terres chaudes d'Amérique du Sud, suivait un corbillard. Au son d'une musique joyeuse et triste à la fois comme une complainte montant des pampas, des hommes et des femmes au teint cuivré, coiffés de cabarellos noirs, parés de vêtements blancs et dorés accompagnaient une dernière fois un des leurs qui avait quitté le sol natal pour finir en terre étrangère froide et glacée. Les sons aigus des instruments

avaient pincé les cordes sensibles de la vieille dame. Des gémissements, des cris étouffés avaient sillonné les murs de la maison.

Elle, qui avait rêvé de terminer ses jours au bord du fleuve, dans un cimetière marin, elle, qui venait du froid poserait ses derniers pas sur une terre chaude, étouffante, crevassée. Elle serait déposée au fond d'une urne funéraire dans une nécropole des temps modernes à casiers bien aseptisés, bien climatisés en bordure d'un highway bien patrouillé. Sans ses rituels. Sans Requiem. Des larmes silencieuses avaient roulé et creusé davantage les rides de son visage pendant que la maison se vidait lentement. Les portes et fenêtres seraient bientôt scellées. Tout était presque prêt pour le départ...

Son pays n'était plus son pays. L'ONU venait d'envoyer ses casques bleus. La presse internationale criait au génocide, à la violation des droits des minorités.

Elle partirait. Elle partait. Un matin, en taxi, elle prit la route longeant le fleuve en recommandant au chauffeur de prendre les petites routes secondaires. « Pour revoir l'âme du pays », avait-elle murmuré. À plusieurs reprises, elle le pria d'arrêter pour humer l'air du fleuve. Le soleil timide n'avait pas encore réussi à chasser la froidure. Le vent plaintif soulevait des regrets, des souvenirs qu'il emportait. Elle enleva ses petites lunettes cerclées d'or pour éponger ses yeux rougis par les dernières nuits blanches.

Si le printemps à Montréal était presque installé, ici, l'hiver sur la côte traînait en longueur ; des pans de neige s'entêtaient à remplir le creux des vallées. Arrivée à la hauteur de Montmagny, elle fit face à une mer démontée, blanche d'oies sauvages. Elle pria le chauffeur de s'arrêter. Elle le paya, le congédia et enleva ses lunettes. À pas lents, elle avança dans cette marée bourdonnante ; les battements, autour d'elle, en elle, l'oppressaient, l'étouffaient...

Sa main droite crispée, ridée, s'agrippa à sa gorge...

Cet été-là, la rumeur du vent avait couru sur le bord du fleuve pour annoncer que la mer avait expulsé de son ventre la vieille dame pour la rendre à son pays... On l'avait trouvée couchée sur la grève. Telle une mariée, elle portait une couronne d'algues. Comme bouquet, une oie blanche était accrochée à la hauteur du cœur.

DOCUMENTS

JACQUES PELLETIER

Y a-t-il encore des intellectuels aujourd'hui ?

Formulée aussi brutalement, cette question ne peut que susciter la réponse suivante : oui, bien sûr, on pourrait même dire qu'il n'y en a jamais autant eu : des professeurs d'université aux techniciens de laboratoire, en passant par l'ensemble du corps enseignant, les journalistes, les artistes et les écrivains, ils se comptent par milliers ceux qui pratiquent une activité essentiellement réflexive, vouée à la production et à la diffusion des idées, de la pensée, du Savoir.

Cette observation ne répond pas toutefois de manière satisfaisante à la question qui pourrait être plus justement formulée ainsi : les intellectuels jouissent-ils encore d'un statut important dans nos sociétés modernes et conservent-ils une influence de grande portée ? C'est une question qu'Henri Raczymow s'est posée tout récemment à propos de ce qu'il a appelé « la mort du grand écrivain » et qu'il fait remonter, dans le cas français, à la disparition de Sartre en 1980. Selon lui, la littérature française, depuis lors,

ne compterait plus que des écrivains mineurs, des artisans habiles, des amuseurs publics, mais aucune figure comparable aux « grands » écrivains qu'étaient Sartre, Camus, Malraux et avant eux un Gide ou un Romain Rolland. Et cette disparition des « grands » écrivains serait elle-même la conséquence d'un discrédit de la littérature dans nos sociétés, d'un recul de l'écrit et de ceux qui en font profession.

En va-t-il ainsi pour les intellectuels ? Il semble bien que oui dans la mesure où certaines grandes figures célèbres comme celles de Lacan, Foucault, Barthes n'ont pas été vraiment remplacées si ce n'est par quelques essayistes bruyants et un peu superficiels comme Bernard-Henri-Lévy, Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut qui, malgré leur intérêt, n'ont pas la stature de leurs aînés et n'ont surtout pas obtenu la reconnaissance publique de leurs prédécesseurs.

Tout se passe donc comme si on était entré dans une nouvelle période dans le tournant des années 1980, comme si la fin de l'histoire et des idéologies, que certains proclamaient dès les années 1960, était enfin arrivée, entraînant du coup une déqualification inévitable des intellectuels. Dépouillée d'historicité, d'ancrage dans le long terme, débarrassée des querelles et des enjeux idéologiques, la société, d'une certaine manière, n'aurait plus besoin d'intellectuels, ces producteurs d'idéologies préoccupés par la longue durée, mais de gestionnaires, d'administrateurs capables de l'entretenir selon un modèle et une logique essentiellement fonctionnalistes.

Sans partager ce point de vue sur la fin de l'histoire et des idéologies, j'estime qu'il traduit tout de même une certaine réalité, qu'il exprime un malaise qu'il faut replacer en perspective historique pour bien le cerner et le comprendre. J'évoquerai d'abord rapidement l'expérience européenne, puis celle du Québec moderne et je terminerai par quelques réflexions sur la situation actuelle.

L'expérience européenne : de l'affaire Dreyfus à la société du spectacle

Les historiens et sociologues rattachent généralement l'émergence, sur la place publique, des intellectuels à l'affaire Dreyfus et à l'intervention d'Émile Zola.

Zola, lorsqu'il publie *J'accuse*, est l'un des plus grands écrivains de l'époque : bien que refusé — et plusieurs fois ! — par l'Académie française, il est un auteur célèbre et depuis son rapprochement avec les socialistes il a acquis une stature prophétique. Il est donc doté d'un capital symbolique important aux yeux de l'opinion publique, d'une influence qu'il va mettre au service d'une cause : la défense d'un innocent, entraînant, par son exemple, l'engagement dans la lutte de ce qu'on appellera bientôt le « parti intellectuel » : les forces politiques de gauche, les enseignants, les journalistes, le milieu culturel.

À travers l'affaire Dreyfus et l'action de Zola, c'est une nouvelle couche sociale qui prend conscience de son importance et du rôle qu'elle peut désormais jouer sur la scène historique. Son apparition est liée au développement de l'appareil scolaire qui connaît alors une expansion prodigieuse, au développement du journalisme qui lui est lié et à la constitution d'un « milieu » culturel, artistique et littéraire important, ramifié et largement indépendant des autres sphères de la vie sociale. C'est cette couche sociale qui se met en branle lors de cette Affaire à travers l'intervention spectaculaire de ses représentants les plus célèbres, dont Zola.

Cette donnée est importante : les intellectuels, dès les débuts, sont nombreux, s'ils ne sont pas tous célèbres, et ils exercent d'abord leur action dans leur milieu, dans le champ d'activité qui est le leur, où ils doivent se signaler, se faire reconnaître avant de pouvoir obtenir une reconnaissance et une audience plus larges qui leur permettront d'intervenir avec une certaine efficacité dans les affaires publiques.

Dans l'affaire Dreyfus, Zola et les intellectuels, de manière générale, agissent au nom d'impératifs moraux, de valeurs supérieures qui leur paraissent mises en cause : la justice, la vérité, abstraction faite, dans une large mesure, des enjeux politiques immédiats liés à la conjoncture et des intentions des partis. Ils entendent se placer en quelque sorte « au-dessus de la mêlée », écrire, parler, intervenir au nom des valeurs absolues impliquées lors de querelles spécifiques, à partir des critères les plus élevés qui régissent leur propre activité professionnelle, dont celui du respect total de la vérité.

Cette position assez abstraite et idéaliste ne sera pas possible longtemps compte tenu de l'apparition de visions globalisantes de la société proposées par des partis politiques structurés visant la conquête du pouvoir, et notamment du parti communiste. L'exemple des surréalistes, sur ce plan, est particulièrement intéressant. Artistes visuels et écrivains, disciples proclamés de Rimbaud, animés du désir de « changer la vie », ils seront confrontés à une force politique qui entend « transformer le monde ». D'où l'interpellation : est-il possible de « changer la vie » sans « transformer le monde » ? de faire une révolution culturelle, d'opérer un changement radical des mentalités sans mettre en question l'ordre social existant ? Certains surréalistes, estimant que c'est possible, opteront pour la « révolution surréaliste », pour une action se situant d'abord, sinon exclusivement, dans le champ de l'art. D'autres jugeant que non voudront mettre le surréalisme « au service de la révolution » et s'engageront dans le parti communiste (Aragon, Éluard) ou dans sa dissidence trotskyste (Breton).

Les intellectuels, à la suite des surréalistes et durant le demi-siècle qui suit, des années 1920 aux années 1980, seront donc confrontés à ce qu'on pourrait appeler la problématique des avant-gardes.

Parler d'avant-garde c'est, bien entendu, recourir à une notion piégée. À l'origine, la notion a une

signification militaire : elle désigne les éclaireurs, ceux qui précèdent le gros des troupes, et elle est investie d'une connotation élitiste : il s'agit des meilleurs, des plus courageux. Ensuite elle est largement utilisée sur le plan politique pour qualifier les organisations politiques progressistes (les républicains, les socialistes) qui militent pour le changement social — on parle alors d'avant-garde de la classe ouvrière et de l'humanité future — surtout au PC. Enfin elle prend, à partir de là, une acception artistique : elle désigne les artistes, les écrivains qui innovent, qui critiquent la culture établie et veulent la remplacer par une nouvelle, en lien plus ou moins immédiat avec des projets sociopolitiques globaux (comme celui porté par les PC.). L'avant-garde, ainsi conçue, désigne donc des regroupements, des réseaux d'individus qui entendent faire du neuf, expérimenter, faire progresser leur art ou leur réflexion dans le cadre d'un projet collectif, culturel et social.

