

Vol. 16 n° 1 (Hiver 2022)



DOSSIER

**Des voix intimes et politiques :
l'engagement des revues québécoises de 1976 à nos jours**

sous la direction de Marie-Andrée Bergeron, Karim Larose et Jean-Philippe Warren

@analyses

Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise

Hiver 2022

Volume 16 - numéro 1

Comité de direction :

ISABELLE KIROUAC MASSICOTTE, directrice
Université du Manitoba
Courriel : isabelle.kirouacmassicotte@umanitoba.ca

LUCIE HOTTE, éditrice et directrice, CRCCF
Université d'Ottawa
Courriel : dir.crccf@uottawa.ca

OLIVIER LAGUEUX, responsable des
publications et de la recherche, CRCCF
Université d'Ottawa
Courriel : publications.crccf@uottawa.ca

JOHANNE MELANÇON, adjointe à la rédaction
Université d'Ottawa
Courriel : j.melancon@uottawa.ca

Comité de rédaction :

KIRSTY BELL
Université Mount Allison
Courriel : kbell@mta.ca

ÉLISE LEPAGE
Université de Waterloo
Courriel : elepage@uwaterloo.ca

JOËLLE PAPILLON
Université McMaster
Courriel : papillj@mcmaster.ca

Coordinatrice (revue) :

SANDRINE DUVAL
Université de Moncton
Courriel : analyses@uottawa.ca

Révision linguistique : JOSÉE THERRIEN

Coordination (édition) : OLIVIER LAGUEUX

Correction d'épreuves :

OLIVIER LAGUEUX et RAPHAËL PELLETIER

Mise en page et montage de la couverture :

RAPHAËL PELLETIER



Sous licence Creative Commons
Attribution non commercial 4.0 (CC
BY NC) : <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

En couverture :

Dessin tiré des *Têtes de pioche*, vol. 2, n° 4, juin 1977, p. 5.

Facebook : <https://www.facebook.com/RevueAnalyses>

Twitter : @RevueAnalyses

ISSN : 1715-9261 (en ligne)

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2022

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2022

Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 2022

Produit au Canada

Table des matières

Dossier - Des voix intimes et politiques : l'engagement des revues québécoises de 1976 à nos jours

sous la direction de

Marie-Andrée Bergeron (Université de Calgary)
Karim Larose (Université de Montréal)
Jean-Philippe Warren (Université Concordia)

Marie-Andrée Bergeron, Karim Larose et Jean-Philippe Warren <i>Présentation du dossier</i>	5
Aurore Turbiau <i>Du récit de l'expérience vécue à l'avènement du sujet féministe révolutionnaire : parcours des subjectivités dans Les Têtes de pioche</i>	9
Laurence Patenaude <i>La force plurielle du je : la revue Françoise Stéréo</i>	27
Marie-Andrée Bergeron <i>« Pour lesbiennes seulement » : la revue comme praxis révolutionnaire. Le cas d'Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui</i>	41
Élyse Guay <i>Trajectoire de Claude Beausoleil jusqu'à la revue Lèvres urbaines : l'émergence d'un lyrisme désengagé au cœur de la cité</i>	55
Izabeau Legendre <i>Généalogie du zine contemporain au Québec : de la personnalisation de la politique à une politique de la mise en commun des intimités</i>	71
David Bélanger <i>L'Inconvénient : une ironie essentialiste</i>	87
Anne Caumartin <i>Engendrement de Tristesse : les coups de revers des progressions en mineur</i>	103

Des voix intimes et politiques : l'engagement des revues québécoises de 1976 à nos jours