C'était le cas des surréalistes. Ce sera ensuite celui de tous les artistes et intellectuels qui interviendront dans le siècle, à la lumière de certaines valeurs placées au-dessus de tout — la liberté, la vérité — mais dans le cadre de conjonctures spécifiques déterminées par les forces politiques qui s'affrontent — le fascisme et la démocratie au cours des années trente, à l'époque des fronts populaires et de la guerre d'Espagne, le capitalisme et le communisme durant l'après-guerre et la période de la « guerre froide ». Les intellectuels sont alors souvent considérés et interpellés par les partis politiques comme de possibles « compagnons de route » pouvant légitimer par leur prestige l'option qu'ils représentent. Durant les années trente ils seront ainsi « compagnons de route » des fronts populaires réunissant dans l'action les républicains progressistes, les socialistes et les communistes ; ils s'impliqueront même parfois comme militants, par exemple durant la guerre d'Espagne dans laquelle s'illustrera un Malraux, puis par la suite dans la résistance contre l'occupant nazi.

À ce titre, le parcours d'un Sartre est exemplaire. Il se fait d'abord connaître comme philosophe, puis comme écrivain avec Le *Mur* et *La Nausée*, récits qui illustrent sa théorie de la contingence et de la liberté, comme auteur de théâtre et enfin comme intellectuel engagé, fondant *Les Temps modernes*, en 1945, revue d'analyse et d'intervention dans les débats qui déchirent l'époque.

Anna Boschetti, une disciple de Pierre Bourdieu, a bien montré comment Sartre s'est fait progressivement une place, une situation dans le champ culturel et littéraire d'alors, se démarquant à la fois des courants idéalistes (en littérature et en philosophie) et des positions défendues par les intellectuels du parti communiste.

Dans les faits il se comportera durant une quinzaine d'années comme un « compagnon de route » des communistes. Il participe aux Congrès mondiaux de la paix sous influence communiste. Il anime une campagne de soutien en faveur d'un déserteur et militant communiste, Henri Martin, durant la guerre d'Indochine. Il rompra finalement avec les communistes au moment de l'intervention soviétique à Budapest en 1956, ce qui ne l'empêchera pas par la suite de militer contre le colonialisme français en Algérie, puis contre l'intervention américaine au Viêt-nam. Tout en ayant rompu avec le PC, il défend donc des positions de gauche en franc-tireur en quelque sorte, et à partir de sa position de prestige dans les milieux intellectuels et littéraires (que viendra sanctionner le prix Nobel en 1964).

On connaît la suite : Sartre se range du côté des étudiants et des groupes d'extrême-gauche en mai 68, allant jusqu'à se faire simple diffuseur de *la cause du peuple* assumant ainsi jusqu'au bout, et de manière presque caricaturale, sa conception de l'intellectuel ayant pour fonction tout à la fois de dévoiler le réel et d'œuvrer à sa transformation radicale.

Sartre est ainsi la figure par excellence de « l'intellectuel total », intervenant sur tous les tableaux dans la vie sociale et culturelle de son temps. Il incarne l'envers, le négatif d'une autre posture possible pour les intellectuels qui est de rester objectif, neutre, non impliqué dans les débats immédiats de l'époque. Pour un Pierre Bourdieu, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss représente l'archétype même du savant rigoureux, préoccupé exclusivement d'objectivation, soucieux de comprendre et d'expliquer les objets qu'il étudie tout en s'en tenant à distance, en ne s'impliquant pas comme acteur.

C'est entre ces deux pôles — l'objectivité crispée d'un Lévi-Strauss et l'engagement sans frein d'un Sartre — que Bourdieu, et de nombreux autres intellectuels, vont tenter de se situer au cours des années 1960 et 1970. Bourdieu lui-même, à travers sa théorie du champ et de l'habitus, va non seulement proposer une nouvelle méthode d'analyse de la société mais tenter de supplanter Sartre comme l'intellectuel majeur d'aujourd'hui.

Les structuralistes qui s'imposent durant les années 1960 sont animés par une ambition analogue : méfiants par rapport à l'héritage sartrien, ils se perçoivent et se définissent d'abord comme des hommes de science, soucieux d'expliquer rationnellement leurs objets d'étude et d'en dégager des régularités, sinon des lois. Ils obtiennent une audience considérable dans leur milieu professionnel mais limitée dans le champ social et politique où ils interviennent ponctuellement sur des enjeux sectoriels : défense des prisonniers, lutte contre l'enfermement psychiatrique, engagement pour les droits de l'homme.

Avec eux s'amorce le processus qui conduit à la professionnalisation actuelle des intellectuels qui, de militants qu'ils étaient souvent naguère, deviennent des experts, des spécialistes reconnus pour leur compétence dans des domaines pointus, consultés en tant que tels mais ne s'imposant plus comme figures

d'autorité, comme références majeures dans les débats publics d'aujourd'hui. Cela tient sans doute à la très grande spécialisation des champs sociaux et culturels, à leur très grande autonomie aussi avec les replis sur soi que cela implique. Sans compter les divisions à l'intérieur même de chacun des champs, par exemple dans le champ culturel entre la culture dite de masse, la culture « lettrée » et les diverses formes de « culture moyenne ». Ces univers communiquent peu entre eux et les intellectuels dans l'ensemble semblent s'en accommoder, compensant par des reconnaissances symboliques de leur milieu l'audience plus large dont ils pouvaient se prévaloir naguère. D'où leur « silence » actuel et leur absence de la sphère publique où ils ont été remplacés dans une large mesure par les grandes et petites vedettes de la société du spectacle.

L'expérience québécoise : de l'intellectuel engagé à l'expert « détaché »

L'évolution du statut et du rôle des intellectuels au Québec est profondément liée aux transformations économiques, sociales et culturelles qui affectent cette société depuis l'après-guerre et qui la font passer d'un mode d'organisation sociale largement traditionnel à un mode de régulation moderne.

De manière très schématique, je dirai que le Québec, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, en 1945, ressemble à une société d'Ancien Régime (malgré ce que disent les historiens « révisionnistes »). Il est caractérisé par :

a) le contrôle clérical de l'enseignement à tous les niveaux ;

b) le contrôle clérical des établissements de santé (qui sont des propriétés privées avec accessibilité différentielle) ;

c) une législation — et une pratique gouvernementale — anti-syndicales ;

d) le libéralisme économique, la domination du marché sous contrôle largement américain ;

e) un discours idéologique véhiculant un nationalisme conservateur et défensif : il faut protéger la tradition et l'homogénéité sociale de la grande famille canadienne-française.

Ce « modèle social » est bien entendu contesté par un ensemble de groupes et d'individus qui initieront ce que l'on a convenu d'appeler la « révolution tranquille » (qui sera réalisée pour l'essentiel durant les années 1960). Ce sont :

a) les libéraux dirigés par Lapalme et Marler ;

b) les intellectuels qui travaillent à l'ONF, à Radio-Canada, dans le journalisme et qui se regrouperont dans des revues d'opposition : *Cité libre* d'abord, puis *Liberté* ;

c) les syndicats sur le terrain (Asbestos, Louiseville, Murdochville) ;

d) les artistes et écrivains réunis autour du *Refus global*, puis des éditions de l'Hexagone notamment.

Leur action débouche sur la victoire des libéraux dirigés par Jean Lesage en 1960 : la « révolution tranquille » se met en place sous la poussée de la bourgeoisie moderniste, du mouvement syndical, des citoyens des grandes villes, des technocrates. Elle consiste pour l'essentiel en

a) une réforme de l'éducation (avec création du Ministère en 1964) ;

b) une réforme du système de santé (avec mise sur pied de l'assurance-hospitalisation) ;

c) la création de sociétés d'État (SGF, Soquem, Soquip, Rexfor, etc.) ;

d) la nationalisation des compagnies d'électricité et la distribution démocratique de cette « richesse naturelle » ;

e) une amorce de planification économique avec le Conseil d'orientation économique du Québec et le BAEQ ;

f) la syndicalisation des fonctionnaires et des enseignants, de l'ensemble du système public et parapublic.

Bref, l'essentiel des institutions du Québec moderne est mis en place au cours de cette « révolution tranquille ».

Les intellectuels critiques effectuent une première percée publique en 1948 à travers la publication du fameux manifeste de Borduas, *Refus global*. Le groupe signataire est composé surtout d'artistes en arts visuels (Borduas, Leduc, Riopelle, Mousseau), d'écrivains (Gauvreau, Thérèse Leduc) et de danseurs (J. Renaud, F. Sullivan). Borduas lui-même est professeur à l'École du Meuble et le groupe réunit plusieurs étudiants (des Beaux-Arts et du collège Sainte-Marie). Il se situe dans le sillage du surréalisme, de Breton avec lequel il a des liens.

Refus global critique 1- l'Église et la censure ; 2- la tradition, la sacralisation du passé ; 3- le capitalisme ; 4- la culture dominante fondée sur la raison instrumentale et l'abstraction ; 5- le PC qui, selon les signataires, ne s'intéresse qu'au « matériel ». Il effectue cette critique radicale au nom de la primauté de l'individu, du rêve, de la passion, de l'inconscient ; il propose une révolution culturelle, l'établissement d'un socialisme libertaire, anarchisant (en quoi il se démarque du PC qui n'a qu'une importance très marginale au Québec) ; il questionne enfin

les frontières du champ artistique, désireux de s'évader de la trop sécurisante « bourgade plastique ».

À travers *Refus global*, c'est surtout la fraction « artiste » du milieu intellectuel qui s'affirme dans un geste spectaculaire mais à l'efficacité limitée, compte tenu de la sphère d'action de ses auteurs.

Avec la création de *Cité libre*, en 1950, les intellectuels interviennent plus massivement dans le débat public. Fondée par des syndicalistes (Vadeboncœur), des journalistes (Pelletier), des professeurs d'université (Trudeau), la nouvelle revue critique le duplessisme au nom de la démocratie et du libéralisme. Elle exerce une influence certaine auprès des syndicalistes, des hommes politiques (du Parti libéral), des milieux culturels, de la jeunesse scolarisée qui fournira l'essentiel des artisans de la Révolution tranquille.

Souvent formés dans les facultés de sciences sociales qui connaissent un essor considérable durant les années 1950, les intellectuels « nouveaux » se retrouveront, au cours des années 1960, soit :

a) au service direct de la Révolution tranquille, mettant sur pied le nouveau ministère de l'Éducation, participant à l'expérience-pilote du BAEQ en Gaspésie comme chercheurs et/ou animateurs sur le terrain, prenant la direction de services stratégiques dans les ministères ou les nouvelles sociétés d'État ;

b) impliqués dans les organisations de jeunesse (la JEC, l'UGEQ, les journaux étudiants) elles-mêmes partageant en gros les orientations du mouvement indépendantiste (RIN) et de la nouvelle gauche révolutionnaire s'exprimant notamment à *Parti pris*, revue qui propose l'indépendance, le socialisme et le laïcisme en s'inspirant des théories de la décolonisation.

En somme, les intellectuels de cette décennie particulièrement effervescente trouvent leur inscription historique selon la modalité de l'expert, du spécialiste

engagé dans un profond mouvement de réforme sociale ou selon celle du militant critiquant les limites du processus en cours et appelant à son dépassement. C'est à partir de ces positions qu'ils s'impliquent dans les grands débats de l'époque : celui de la nationalisation de l'électricité qui pose la question du rôle de l'État dans les sociétés modernes et qui comporte une dimension nationaliste ; c'est sous le slogan « Maîtres chez nous » que se déroule la campagne électorale de 1962 autour de cet enjeu ; celui ensuite des réformes en éducation qui pose la question du type d'école à construire dans une société moderne.

Durant les années 1970 caractérisées par *a)* l'institutionnalisation du néo-nationalisme avec la victoire du Parti québécois en 1976 ; *b)* les luttes du mouvement syndical tant dans le secteur privé que dans le secteur public (dans le cadre des « fronts communs » de 1972 et 1976) ; *c)* l'affrontement, sur le plan idéologique, de deux modèles de société : le modèle libéral avec primauté de l'entreprise privée et du marché prôné par les libéraux de Robert Bourassa et la social-démocratie à la manière péquiste fondée sur la concertation État-patronat-syndicats-mouvement coopératif, les intellectuels se retrouvent

a) soit au service de l'État (comme Fernand Dumont à la tête de l'IQRC) ;

b) soit au PQ qu'ils ont rejoint après un passage dans le mouvement étudiant ou dans la gauche révolutionnaire (Bernard Landry, Pierre Marois, Philippe Bernard, Gérald Godin) ;

c) soit dans le mouvement syndical comme simples militants, ou comme conseillers et théoriciens à l'époque de la publication des manifestes des grandes centrales et du « syndicalisme de combat » théorisé par Jean-Marc Piotte, ancien animateur de *Parti pris* et professeur de science politique à l'UQAM ;

d) soit enfin dans des revues culturelles de gauche comme *Stratégie* ou *Chroniques* proposant un socialisme révolutionnaire et des analystes marxistes des productions culturelles, ou encore plus radicalement dans les groupes politiques très militants de l'époque dont ils sont souvent des dirigeants, ou dans le mouvement des femmes. Ces années constituent la grande période d'engagement, sur le plan militant, des intellectuels québécois, soit comme nationalistes, compagnons de route du PQ, soit comme « révolutionnaires ».

Durant les années 1980, à la suite de l'échec référendaire, on observe d'une part un « tassement », une diminution d'importance de la « question nationale » (le PQ partageant même durant un moment la perspective du « beau risque » proposé par Mulroney), une mise en veilleuse du volet social-démocrate du programme péquiste et, d'autre part, la montée et le triomphe du néolibéralisme avec ce que cela implique : mise en question de l'État-providence et de ses « acquis » sur le plan de l'éducation et de la santé et primauté de la dimension économique de la vie (régie par le marché). L'aile social-démocrate du Parti québécois s'affaiblit, le mouvement syndical est moins combatif, acceptant de jouer dans le cadre d'une concertation qu'il combattait antérieurement, la gauche révolutionnaire disparaît à toute fin pratique. Un nouvel unanimisme se profile sous l'autorité des hommes d'affaires — ces guerriers de l'émergence —, des technocrates et des experts. Et les intellectuels semblent se taire.

En réalité, déçus par le double échec du nationalisme (en mai 1980) et des perspectives révolutionnaires, ils se professionnalisent, délaissant leur activité militante au profit de leurs recherches et de leur avancement dans la « carrière », estimant que le temps des utopies est terminé. Ou encore ils rejoignent, faute de mieux, et sans enthousiasme, le camp souverainiste, lui-même sous domination néolibérale. Ou enfin, sous le coup du désenchantement, ils se font les chantres du néo-conservatisme dans

le champ culturel, habités par la nostalgie de l'ancien, de la culture traditionnelle (véhiculée notamment dans le vieux cours classique idéalisé *a posteriori*), culture d'élite qu'ils opposent à l'inculture généralisée actuelle. Bref, l'intellectuel de gauche, critique, semble s'être évaporé et c'est désormais l'expert, cet ingénieur du social, et l'intellectuel néoconservateur qui dansent sur son cadavre.

La situation actuelle

L'expérience québécoise aussi bien que l'européenne semblent bien indiquer que l'évolution de l'intellectuel a suivi une courbe descendante. Possédant au début du siècle un capital symbolique important, exerçant une influence réelle dans les débats politiques, il est progressivement dépossédé de l'un et l'autre et remplacé par de nouveaux acteurs appartenant à l'univers concurrentiel du spectacle. C'est ainsi par exemple qu'un Yves Montand ou un Coluche obtiendront en France une audience que peu d'intellectuels égaleront ; et au Québec ce sont souvent aussi des chansonniers qui serviront de références, de figures d'autorité, notamment dans le camp souverainiste, comme l'illustre l'action d'un Vigneault ou d'un Piché.

Cette perte d'influence est donc attribuable pour une part à la diminution de l'importance du champ intellectuel dans la vie sociale. Mais elle est aussi reliée à la perte de vitesse, sinon au déclin, des grandes idéologies, des conceptions globalisantes et totalisantes du monde qui servaient de source d'inspiration et de légitimation aux intellectuels. À ce titre il est évident qu'elle est étroitement liée à la « crise du marxisme », crise qui est à la fois politique, comme en témoigne l'échec des pays de l'Est, et théorique : cette doctrine ne paraît plus pouvoir rendre compte des grandes contradictions qui traversent notre époque.

Dans cette perspective, la thèse de la fin des idéologies, de la fin de l'histoire et par suite du rôle social des intellectuels, ne manque pas de pertinence. Encore faut-il la nuancer. Car ce qui semble être disparu depuis la dernière décennie, ce sont les idéologies à caractère utopique, possédant une dimension eschatologique. Cela ne signifie pas la fin de toutes les idéologies, et encore moins la fin de l'histoire. Les groupes sociaux (qu'ils soient des classes ou des nations) existent toujours, leurs intérêts demeurent souvent divergents et les idéologies, ces discours qui accompagnent et légitiment leur action, possèdent encore un fondement objectif. Ce qui a pris fin, c'est peut-être tout simplement un certain rapport dramatique à l'histoire qu'exacerbaient des conceptions politiques éprouvées comme des croyances, vécues sur le mode du fanatisme.

D'ailleurs, après une absence relative de grands débats, on assiste présentement à un réveil provoqué par les nouveaux défis que posent la décomposition de l'empire soviétique, la chute du « marxisme réel » à l'Est et la crise de l'État-providence à l'Ouest. Pour m'en tenir à des exemples québécois (et canadiens), je signale que les intellectuels se sont manifestés récemment sur des enjeux comme 1- la souveraineté du Québec, se départageant en deux camps : celui des intellectuels pour la souveraineté, celui des partisans du fédéralisme (au nom de la défense des libertés, du multiculturalisme, etc.) ; 2- les réformes envisagées dans le domaine des affaires sociales et de la santé ; 3-le type d'école et de culture à promouvoir aujourd'hui.

Je me suis personnellement impliqué dans ce dernier débat contre les thèses néo-conservatrices soutenues notamment par des intellectuels comme Jean Larose, François Ricard et Jacques Godbout. Pour ceux-ci la société québécoise — et, plus largement, les sociétés contemporaines occidentales — sont gravement malades, déstructurées, fragmentées : elles sont en train de sombrer dans une inculture et une

insignifiance sans fond. La solution qu'ils proposent pour remédier à cette situation catastrophique, c'est celle du retour à la société traditionnelle, à un certain humanisme dont le défunt cours classique était une incarnation et un véhicule exemplaire. J'ai contesté pour ma part aussi bien ce diagnostic que les analyses qui y conduisaient et, bien sûr, la solution envisagée, inadaptée aux réalités et aux problèmes du monde actuel.

En terminant je dirai que les intellectuels, en dépit de leur perte de prestige liée à l'évolution de leur statut social objectif, ont toujours la possibilité d'exercer une action réelle, d'intervenir avec une certaine efficacité dans les débats publics. Ils peuvent, bien sûr, se retirer, s'absenter de la vie sociale, se replier sur leurs objets de recherche immédiats, se cantonner dans le champ professionnel qui est le leur, y faire carrière en refusant de participer aux débats qui ont cours dans la sphère publique. Ils peuvent aussi intervenir, se faire entendre comme experts neutres, indépendants, comme spécialistes, rôle dans lequel les cantonnent volontiers les médias et les hommes politiques. Ils peuvent enfin, sur leurs propres bases, de leur propre initiative, soumettre des analyses, des propositions, suggérer des solutions à partir de leur conception de l'homme et du monde, de leurs valeurs.

Leur rôle spécifique, dans cette optique où ils agissent comme citoyens, c'est de fonder leurs choix sur des analyses, des explications qui situent les événements, les enjeux, dans une temporalité plus longue que celle du journaliste ou de l'homme politique qui œuvrent dans l'immédiat, dans le court terme. Les faits, les événements, les problèmes et leurs possibles solutions ne prennent tout leur sens que sur une toile de fond globale, une double toile à vrai dire, celle contemporaine de l'action, de la conjoncture présente, et celle, à moyen et à long terme, d'une histoire, d'une évolution à la lumière de laquelle le contemporain trouve sa pleine signification.