Marie-Andrée Bergeron
Université de Calgary

Karim Larose
Université de Montréal

Jean-Philippe Warren
Université Concordia

Au Québec, depuis le début des années 2000, les groupes de recherche multidisciplinaires portant sur les périodiques (presse généraliste, magazines, revues intellectuelles) ont connu un impressionnant essor, ce qui a aussi eu pour conséquence de multiplier les travaux d'envergure (Guay et Nadon (2021); Savoie (2014); Rannaud (2021); Loranger et Savoie-Bernard (2018); Bergeron (2013), etc.¹). À ce sujet, on consultera en particulier la stimulante introduction de Nadon et de Guay (2021) à *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (XX^e et XXI^e siècle)*, laquelle « dresse un bilan historiographique de l'étude de la revue au Québec » qui éclaire le cheminement de la recherche dans ce domaine depuis le début des années 1980, en France et au Québec, et souligne comment les perspectives historienne, sociologique et politique qui dominaient la discipline autour des années 1975-2000 ont été notamment remplacées dans le nouveau millénaire par des approches davantage socio-rhétoriques et socio-poétiques.

Les articles du présent numéro s'inscrivent dans le prolongement de ces avancées. Ils abordent des objets périodiques souvent encore peu étudiés, voire méconnus, des derniers cinquante ans (1976-2020²). Surtout, ils remettent en question un lieu commun assez répandu, qui veut que les intellectuel.les se seraient réfugiés dans le silence après le référendum de 1980.

¹ Le groupe de recherche réuni autour du projet, intitulé « Reconfiguration des lieux de discours et des formes d'intertextualité : le champ culturel et intellectuel des revues québécoises (1976-2016) » (CRSH, 2018-2023), a été créé dans la foulée de cette recrudescence de l'intérêt scientifique pour les études sur les périodiques au Québec. Le premier volet de la recherche menée par notre groupe avait notamment permis l'organisation de deux colloques, lesquels avaient eux-mêmes mené à la publication d'un numéro de revue, « Mises en récit et mises en commun : les revues québécoises depuis 1976 » paru ici même, dans la revue *@analyses* en 2018, ainsi qu'à la publication d'un collectif publié aux Presses de l'Université de Montréal en 2021, *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (XX^e et XXI^e siècle)*. C'est du colloque subséquent, « La modernité en revue : pleins feux sur un siècle de revues québécoises » (2019), que sont tirés les articles de ce numéro d'*@analyses*.

² L'année 1976 correspond à l'élection du Parti québécois et, plus généralement, à la fin des Trente Glorieuses. C'est aussi la date qui clôt le chantier sur les idéologies au Canada français (sous la direction de Fernand Dumont, de Jean Hamelin et de Jean-Paul Montminy), le dernier tome couvrant la période 1940-1976.

Ce *topos* de la démobilisation relative des voix militantes (qu'on pense à celles des mouvements indépendantistes ou socialistes) a pu faire croire à un retranchement presque total du politique. Or, le présent numéro illustre plutôt comment on assiste à une reconfiguration des formes d'engagement portées par les périodiques. Comment en serait-il autrement, pour peu que l'on pense la revue comme un appareil dont l'économie du discours est justement structurée par la rencontre du personnel et du collectif?

Il est évident que, de 1976 à nos jours, des revues militantes définies selon les codes traditionnels perdurent : cependant, durant cette période, plusieurs se cherchent, périlclitent et meurent. En braquant le regard sur une prise de parole qui renouvelle l'engagement et la mobilisation, le présent dossier cherche à mieux saisir comment l'intime et la subjectivité (avec leurs manifestations dans le corps, l'art, la poésie, la sexualité, etc.) ont été investis afin de servir de lieux de réflexion pour une expression personnelle et collective. Les études qui suivent apportent un éclairage original pour comprendre cette évolution historique : elles font état des rapports nouveaux qui s'imposent entre l'intime et le collectif, entre le personnel et le politique; elles en repensent les liens, au point où l'on peut se demander si c'est l'intime qui devient politique ou le politique qui s'exprime désormais sur le mode de l'intime.

On ne peut pas penser à ces questions sans reconnaître l'apport des féministes (en particulier de la deuxième vague) dans leur articulation à la fois théorique et pratique de cette question. C'est sans doute pour cette raison que le dossier comprend trois articles portant sur des revues féministes différentes. Le texte d'Aurore Turbiau porte sur la revue *Les Têtes de pioche* et sur le rapport à la subjectivité qu'entretient le collectif dans sa ligne éditoriale et dans la façon de rattacher les expériences individuelles aux luttes collectives. Dans « La force plurielle du *je* : la revue *Françoise Stéréo* », Laurence Patenaude abonde dans le même sens, en montrant que le forum de voix rassemblées par *Françoise Stéréo* octroie une force non seulement à la parole plurielle, mais à la pluralité des prises de parole et à la représentation des subjectivités. Marie-Andrée Bergeron traite pour sa part d'une revue peu connue et pourtant déterminante dans l'histoire du féminisme québécois. *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* (AHLA) a représenté plus qu'un organe de presse; ce fut un outil politique pour les lesbiennes québécoises, surtout montréalaises. Bergeron montre que c'est notamment par le truchement d'AHLA que les théories wittigiennes ont eu un écho au Québec, alors que l'identification « lesbienne », une dénomination qui condense en elle-même des dimensions intimes et politiques, constitue un moyen de se situer en dehors du cadre binaire de l'hétérosexualité systémique et de se placer en faux par rapport au mouvement féministe traditionnel.

Les revues littéraires ont été interpellées par la conjugaison du privé et du politique, ne serait-ce, déjà, que par le « *je* » de l'auteur ou de l'autrice tentant de rejoindre le « *nous* » du public ou, plus fondamentalement, par la plus irréductible subjectivité tentant de rejoindre l'universel (de l'art ou de l'humanité). Élyse Guay s'intéresse ainsi à la « poétique urbaine et cosmopolite » portée par Claude Beausoleil et Michael Delisle dans la revue *Lèvres urbaines*, dont la première mouture paraît en 1983. La revue fait le pont entre formalisme et contre-culture, Beausoleil ayant été l'un des collaborateurs les plus importants de *Hobo-Québec* et de *Cul-Q*. Cet auteur se démarque par des filiations multiples (NBJ, Herbes rouges) qui lui confèrent une certaine centralité dans le champ littéraire de l'époque. Guay montre que, dans la foulée du retour à la lisibilité et au corps de certaines écrivaines féministes, le projet de *Lèvres urbaines* s'inscrit en faux contre le pouvoir symbolique de la génération des Miron et consorts, en faisant valoir une recherche poétique fondée sur des « arguments esthétiques » (poème bref, syntaxe simplifiée, narrativité) et une quête

identitaire dans un territoire élargi à l'échelle des Amériques. Un imaginaire urbain s'impose dans la revue : voyages, parcours d'immigration, déplacements divers, où triomphe le cosmopolitisme.

Il aurait été difficile de ne pas aborder la question des *zines* (ou fanzines) : ces petits magazines, le plus souvent autoédités et autodistribués et donc dégagés des contraintes qui pèsent sur d'autres productions culturelles, cultivent un rapport au politique souvent placé, comme l'écrit Izabeau Legendre, « sous le signe de l'individualité, du personnel ». En constituant une généalogie du fanzine contemporain, le texte de Legendre défend l'idée qu'on discerne dans le fanzine une « politique de la mise en commun des intimités », dont la dimension collective reste perceptible depuis l'apparition d'Internet et la fondation des institutions locales vouées à sa promotion (Archive Montréal et Expozine). On a ainsi vu apparaître des fanzines à la circulation volontairement restreinte, marqués par des problématiques féministes de la troisième vague et s'adressant à un fanzinat précis. Ces fanzines nouveaux développent une « politique de l'intime », de l'exhibition et du partage des intimités, qui exige « une réciprocité de la part du lectorat ». Citant Stephen Duncombe (2017 : 32), Legendre conclut en soulignant comment ces *zines* ne se sont pas contentés « d'ouvrir le domaine du personnel à l'analyse politique », mais ont aussi « personnal[isé] la politique ».