Le rôle de l'intellectuel est donc, à mon sens, de ne jamais perdre de vue cet ancrage historique et la configuration d'ensemble dans laquelle s'inscrit chaque situation singulière. L'intellectuel, avant d'être l'homme du comment — rôle qu'il peut assumer à l'occasion —, est l'homme du pourquoi, celui qui pose la question des finalités, du sens de l'action et des engagements. En cela il demeure utile, sinon indispensable encore aujourd'hui.

DIANE PACOM

Art et postmodernité

À R.L., au nom de l'art et de la passion.

La part de l'art comme lieu privilégié de remise en question sociopolitique acquiert dans la perspective postmoderne une place centrale. J'aimerais rappeler ici que le concept de postmodernité, tel que je l'entends, plus que de se référer à une idéologie politique particulière ou à un style artistique précis, se rapporte à la sensibilité esthétique et sociopolitique qui surgit de la synergie des mouvements critiques de la modernité et de ses fondements, tels qu'ils ont vu le jour en Occident depuis les années 1960. Dans ce même ordre d'idées, il est important de noter que bien que le concept de postmodernité ait fait son entrée officielle à l'intérieur de la pensée sociale contemporaine il y a bientôt vingt ans, ses confins épistémologiques restent encore mal tracés. Certains auteurs, tels que l'Américain Frederick Jameson, l'utilisent pour qualifier ce qu'ils considèrent être la « phase ultime » de l'étant moderne. Plusieurs tenants de cette perspective utilisent le concept de postmodernisme comme étant un synonyme de « haut modernisme ». Aux antipodes de cette interprétation nous retrouvons la maintenant célèbre critique de Jürgen Habermas [1]. Pour ce penseur et ses adeptes, la

1/ J. Habermas, « Modernity — An Incomplete Project », *in* the *Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster, ed., Washington, Bay Press, 1983, p. 3-15.

perspective postmoderne n'est rien d'autre que l'expression théorique d'un mouvement réactionnaire anti-moderniste qui rejette la validité politique et sociale de l'Aufklärung. Au delà de ces deux lectures extrêmes de la postmodernité se situe celle que j'embrasse et qui considère la postmodernité comme une phase de transition, caractérisée aussi bien par l'érosion et la disparition des principales valeurs sur lesquelles avait été édifiée la modernité que par l'apparition de formes inédites de sociabilité. Dans cette acception du terme la postmodernité ressort comme étant un moment historique en devenir, qui succède à la modernité et qui possède aussi bien ses caractéristiques socioculturelles propres que ses tensions et contradictions spécifiques [2].

Avant d'aller plus loin, j'aimerais préciser aussi que même si mon analyse porte sur l'art, je la mène avant tout en tant que spécialiste du social avec, bien entendu, les préoccupations dictées par ma discipline et les limites imposées par celle-ci. Il faut donc reconnaître d'emblée que, de droit et de fait, le dernier mot sur le phénomène éminemment complexe de la création artistique revient aux artistes et aux théoriciens de l'art contemporain. Cela dit, je me suis inspirée de leurs disciplines, je leur ai laissé le soin de m'éclairer quant à la spécificité de leur objet d'étude et de me guider dans la trajectoire que j'ai choisie de suivre ici. Cette aide me fut précieuse surtout pour éliminer, du moins partiellement quelques difficultés majeures que posait pour moi l'appréhension théorique de l'art, relative non seulement à la nature même de la dimension esthétique, mais plus particulièrement reliée au rôle et à l'impact de l'art dans cette période d'importantes mutations socioculturelles.

En explorant rapidement le discours sur l'art contemporain, je me suis heurtée à un corpus de

2/ D. Pacom, « La querelle des modernes et des postmodernes » *in Possibles*, vol. 13, n° 1-2, hiver 1989, p. 55-73.

connaissances remarquablement imposant sur le sujet. Les regards pénétrants des spécialistes de l'art, que ce soit le théoricien, le critique, le sémioticien, le psychologue, le philosophe ou encore l'archéologue, se disputent le jugement définitif sur le statut de l'art postmoderne. Indépendamment de leurs divergences de vue quant à la valeur artistique du mouvement postmoderniste, une préoccupation pressante les unit tous : quel est l'avenir de l'art, après la critique dévastatrice des trente dernières années à l'égard de l'art moderne, de ses préceptes et de ses canons par les artistes et les intellectuels dits anti-modernistes ou postmodernes ? [3]

J'aimerais soulever maintenant le parallélisme existant d'une part, entre la situation critique de l'art et d'autre part, l'état d'ébranlement de la connaissance et du savoir social, découlant de la crise de légitimité de l'imaginaire social rationaliste moderne. Notons aussi, au passage, la différence prononcée entre les disciplines artistiques et les sciences sociales quant à l'état de la réflexion sur la crise de la modernité et la postmodernité. De prime abord se dégage un déséquilibre flagrant aussi bien quant au volume de la recherche portant sur cette question que sur la qualité de cette recherche. Ce déséquilibre existe sur ces deux aspects, en faveur de la théorie de l'art. Même si cette situation s'explique, à propos du volume de la recherche, par le fait que le débat sur la crise de la modernité dans les arts précède d'une quinzaine d'années les premières réflexions sur ce sujet en philosophie et en sociologie, il reste qu'un décalage considérable existe sur le plan de la qualité. La maturité, l'approfondissement et le souci d'exactitude avec lesquels la crise de la modernité

3/ V. Burgin, *The End of Art Theory*, New Jersey, Humanities Press International, 1986 ; T. De Duve, *Pour l'amour de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989 ; T. De Duve, S. Gaggi, *Modern-Postmodern : A Study in Twentieth Century Arts and Ideas*, Philadelphia, University of Pennylvania Press, 1989 ; J.T. Paoletti, « Art », *in The Postmodern Moment*, Stanley Trachtenberg, et., Westport, Greenwood Press, 1985, p. 53-79.

est posée en théorie de l'art se comparent difficilement au traitement timide et confus que lui accordent encore la sociologie, la philosophie ou la science politique. Cette situation est pour moi symptomatique d'un phénomène beaucoup plus large. Nous savons tous et toutes que les dimensions culturelle et artistique de la société, tout comme le discours qui les accompagne, connaissent depuis quelques années un regain considérable de vitalité. Dans cette toute dernière partie du XX^{e} siècle, l'art, la culture, et dans l'ensemble la dimension symbolique et imaginaire de la société acquièrent une pertinence sociopolitique historiquement inégalée. Non seulement elles sont reconnues égales en importance aux autres composantes du tissu social, mais souvent elles prennent de l'avance sur ces dernières. Elles deviennent objet légitime du savoir social et support historique d'une certaine action politique. En outre, pour la première fois depuis des siècles, notamment depuis les XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, période pendant laquelle l'art moderne s'institutionnalise et prend sa forme définitive, ses adversaires sont parvenus à formuler une revendication antithétique majeure à sa logique même : celle de la réhabilitation sociale de l'art. Cette revendication, recherchée avec entêtement par les artistes contemporains réfractaires au credo du modernisme classique a, selon moi, miné à jamais la définition moderne de l'art. Car elle dépasse en ampleur et en envergure les autres critiques qui ont émergé au début du siècle en Europe et qui, si elles étaient aussi radicales, étaient plus sectaires. Depuis la fin des années 1950 et le début des années 1960, un mouvement qui transcende les particularités des différentes expressions de la pratique artistique rallie des architectes, des peintres, des écrivains, des sculpteurs, des chorégraphes, des poètes, des cinéastes, etc. dans la même volonté d'ancrer leur gestuelle dans le réel, le quotidien, le politico-politique, sans toutefois se fondre totalement dans ceux-ci. [4]

4/ Voir Paoletti, *op. cit.* et G. Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1989.

Vers un autre espace-temps artistique

Je ne cherche pas ici à appréhender d'une manière tant soit peu exhaustive les mécanismes de la création artistique et ses déclencheurs, je suis aussi consciente d'évacuer toute la dimension formelle de la question, de telles entreprises dépassant largement mon expertise de sociologue de la culture. Je ne tenterai pas non plus de trancher le débat sur l'art moderne et son avenir, pas plus que je ne veux passer en revue l'ensemble des expressions que prend cette critique de l'art moderne. Plutôt, je choisirai, au fil de la présentation, quelques exemples illustrant bien mon point de vue analytique. Je ne fais que poursuivre dans ce texte la thèse selon laquelle la question du rapport du social et de l'art, qui a toujours défié la pensée sociale, n'a jamais été aussi clairement et adéquatement formulée que par les artistes dissidents, nord-américains dans un premier temps puis européens dans un deuxième, au cours des années 1960 à 1990. De New York à Montréal en passant par Berlin, Rome, Paris, Los Angeles et Toronto, le procès de la modernité s'est avant tout articulé autour de la critique de l'autonomie totale du domaine artistique face au social-historique, que le modernisme avait postulé comme le but ultime à atteindre. De façon obsessive et dogmatique les défenseurs de la modernité en art et leurs idéologues, comme à partir de la fin des années 1930 le critique d'art américain Clement Greenberg, puis, plus tard son disciple Michael Fried, ont poursuivi cet idéal en l'érigeant en règle de base du savoir-faire artistique du XX^{e} siècle [5]. Donc, le rapport entre l'art et la dimension sociopolitique constitue clairement le pivot central de la contestation de l'art moderne. Cette constatation m'a aussi aidée à mieux comprendre le sens de la gestuelle, si énigmatique à première vue, de plusieurs artistes contemporains.

5/ Voir N. Dubreuil-Blondin, *La Fonction critique dans le Pop Art américain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980 et V. Burgin, *op. cit.*

Art et postmodernité

Tout comme pour le volet philosophico-politique de la problématique postmoderne, le volet artistique se concentre autour de quatre thèses précises : *a)* le rejet de la raison comme dimension centrale de l'expérience humaine ; *b)* la remise en question de l'idée évolutionniste, progressiste et linéaire de l'histoire sociale et de l'histoire de l'art ; *c)* le rejet de « l'avant-gardisme », des ruptures à tout prix et de la recherche effrénée du nouveau ; *d)* l'abandon des purismes, des dogmatismes. À ces thèses s'ajoute, comme je l'ai soulevé plus haut, la revendication de l'enracinement de l'art dans le social.