En finissant, les analyses parallèles de Bélanger et de Caumartin permettent de cerner deux modalités d'expression des subjectivités : d'abord celle plutôt tournée vers la *polis*, le « dehors », puis celle, plus intime, mais non moins politique, tournée vers le « dedans ». David Bélanger présente la première modalité dans une analyse de la revue *L'Inconvénient*. Son article expose les stratégies rhétoriques de la revue, dont l'ironie est l'un des principaux ressorts. L'*ethos* de l'analyste lucide (ou cynique) qui s'y dessine se veut en phase avec l'analyse d'un temps présent dégradé et d'une société en perte de repères. Ici, le réseau de revues entre *L'Inconvénient*, *Arguments* et *YYZ. La revue de la nouvelle* est bien établi; les acteurs (le masculin est intentionnel) qui s'y promènent sont souvent les mêmes et tiennent un discours apparenté. La mise à distance qui s'opère par l'examen critique des discours culturels et politiques en circulation vise à donner un certain recul par rapport à ce qui est vu comme une obsession du présentisme. Le discours de la revue *Tristesse*, dont traite Anne Caumartin, répond à la vision du monde exposée par *L'Inconvénient*, en mettant l'accent sur une pensée qui, sans être obsédée par le présent, valorise néanmoins le proche, l'immédiat et l'intime, comme le laisse à penser d'emblée le nom de la revue. Caumartin dresse le portrait d'une publication culturelle d'abord créée pour répondre à des préoccupations personnelles : celles liées à l'expression d'une certaine mélancolie, en investissant un lieu d'écriture créé pour soi.

Le présent numéro illustre comment la fin des années 1970 n'a pas correspondu à la « fin des grands récits ». Ce que certains esprits ont appelé les « tyrannies de l'intimité » ou la « montée du narcissisme » aurait mieux fait d'être interprété comme une reconfiguration de l'engagement autour de lignes de fracture qui étaient désormais autant publiques que personnelles. Dans cette transformation, résumée par le slogan « le privé est politique³ », il s'agissait au moins autant de politiser le privé que de privatiser le politique. Aussi, le lieu de l'engagement peut changer sans en émousser la force ou en réduire la portée : c'est du moins ce que le présent dossier entend montrer.

³ Nous empruntons bien entendu le concept aux féministes, qui l'ont développé bien avant les années 1970 et qui a été utilisé par Carol Hanisch dans son essai de 1969 intitulé *The Personal Is Political*. Voir, plus récemment, Renee Heberle, « The Personal Is Political », dans Lisa Disch et Mary Hawkesworth, *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 593-609.

Du récit de l'expérience vécue à l'avènement du sujet féministe révolutionnaire : parcours des subjectivités dans *Les Têtes de pioche*¹

Aurore Turbiau
Sorbonne Université

Résumé : Cet article propose une analyse de la manière dont la notion de subjectivité est travaillée par les femmes qui ont tenu, entre 1976 et 1978, la revue féministe *Les Têtes de pioche*. Pour les radicales qui y écrivent, engager sa subjectivité consiste d'abord à raconter son expérience et à exposer son point de vue particulier parce que « la vie privée est politique », que l'expérience vécue produit une forme de savoir sur la société et que la conjonction de tous les singuliers révèle les communs. Les féministes entrent ainsi dans l'action en tant que mouvements et identités à la fois situées, subjectives et collectives, en réfléchissant à la manière dont il leur faut articuler les intérêts communs et les singularités de chacune. Toutefois, la fin des *Têtes de pioche* est marquée par des conflits qui révèlent la difficulté inhérente à ces partis pris militants : entre gauchistes et radicales ou entre hétérosexuelles et lesbiennes, le dialogue paraît parfois irréconciliable. L'expérience singulière et la vie privée de chacune entrent en opposition avec la nécessité d'une lutte politique commune de telle sorte que la mise en scène des subjectivités finit par prendre toute la place : les « subjectivités engagées » se prennent aussi, parfois, à leur propre piège.