Le rejet de la doctrine de « l'art pour l'art » s'est exprimé par le biais de la création d'un ensemble de formes, de mots, de couleurs, de sons, de mouvements et d'images de plus en plus éloigné du manque d'ancrage et de l'épuration de tout sens si chers aux modernes. Les artistes dissidents de cette deuxième moitié du vingtième siècle, en réfutant la légitimité esthético-culturelle du monochrome, de la scène vide, de l'édifice transparent ainsi que les dogmes de la rigidité des styles, de la pureté des lignes et de la fonctionnalité des formes, se ressourcent dans leur temps politique, réintègrent la culture et enracinent leurs œuvres dans leur environnement. Ils font ainsi tomber, en les transgressant un à un, les grands interdits posés par la modernité. Ainsi, l'interdit pesant sur la passé, rendant désuètes les formes d'antan et se nourrissant de la croyance aveugle dans la linéarité, dans le progrès et dans la vertu évolutive du nouveau, est attaqué de front par la licence que s'accordent sculpteurs, peintres, architectes et autres artistes d'aujourd'hui de puiser dans l'histoire inspiration et technique. Des formes, des matériaux, des styles empruntés à d'autres périodes historiques refont surface et sont amalgamés dans un nombre croissant d'œuvres artistiques actuelles. Ce phénomène est très bien représenté et illustré par le courant architectural postmoderne dont les principaux chefs de file sont aux États-Unis : Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves,

Allan Greenberg, Philip Johnson, Robert Stern, Thomas Gordon Smith. Autant par leurs productions que par leur conception de l'architecture, ces illustres précurseurs du mouvement postmoderniste s'érigent contre le style d'architecture mis en place dans l'entre-deux-guerres par les pères fondateurs du mouvement architectural moderne tels que Ludwig Mies van der Rohe (dont le dicton « Less is More » devint le mot d'ordre pour les architectes et les dessinateurs modernes), Walter Gropius, Le Corbusier, Hannes Meyer, etc. Partout en Amérique du Nord et en Europe surgissent à un rythme soutenu, dans notre environnement urbain contemporain, des édifices dont la texture physique, l'apparence générale et le style surprennent en comparaison avec la fonctionnalité sobre, grise et austère des édifices que nous étions habitués de voir [6]. Les nouvelles constructions nous font prendre intuitivement conscience qu'une mutation profonde a eu lieu dans le point de vue de ceux et celles qui remplissent la fonction de créer notre habitat. J'aimerais mentionner, à ce sujet, l'inauguration en 1988 et 1989 de deux des plus intéressantes créations architecturales canadiennes qui sont en rupture de ban avec les canons classiques de l'architecture moderne : le majestueux Musée des beaux-arts du Canada, de Moshe Safdie, qui incorpore dans son œuvre l'environnement culturel et historique de la capitale nationale, et l'émouvante création de Douglas Cardinal, le Musée des civilisations à Hull, qui, dans la sinuosité sensuelle de ses formes arrondies, évoque l'environnement physique du bouclier canadien, des glaciers et des collines environnantes. Tout en n'étant pas considérées par leurs concepteurs comme strictement « postmodernes », ces deux œuvres témoignent néanmoins par leurs formes, leurs matériaux et la

6/ Voir P. Blake, *Form Follows Fiasco : Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston, Little Brown, 1977 ; Ch. Jencks, *Le Langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1984 ; M. McLeod, « Architecture », *in The Postmodern Moment*, Stanley Trachtenberg, ed., Westport, Greenwood Press, 1985, p. 19-52.

connotation symbolique qu'elles projettent des changements de perspective et de sensibilité qu'expriment, à travers leurs constructions, plusieurs architectes d'aujourd'hui.

« Majeure » — « mineure » : l'objet générique

L'autre tabou moderne, désamorcé par les mouvements artistiques contemporains, se rapporte à toute la production symbolique-culturelle vitale de ce secteur de la réalité culturelle que les sociologues américains nomment *popular culture* et que je traduirai en français, faute de mieux, par « culture de masse »[7]. Le courant moderniste, on le sait (ne serait-ce qu'en consultant les thèses de Th. Adorno et de M. Horkheimer sur ce sujet), n'attribuait à la culture de masse qu'un rôle négligeable, voire même négatif. Par opposition, le courant postmoderniste place la culture populaire au cœur même de ses prises de positions théoriques. Sa réhabilitation est dans cette perspective un objectif central. La culture de masse recouvre un ensemble très varié de pratiques culturelles dans le sens large du terme, qui vont de la vaste production d'images culturelles produites par les médias, à l'artisanat et au folklore, en passant par l'art commercial, le graphisme publicitaire et la mode vestimentaire. Cet immense secteur de la culture traditionnellement dévalorisé et occulté par les tenants de la conception élitiste de l'art et de la culture va devenir, notamment par l'intermédiaire du Pop Art new-yorkais, en même temps lieu de prédilection et source d'inspiration pour toute une génération d'artistes en rupture de ban avec la modernité.

7/ Voir J. Fiske, *Power Plays, Power Works*, London, Verso, 1993 et D. Strinati, *An Introduction to the Theories of Popular Culture*, London, Routledge, 1995.

> « ... En prospectant une zone intermédiaire entre la généralité du médium et la diversité des styles, le Pop a attiré notre attention sur les stéréotypes iconiques, sur les récurrences formelles. Il nous permet ainsi d'être plus critiques à l'égard des messages proposés. En même temps, et ceci ne s'oppose pas à cela, il nous rend sensibles à la beauté des images de masse, méprisées par la culture d'élite... »[8]

Parmi tous les gestes iconoclastes faits par la génération des créateurs des années 1960 et 1970, celui-ci est à mon avis non seulement le plus percutant, mais aussi le plus significatif sur le plan social et politique, aussi bien par son effet sur les arts et les artistes que par l'impact plus général qu'il eut sur l'imaginaire des sociétés actuelles. Pour les artistes qui cherchaient à donner un sens historico-politique à leurs actes et à leur production, la critique et le dépassement de la conception élitiste traditionnelle de l'art et de l'artiste devenaient une étape cruciale de leur libération. Car, *a*) il fallait sortir l'art du no man's land esthétique dans lequel l'avait relégué le courant moderniste, pour l'asseoir fermement dans le temps quotidien et dans l'espace social réel. En faisant disparaître la hiérarchie et la cloison entre la « haute » culture et la « culture de masse », l'art ne pouvait que se trouver à l'intérieur de la réalité sociale, échappant ainsi à la sphère platonicienne de la dimension transcendantale dans laquelle il avait été enfermé. À partir des années 1960, l'art refuse donc de relever uniquement du conceptuel et d'appartenir seulement au registre de l'abstraction. En outre, *b*) il fallait dégager l'artiste du rôle faussement marginal qui lui avait été traditionnellement assigné. En tant que voyant-éclairé capable par sa sensibilité de transcender le quotidien, être privilégié par la grâce esthétique (la Muse ? !), fou romantique ou génie mal compris, l'artiste se voyait condamné d'une façon ou d'une autre à l'ostracisme social

8/ J.P. Keller, *Pop et évidence du quotidien*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 128.

perpétuel. Ce mythe de l'artiste dévoré par sa vocation, sacrifié pour l'avancement de la « civilisation », qui continue hélas à hanter beaucoup d'esprits du milieu artistique ou du public en général, perd quand même beaucoup de sa force.

> « ... C'en est fini avec Warhol, du mythe romantique de l'artiste incompris, isolé, du créateur maudit, ne pouvant vivre qu'à l'écart du jeu social. D'une certaine façon, on pourrait même dire que la « mondanité » devient, avec lui, l'une des dimensions de l'esthétique... »[9]

Pour la plupart des auteurs que j'ai consultés, c'est le mouvement Pop américain, dont les principaux représentants furent Andy Warhol, Roy Lichtenstein, George Segal, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, qui créa les manifestations les plus fortes et les plus éloquentes du rejet de la raison esthétique moderne par le biais de l'intégration de la culture de masse. La raison moderne dans ses expressions philosophiques, sociales, politiques, technologiques et esthétiques ne pouvait être par définition qu'une entrave au libre développement de l'être et du connaître pour les artistes Pop qui entreprirent avec fermeté, ferveur, ironie et panache, le pervertissement du credo esthétique moderne, surtout tel que stipulé aux États-Unis par le principal porte-parole du mouvement moderniste, le critique Clement Greenberg.

> « ... By 1939, Greenberg had clearly stated his belief in an artistic elite when he articulated a dichotomy between high art and low art (or kitsch)... For Greenberg, advanced or as he chooses to term it, avant-garde, art demands a « superior consciousness of history » in order to « keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence. »... Greenberg further posits that the path for the artist to follow in a period of cultural deterioration is isolation in

9/ G. Scarpetta, *L'Artifice, op. cit.*

> the search for the expression of the absolute... Greenberg further states, rather categorically that « content is to be dissolved so completely into form that the work of art and litterature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself. » [10]

Tout d'un coup les « drippings » de Jackson Pollock, enfant chéri des critiques « officiels » de l'art, ne représentent plus l'exemple à suivre, l'expressionisme abstrait n'est plus la voie royale qui mène aux sommets esthétiques. Barnett Newman, Mark Rothko, Franz Kline et les autres peintres-vedettes de l'époque sont mis au défi par l'apparition provocatrice de l'art Pop. Dans les galeries underground peu connues de l'East Village en un premier temps, et plus tard dans celles plus prestigieuses de Greenwich Village et de Soho, commencent à paraître les maintenant célèbres et familiers chefs-d'œuvres dysfonctionnels du Pop Art [11]. Des boîtes de tampons à récurer Brillo, de soupe Campbell (Warhol), des illustrations de bouteilles de Coke (Warhol) ou des bouteilles de bière coulées dans le bronze (Johns), des reproductions surcodées d'un hamburger géant (Oldenburg), Mickey Mouse et Donald Duck (dans le *Look Mickey* de Roy Lichtenstein), une Marilyn Monroe et un Elvis Presley en série et de toutes les couleurs (Warhol) seront extirpés par les artistes Pop, de leur contexte habituel : le supermarché, la chaîne de fast-food, l'écran de télé, le film, la bande dessinée, le panneau publicitaire, pour être représentés au second degré. Dans cette volonté toute nouvelle d'asseoir l'art dans la réalité de son temps et de réhabiliter socio-politiquement la culture, les artistes Pop et leurs successeurs entreprennent la transformation des objets familiers et des figures triviales de la culture de masse, non seulement en images allégoriques des temps présents, mais en fétiches de leur critique du modernisme, en objets d'art et en pièces

10/ J. T. Paoletti, *op. cit.*, p. 60.
11/ Voir Paoletti, *op. cit.*

de collection. À travers ces objets et ces images codés au second degré, les artistes dissidents des années 1960 et 1970 contribuent à l'écriture critique de l'histoire des sociétés contemporaines. De leur agencement et de leur mise en situation se dégage le commentaire corrosif qu'ils portent sur les événements sociaux et politiques.

> « ... Les objets que le Pop Art nous propose fonctionnent comme des modèles. Ils nous invitent à porter sur notre univers familier un regard autre, à le percevoir comme un imaginaire : à partir de tel objet, par contagion c'est l'ensemble du réel qui est révoqué en doute... » [12]

À partir de ce moment, la définition de la gestuelle de l'artiste et son statut changent dramatiquement. Commence ainsi, dans le monde des arts, une véritable catharsis qui atteint parfois, selon le dire des théoriciens de l'art contemporain, des proportions dévastatrices jamais atteintes préalablement. Le mouvement explosif qui a ébranlé les croyances esthétiques, tout comme sa contrepartie politique représentée par le mouvement étudiant, le mouvement des droits civils, le mouvement des femmes, le mouvement écologiste, le mouvement pacifiste, ira à partir des années 1960 jusqu'à la fin des années 1970 en augmentant et en élargissant la définition traditionnelle du champ artistique. Parallèlement les pratiques politiques de ces mêmes années et la réflexion qui les accompagnait vont modifier à jamais notre conception du politique. Les limites fixées par l'art moderne s'étirent dans tous les sens. Au delà de la nouvelle interaction « impure » entre les cultures majeures et mineures, au delà aussi des emprunts historiques en matière de styles et de matériaux se produisent aussi des emprunts hybrides massifs dans le réservoir symbolique et artistique

12/ Voir J.P. Keller, *op. cit.* p. 172.

d'autres cultures et d'autres civilisations présentes et passées. Au cœur de la production artistique pluriforme contemporaine, on voit aussi surgir un décloisonnement progressif entre les registres du langage artistique de notre époque et qui deviendra une des plus intéressantes démarches de ce vaste processus créatif. Se propagent ainsi massivement des formes d'expression inédites telles que les très populaires « happenings » des années 1960, ou les actuelles « performances » [13]. Les artistes inventent, pour exprimer ce niveau de liberté nouvellement atteint, des formes hybrides de représentation qu'ils vont souvent appeler des « installations » ou des « performances multimédia ». Ces formes interpellent l'ensemble des sens des spectateurs et s'agencent pour créer non plus des œuvres singulières, mais des environnements esthétiques. Plus souvent qu'autrement l'espace physique environnant ainsi que les spectateurs sont intégrés dans ces nouveaux lieux interactifs/sensoriels ou dans ces spectacles multivariés. Le film, la danse, le théâtre, la musique, la photo, l'écriture sont momentanément construits à l'aide d'infrastructures électroniques souvent très complexes, selon les objectifs de leurs concepteurs, pour fournir des visions de l'art qui n'ont plus rien à faire avec la tradition unidimensionnelle aseptisée, austère et sobre de l'art moderne. Pour n'en donner que quelques exemples : les installations de Nam June Paik, d'Annette Messager, de Jenny Holzer, de Jocelyne Alloucherie, de Geneviève Cadieux, les performances de Laurie Anderson, de Bob Wilson, de Meredith Monk, de Michel Lemieux, le superbe théâtre québécois de Robert Lepage et de Carbone 14, les chorégraphies de l'Américain Merce Cunningham, fondateur de la nouvelle danse actuelle où les Québécois Robert Desrosiers, Jean-Pierre Perreault et Édouard Lock amplifient, dans les années 1980 et 1990, les gestes des peintres Pop

13/ Voir H. Sayre, *The Object of Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

des années 60 et 70, concernant l'ancrage de l'art dans le social, la reconnaissance du rôle symbolique de la culture de masse et le rejet des dogmatismes, des purismes et de l'hermétisme modernes [14]. Afin d'illustrer une dernière fois ce phénomène, penchons-nous, en conclusion, sur l'exemple du nouvel art chorégraphique et de la danse postmoderne. Ayant intégré les conséquences sociopolitiques de la gestuelle contestataire des femmes depuis les années 1960, la nouvelle critique du modernisme a radicalement transformé, entre autres, l'image de la femme et de son corps. Ceci s'exprime, d'un côté, par l'accroissement considérable du nombre de femmes chorégraphes durant les trente dernières années (Twyla Tharp, Trisha Brown aux États-Unis, l'Allemande Pina Bausch, la Française Maguy Marin, les Canadiennes Karen Jameson, Jennifer Muscall, les Québécoises Ginette Laurin, Hélène Blackburn, Dulcinée Langfelder, Marie Chouinard, etc.). Cette plus grande présence féminine dans l'univers conceptuel de la danse a évidemment changé radicalement la sensibilité de l'art chorégraphique. Cela se manifeste, d'un autre côté, par la modification de l'image de la danseuse et de son rapport aussi bien avec ses partenaires du sexe opposé qu'avec l'espace scénique [15]. Bien que ce phénomène soit observable dans la plupart des chorégraphies actuelles, c'est dans la pratique chorégraphique de Louise Lecavalier, danseuse étoile de la troupe montréalaise La La La Human Steps, qu'on reconnaît dans notre pays l'expression la plus éloquente et la plus éclatante de ces changements. Les cheveux longs, couleur platine, ébouriffés, tutu noir et *running shoes* usés, les pieds écartés fermement ancrés au sol, cette antithèse québécoise de la *prima ballerina* effectue des sauts

14/ Voir N. Carroll, « Posmodern Dance and Expression » *in Philosophical Essays on Dance*, Gordon Francher, ed., Brooklyn, Dance Horizons, 1986 et D. Jowitt, *Dance Beat : Selected Views and Reviews : 1967-1976*, New York, Marcel Dekketer, 1977.

15/ À ce sujet, voir S. Banes, *Terpsichore in Sneakers : Postmodern Dance*, Boston, Houghton Mifflin, 1980.

périlleux répétitifs, prend son élan et retombe au sol de tout son poids, porte à bout de bras et fait tourner ses partenaires mâles dans une interaction constante avec l'environnement physique et la musique. Cette image, mi-caricaturale, mi-sérieuse ne laisse planer aucun doute sur le fait que l'art ait finalement intégré le social-historique, même si la danse postmoderne est loin d'être appréciée par tout le monde, comme d'ailleurs la majorité des nouvelles formes artistiques. L'exemple que j'ai choisi ici, au-delà de ses qualités artistiques, constitue le témoignage solide et pertinent de la mise en place d'un contexte culturel inédit, surtout en ce qui concerne le statut des femmes et de leurs rapports avec la société. Dans le cas de la danse, ces changements sont symbolisés par l'effacement progressif de la figure prépubère, décharnée, achromatique, éthérée et interchangeable de la danseuse, telle que la voulaient les chorégraphes et la société d'hier. Complètement éloignée du monde physique, son corps émacié incarnait et véhiculait le sens de la maîtrise de la raison moderne sur la nature. La critique théorique et pratique du modernisme à travers le rejet de l'angélisme de la ballerine, transparente dans sa blancheur voilée, ne touchant le sol qu'avec le bout de ses orteils déformés, s'envolant loin du « vrai monde », transcendant la réalité contingente, s'agence avec la remise en question des constructions modernes « sur pilotis » de Le Corbusier qui soulèvent de terre les bâtiments et ceux qui les habitent en les extirpant de leur environnement naturel. Le cinéma, la littérature, le théâtre, la poésie ont subi ces mêmes critiques et expriment à leur façon ces tensions, mais les limites de cet article ne me permettent pas d'en parler.

Je voudrais cependant insister en terminant sur le caractère hautement significatif de l'interpénétration croissante des domaines sociopolitique et artistique poursuivie par plusieurs courants artistiques contemporains. Comme j'ai essayé de le mettre en relief dans ce texte, la rupture avec les canons et les préceptes modernistes a libéré un ensemble de secteurs

d'activités artistiques qui avaient été brimés par la suprématie du logos moderne sur l'esthétique. Désormais, le processus créatif peut se ressourcer à même la société, la nature, l'histoire, la culture dans tout ce qu'elle représente de plus quotidien, et de plus événementiel.

La grande détresse des puristes, qui préfèrent discréditer complètement les formes actuelles d'expression artistique intimement reliées au vécu quotidien des femmes et des hommes d'aujourd'hui plutôt que de leur reconnaître une quelconque valeur artistique, se fait de plus en plus violente. Pris de panique, plusieurs membres de cette élite offusquée ont même proclamé carrément la mort de l'« Art ». Évidemment la promiscuité entre les graffiti et la peinture, le break-dancing et la danse, le rap et l'opéra, tout comme la réhabilitation par les artistes féministes de la courtepointe, de la céramique, de la broderie comme formes d'art ne peuvent qu'offusquer ceux qui ont prôné l'autonomie de l'art, son éloignement de l'histoire et son détachement du social.

Quant à moi, je lis très clairement dans ce phénomène un des témoignages les plus importants de la mutation sociale profonde que traversent nos sociétés actuelles déchirées entre la reconnaissance de l'échec de la modernité rationaliste et l'incertitude par rapport à l'avenir de l'Occident.

Agissant au cœur même du tissu symbolique, la critique artistique postmoderne, en s'émancipant du code de représentation fixé par le paradigme moderne, restructure nos images de l'altérité et de nous-mêmes.

OLIVIER PÉGARD

Ethnographie et écriture

Dans le cheminement d'une thèse, graduellement le voile se lève sur une révélation. J'y découvre l'intimité de l'écriture. Bien avant la somme théorique sur laquelle je dois me prononcer, c'est au mot que je me vois confronté. Bricolage de vocables cristallisant des images. Trajet intime d'une exploration intime. J'ai pris conscience qu'il existait une musique de l'écriture, ou plutôt deux. D'abord en prêtant l'oreille, celle de la plume explorant la virginité du papier, j'y entends ses rythmes dans le trait, ses harmonies dans les courbes, ses silences blancs ponctués entre les mots. Puis il y a cette musicalité irréductiblement intérieure, dialogue muet de soi à soi, organisation secrète qui précède la restitution graphique quasi immédiate. Jouer avec mon propre vocabulaire, composer en dépit d'une syntaxe aux allures parfois stéréotypées. Ces deux musiques ne sont pas étrangères l'une à l'autre. Transfusion de compositions sonores de laquelle je ne suis que le témoin, la membrane vibrante de deux mondes que je médiatise. Ni trop à l'intérieur de moi, ni trop non plus ouvert sur l'extérieur, je reste à l'écoute de la phrase juste. Dire et faire déborder le dire, telle serait à mes yeux une bonne ethnographie.

La restitution d'un texte appelle l'horizon des images. Images intérieures d'un rapport au monde extérieur.

L'image, ici, ne s'appréhende pas selon une définition restrictive, elle évoque l'étendue des formes perceptives affluant dans les méandres de la suggestivité. De l'entité physique du mot livrée sur la feuille, jaillit une vision singulière, une « vision oblique » dirait Michel Leiris. Parfois je me fabrique quelques correspondances : discours critique sous le signe du flacon d'ammoniaque que l'on fait sentir aux haltérophiles, ou bien, argumentation critique sous le signe de la biffure, d'un ongle qui nous inflige sur le dos sanguinolent la croix de saint-André, un X. Ou encore l'articulation d'une idée me paraissant ouvrir un espace autre de réflexion prend tout à coup la saveur du miel, le contact de la caresse, une découverte érotique. Toutes ces formes suggestives ne s'opposent pas, elles constituent un vocabulaire qui se dépose secrètement dans l'espace du mot. Une caresse peut devenir biffure, le miel avoir un arrière-goût de soufre. Je greffe secrètement sur l'écriture scolaire de mon travail universitaire ces métaphores qui éclairent mes propos d'une lumière plus tamisée, plus intimiste. Il y a du corporel dans l'écriture, sensation physique de frissons lors du dialogue intérieur, érotisme d'une suggestivité qui ne se laisse découvrir qu'à demi-mot.

Écriture : outil que l'on tient du bout des doigts qui à la longue devient prolongement de soi-même

Dans le travail ethnographique, il ne suffit pas de bien observer, il s'agit aussi d'accomplir par écrit une architecture de sens pour laquelle les idées exprimées se donnent à voir. Entre objectivité et subjectivité, polarisations sur lesquelles l'universitaire discipliné se débat, je vois se profiler un trajet différent, celui de la suggestivité. Mais cet itinéraire, aux yeux de la rigueur scientifique, constitue le chemin défendu. Tabou sur lequel la parole se refuse, bien que lors du tour de table traditionnel inaugurant un séminaire, les suggestions abondent. Le suggestif dont je parle

n'a pas à être mâché par le discours psychanalytique, il est plutôt l'expérience d'altérité de l'analogon. Il y a dans la restitution écrite du travail ethnographique l'idée d'un parcours initiatique, d'une communion avec le tabou. N'expérimenter la suggestivité qu'à dose homéopathique pour entretenir avec elle des états de manque. Et qu'à chaque retour vers elle, je puisse la fréquenter avec le désir de nous fixer d'autres rendez-vous. Il n'y a de vérité ethnographique que dans ce qui est suggéré, les vérités vraies sont décharnées, elles n'offrent que le visage de la mort, elles inaugurent la violence de l'ennui. Nous ne pourrions intéresser le lecteur en nous contentant d'une écriture administrative.

Parfois, je voudrais déborder les limites du théorique, explorer l'analyse sous d'autres formes, avec d'autres finalités que strictement positivistes. Faire jaillir de l'écriture un monde autre, investir l'insignifiant, redonner goût à l'inutilité, réexpédier l'utilité comme vulgate malfaisante. Écrire ce n'est pas rédiger un inventaire d'huissier, mais c'est témoigner que le social est affaire d'inventivité. Concernant la discipline universitaire, je nourris avec elle des rapports de passion et de haine. Haine contre la pensée réitérant les mêmes trajets, mais passion pour rejouer les explorations et les doutes de mes auteurs fétiches.

Écriture : restitution de mon propre dépouillement

Avant de commencer ma thèse, et pendant une grande partie du cheminement, j'accréditais au rôle de l'écriture le statut du pouvoir, l'assurance de notable que je devais atteindre. Or, j'ai découvert qu'il y avait quelque chose de neuf. À mes yeux, l'écriture est la restitution d'une forme dépouillée. Remplissage d'espaces blancs et tout en les remplissant, dire des non-dits qui en disent long. Pudeur, peur, idées peu certaines, l'écriture est un apprentissage de soi sur soi. Tout en prenant conscience

de son caractère public, l'acte d'écrire réfère paradoxalement à un dialogue secret qui ne se concrétise jamais. Comment restituer la somme des périodes où la plume cesse de parcourir ? Regard fixé sur des objets figés qui occupent l'espace proche (gomme, feuille, livres, réveil, tasse), temps de silence d'une intériorité bruyante qui sonde dans le statisme des choses la quiétude. De tout ceci aucune trace ne reste, ou si peu ! J'ai appris pendant la rédaction de ma thèse qu'il y a désormais une écriture qui m'accompagne et sur laquelle je peux m'appuyer. Bien sûr ceci n'invalide pas les itinéraires bibliographiques, les connaissances théoriques ou la richesse des échanges, mais ce témoignage prend pour moi une valeur de réhabilitation. L'écriture reste toujours la grande absente des discours universitaires, ou alors cantonnée dans les champs littéraires dont le rôle est de servir peut-être d'alibi : « Vous voulez parler d'écriture ? Allez plutôt en littérature ! »

Pourquoi l'écriture est-elle la grande muette ? Étouffant les étagères des bibliothèques, catalogues de mots bâillonnés, les sciences humaines ne travailleraient-elles plus avec des mots ? Ce texte n'est pas un égarement ludique (ou plutôt oui mais cependant très sérieux), il est le témoignage singulier d'un apprenti ethnographe. Plus nous conférons aux sciences sociales une orientation exclusivement positiviste et plus nous écrasons d'un pied dédaigneux l'infime plaisir de notre travail. Il y a peut-être plus de raisons sociales que sociologiques de ne pas investir ce vis-à-vis problématique. En France, un enseignant me formulait très souvent que la rhétorique était la « science des ânes ». Dénonciation paradoxale d'un rhéteur que je comprenais, mais en même temps et sous prétexte du « clair et distinct », il légitimait la censure. L'écriture universitaire ne protège-t-elle pas sa propre rhétorique ? Tout comme le médecin de famille qui dépossède le « client » de sa maladie. À l'université l'écriture de « l'expert » n'est-elle pas embrigadée, pour jouer, sans qu'il s'en aperçoive, le rôle « visible » d'un pouvoir sélectif autoreproducteur ?

Il serait difficile d'invalider l'idée que l'écriture est elle-même forme sociale. L'écueil majeur pour faire une ethnologie de l'écriture réside dans ce qu'elle occupe simultanément la fonction d'objet et d'outil. Elle est le vecteur et le locus de la connaissance. Poser l'écriture comme objet, et du coup nous faisons face à une impasse méthodologique. Comment s'outiller de concepts alors qu'ils n'ont jamais eux-mêmes fait le deuil de leur propre mère. Voilà donc les pistes que je laisse suspendues au questionnement. Avant de fuir, je voudrais témoigner d'un auteur qui à mes yeux a investi l'ethnographie totale. Ethnographie des gens, ethnographie de lui-même et ethnographie de son écriture. Michel Leiris était l'ethnographe total. Voici ce qu'il disait de son métier : « commerce authentique avec des gens, (...) que j'observais en fasciné plus qu'en enquêteur ne visant qu'au progrès de la science. » [1]

Et si nous commencions par reconnaître que l'écriture ne joue pas seulement une fonction médiatrice mais qu'elle est gestation du sens. C'est aussi en changeant notre écriture que nous changeons le regard sur le monde, car le social est plus complexe qu'une chose, car chaque fois que nous parlons de social, nous ne faisons apparaître qu'une face singulière du prisme.

1/ M. Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 29.

Collaboration spéciale à ce numéro

Georges Amsellem, cinéaste et écrivain

Normand Baillargeon, professeur en éducation, UQAM

Dominique Corneillier, étudiant au baccalauréat en études littéraires, UQAM

Geneviève De Celles, lauréate du concours « Le Printemps des revues » en 1996

Jean-Luc Gouin, philosophe et analyste politique

Pierrette Laperle, lauréate du premier Prix de la revue *Arcade* en 1994

Diane Pacom, professeur de sociologie, Université d'Ottawa

Olivier Pégard, candidat au doctorat en sociologie, Université de Montréal

Jacques Pelletier, professeur d'études littéraires, UQAM

Bruno Roy, écrivain, président de l'Union des écrivains québécois (UNEQ) jusqu'en novembre 1996

Jean Royer, critique littéraire, poète, directeur littéraire aux Éditions de l'Hexagone

Paméla Vallée vit à Montréal

NUMÉROS DISPONIBLES

Volume 1 (1976-1977)
numéro 1 : 5 $
Tricofil ; sciences sociales et pouvoir
Poèmes de Roland Giguère et Gérald Godin
numéro 2 : 5 $
Santé ; question nationale
Poèmes de Gilles Hénault, Luc Racine, Robert Laplante
numéros 3/4 : 5 $
Les Amérindiens : politique et dépossession
De l'artisanat comme instrument de conquête

Volume 2 (1977-1978)
numéro 1 : 5 $
Fer et titane : un mythe et des poussières
Nouvelles perspectives du roman québécois
Nouvelle de Jacques Brossard
numéros 2/3 : 5 $
Bas du fleuve/Gaspésie
Poème de Françoise Bujold
numéro 4 : 5 $
Mouvements sociaux, coopératisme et autogestion
Texte d'Alexis Lefrançois

Volume 3 (1978-1979)
numéro 1 : 5 $
À qui appartient Montréal
Poèmes de Pierre Nepveu
numéro 2 : 5 $
L'éclatement idéologique
La poésie, les poètes et les possibles
Paul Chamberland : la dégradation de la vie
numéros 3/4 : 5 $
Éducation
Sur les chemins de l'autogestion : le JAL
Poèmes de François Charron et Robert Laplante

Volume 4 (1979-1980)
numéro 1 : 5 $
Des femmes et des luttes
numéro 2 : 5 $
Projets du pays qui vient
numéro 3/4 :
Faire l'autogestion : réalités et défis
Poèmes de Gaston Miron

Volume 5 (1980-1981)
numéro 1 : 6 $
Qui a peur du peuple acadien ?
numéro 2 : 6 $
Élection 81 : questions au P.Q.
Gilles Hénault : d'Odanak à l'Avenir
Victor-Lévy Beaulieu : l'Irlande trop tôt
numéros 3/4 : 6 $
Les nouvelles stratégies culturelles
Manifeste pour les femmes

Volume 6 (1981-1982)
numéro 1 : 6 $
Cinq ans déjà...
L'autogestion quotidienne
Poèmes inédits de Marie Uguay
numéro 2 : 6 $
Abitibi : La Voie du Nord
Café Campus
Pierre Perrault : Éloge de l'échec
numéro 3/4 : 6 $
La crise... dit-on
Un écomusée en Haute-Beauce
Jacques Brault : leçons de solitude

Volume 7 (1982-1983)
numéro 1 : 6 $
Territoires de l'art
Régionalisme et internationalisme
Roussil en question(s)
numéro 2 : 6 $
Québec, Québec : à l'ombre du G
Jean-Pierre Guay, Marc Chabot : un beau mal
numéro 3 : 6 $
Et pourquoi pas l'amour ?

Volume 8 (1983-1984)
numéro 1 : 6 $
Repenser l'indépendance
Vadeboncoeur et le féminisme
numéro 2 : 6 $
Des acteurs sans scène
Les jeunes
L'éducation
numéro 3 : 6 $
1984 — Créer au Québec
En quête de la modernité
numéro 4 : 6 $
L'Amérique inavouable

Volume 9 (1984-1985)
numéro 1 : 6 $
Le syndicalisme à l'épreuve du quotidien
numéro 2 : 6 $
...et les femmes
numéro 3 : 6 $
Québec vert... ou bleu ?
numéro 4 : 6 $
Mousser la culture

Volume 10 (1985-1986)
numéro 1 : 6 $
Le mal du siècle
numéro 2 : 6 $
Du côté des intellectuels
numéro 3/4 : 6 $
Autogestion, autonomie et démocratie

Volume 11 (1986-1987)
numéro 1 : 6 $
La paix à faire
numéro 2 : 6 $
Un emploi pour tous ?
numéro 3 : 6 $
Langue et culture
numéro 4 : 6 $
Quelle université ?

Volume 12 (1988)
numéro 1 : 6 $
Le quotidien : modes d'emploi
numéro 2 : 6 $
Saguenay/Lac Saint-Jean : les irréductibles
numéro 3 : 6 $
Le Québec des différences : culture d'ici
numéro 4 : 6 $
Artiste ou manager ?

Volume 13 (1989)
numéros 1/2 : 6 $
Il y a un futur
numéro 3 : 6 $
[Droits de] regards sur les médias
numéro 4 : 6 $
La mère ou l'enfant ?

Volume 14 (1990)
numéro 1 : 6 $
Art et politique
numéro 2 : 6 $
Québec an 2000
numéro 3 : 6 $
Culture et cultures
numéro 4 : 6 $
Vies de profs

Volume 15 (1991)
numéro 1 : 7 $
La souveraineté tranquille
numéro 2 : 7 $
Générations 91
numéro 3 : 7 $
Bulletins de santé
numéro 4 : 7 $
Les publics de la culture

Volume 16 (1992)
numéro 1 : 7 $
L'autre Montréal
numéro 2 : 7 $
What does Canada want ?
numéro 3 : 7 $
Les excentriques
numéro 4 : 7 $
Formations professionnelles

Volume 17 (1993)
numéro 1 : 7 $
À qui le droit ?
numéro 2 : 7 $
Parler d'ailleurs/d'ici (les communautés culturelles)
numéro 3/4 (vol. double) : 12 $
À gauche, autrement

Volume 18 (1994)
numéro 1 : 8 $
L'artiste (auto) portraits
numéro 2 : 8 $
Pensées pour un autre siècle
numéro 3 : 8 $
L'État solidaire
numéro 4 : 8 $
L'Estrie

Volume 19 (1995)
numéro 1/2 : 10$
Rendez-vous 1995 : mémoire et promesse
numéro 3 : 8 $
Créer à vif
numéro 4 : 8 $
possibles@techno

Volume 20 (1996)
numéro 1 : 8 $
Modernité : élan et dérives
numéro 2 : 8 $
Éduquer quand même
numéro 3 : 8 $
Québec... On continue ?
numéro 4 : 8$
L'art dehors

BULLETIN D'ABONNEMENT

En vous abonnant, vous épargnez 7 $ sur le coût de quatre numéros en kiosque, vous contribuez à l'essor de la revue et vous recevez un numéro en prime.

Je souscris un abonnement à POSSIBLES.

Envoyez-moi le numéro suivant, en prime :
- ☐ vol. 12, no 3 : Le Québec des différences
- ☐ vol. 13, no 1/2 : Il y a un futur
- ☐ vol. 14, no 1 : Art et politique
- ☐ vol. 14, no 2 : Québec an 2000

Nom . . . . . .

Adresse . . . . . Code postal . . . . .

. . . . . Téléphone . . . . . .

Occupation . . . . . .

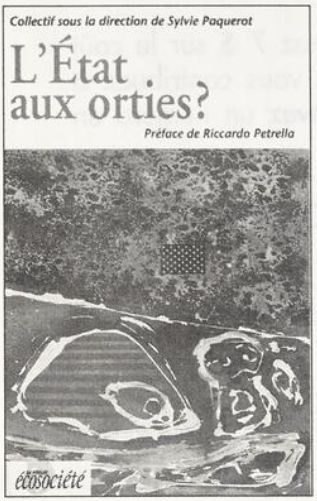
Ci-joint :

chèque. . . . mandat-poste . . . . au montant de . . . . .
- ☐ abonnement d'un an (quatre numéros) : 25 $
- ☐ abonnement de deux ans (huit numéros) : 45 $
- ☐ abonnement institutionnel : 40 $
- ☐ abonnement de soutien : 40 $
- ☐ abonnement étranger : 50 $

Revue Possibles, B.P. 114
Succursale Côte-des-Neiges,
Montréal, Québec, H3S 2S4

prochain numéro : Travailler autrement, vivre mieux
(numéro double)

DES LIVRES BRÛLANTS D'ACTUALITÉ!



Collectif sous la direction de Sylvie Paquerot

L'État aux orties?

Mondialisation de l'économie et rôle de l'État
Préface de Riccardo Petrella

Le désengagement de l'État au profit de la sacro-sainte économie: à quel prix? Celui d'une plus grande injustice sociale et d'un appauvrissement scandaleux! Les auteurs de ce livre illustrent par des exemples précis les effets pervers du retrait de l'État au Québec et nous donnent des pistes de réflexion pour des changements viables.

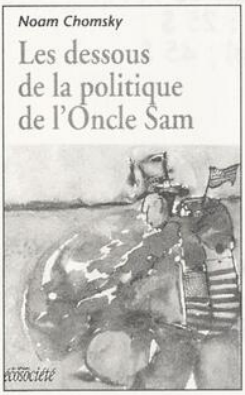
284 pages
Prix: 24,95$

Wolfgang Sachs et Gustavo Esteva

Des ruines du développement

Le développement du tiers monde... un leurre.
Une dénonciation du modèle imposé au monde et l'espoir de vivre dignement au-delà du développement.

144 pages
Prix: 16,95$



Noam Chomsky

Les dessous de la politique de l'Oncle Sam

La politique américaine mise à nu.
Une analyse critique et systématique de l'ingérence américaine à travers le monde.

136 pages
Prix: 11,95$

les éditions
écosociété

À CONTRE-COURANT

C.P. 32052, succ. Les Atriums, Montréal (Québec), H2L 4Y5; tél.: (514) 526-3938.

Diffuseur: *Diffusion Dimédia inc.*, 539, boul. Lebeau, Saint-Laurent (Québec), H4N 1S2; tél.: (514) 336-3941; téléc.: (514) 331-3916.

PENSER AVEC GIGUÈRE ET MIRON

Giguère le discret, Miron le fonceur, deux tempéraments, deux voix poétiques essentielles dans le paysage littéraire québécois. Mais pour cette revue, qui célèbre cette année son vingtième anniversaire, ils évoquent quelque chose de plus précis : deux membres de la petite équipe qui nous a conçus et lancés dans l'existence. Ce fait, parfois oublié, n'étonnera pas ceux qui savent aussi quels animateurs infatigables de la vie culturelle québécoise n'ont jamais cessé d'être Roland Giguère et Gaston Miron, notamment par leur soutien aux autres écrivains et par des activités très concrètes comme la gravure et l'édition.

Il leur arrive de temps en temps de nous faire savoir leur plaisir de nous voir poursuivre ce projet de revue qui fut le leur. Ceci reflète bien leur profond désir de laisser des traces vivantes, de stimuler par leur pensée et leur écriture d'autres qui en prennent le relais. Ils n'ont pas de disciples, au sens servile et ennuyeux du terme. Mais des héritiers, oui. Des gens dont le travail personnel et autonome porte la marque d'une inspiration à laquelle le verbe de nos deux poètes a contribué. C'est à certains de ces héritiers que ce numéro a voulu donner la parole.

ESSAIS ET ANALYSES

De l'influence du nom propre des étoiles sur les nouveau-nés
SUZANNE JACOB

Introduction à une esthétique de Roland Giguère
NORMAND BAILLARGEON

Dix poèmes inédits
ROLAND GIGUÈRE

Gaston Miron : le poète rapaillé
GEORGES AMSELLEM

Le monologue extérieur Extraits d'un journal de voyage en France avec G. Miron
JEAN ROYER

Genèse d'une influence
BRUNO ROY

Aux larmes citoyens !
JEAN-LUC GOUIN

POÉSIE ET FICTION

Terrorisme #1
DOMINIQUE CORNEILLIER

Sans titre
PAMÉLA VALLÉE

L'oratorio de juillet
GENEVIÈVE DE CELLES

La vieille dame qui venait du froid
PIERRETTE LAPERLE

DOCUMENTS

Y a-t-il encore des intellectuels aujourd'hui ?
JACQUES PELLETIER

Art et postmodernité
DIANE PACOM

Ethnographie et écriture
OLIVIER PÉGARD