Abstract: *This article offers an analysis of the way in which the notion of subjectivity is worked on by the women who ran the feminist journal Les Têtes de pioche between 1976 and 1978. For the radicals who wrote in it, engaging one's subjectivity consists first of all in telling one's experience and putting forward one's particular point of view – because “the private is political,” one's experience produces a form of knowledge about society, and the conjunction of all the singulars reveals the common. Feminists thus enter into action as movements and situated, subjective and collective identities, while reflecting on how they need to articulate common interests and the singularities of each woman. However, the end of Les Têtes de pioche is marked by conflicts that reveal the difficulty inherent in these militant committed stances: between leftists and radicals, or between heterosexuals and lesbians, the dialogue sometimes seems irreconcilable. The singular experience and private life of each woman clash with the need for a common political struggle, and performing subjectivities ends up leaving them the whole stage: the “committed subjectivities” also sometimes get caught in their own trap.*

¹ Je tiens à remercier vivement Marie-Andrée Bergeron pour m'avoir permis de lire ses travaux avant leur publication, ainsi que Jean-Philippe Warren et Olivier Lapointe, grâce à qui j'ai pu consulter les numéros des *Têtes de pioche* qui m'étaient inaccessibles en confinement.

On appelle « éthique » professionnelle, le silence des journalistes sur [l]es questions « intimes ». On appelle commérage, ce que les femmes en disent entre elles.

Brossard (1976b : 1)

Le moment de ce qu'on a appelé la seconde vague² du féminisme voit s'effriter l'imaginaire patriarcal, notamment la croyance selon laquelle « privé » et « politique » appartiendraient à des sphères séparées. Les féministes s'aperçoivent que la distinction traditionnelle entre l'intime et le public est liée au besoin que rencontre le système capitaliste et patriarcal de dissimuler ses rouages fondamentalement oppressifs (par exemple le travail gratuit, la reproduction de la force de travail). Elles comprennent aussi que cette distinction s'expose dans toute son artificialité dès que les femmes s'autorisent à réfléchir concrètement, ensemble, à leurs conditions de vie. En système patriarcal, explique Nicole Brossard dans l'exergue que nous avons choisi pour cet article, « on » cherche à dissuader les femmes d'analyser leur situation, en discréditant *a priori* tout ce qu'elles pourraient dire : on les assigne aux « commérages », aux bavardages supposément irraisonnés, pendant que d'autres peuvent asseoir leurs propos sur la reconnaissance d'une capacité « professionnelle » et morale à analyser le monde : les unes jasant de manière inconséquente, les autres développent une pratique « éthique ». Autrement dit, pour dissuader les femmes de comprendre le tort qu'on leur fait, on les décourage de parler publiquement de ce qui se passe dans les foyers, dans les corps, dans les esprits : la déontologie patriarcale baptise ces questions « intimes », établit artificiellement leur différence radicale d'avec ce qui serait vraiment politique et sérieux et ainsi s'en débarrasse. À chacun et à chacune alors de se démener avec ses problèmes, de croire qu'ils lui sont propres et qu'il ou elle est seule à se débattre avec ces questions.

Pourtant, l'« intime », ou la « vie privée », pour Nicole Brossard, « est politique » : c'est le titre de l'article qu'elle signe en première page d'une toute nouvelle revue³ féministe québécoise, en avril 1976. La vie des femmes devrait en fait prendre – Brossard y appelle – les dimensions d'un « scandale » : il faudrait que « l'intime » jaillisse d'un coup avec fracas dans la sphère politique pour que la révolution féministe advienne. « Nous souhaitons que chaque femme dise le scandale de sa vie, fasse un scandale **public**⁴ et qu'elle se détourne d'un pouvoir qui lui vole intimement et socialement le droit d'exister souverainement pour elle-même » (Brossard, 1976b : 2).

² Les féminismes de la seconde vague correspondent aux féminismes des années 1970, qui se sont beaucoup retrouvés autour des luttes pour le droit à l'avortement et à la contraception. Cette périodisation traditionnelle par vagues successives est fréquemment contestée, notamment parce qu'elle efface en partie les continuités historiques entre les mouvements (Blais *et al.*, 2007).

³ Comme le fait remarquer Marie-Andrée Bergeron, on peut aussi bien parler pour *Les Têtes de pioche* de revue que de journal : comme objet éditorial, selon les classifications usuelles, il s'agit plutôt d'une revue, mais l'entête note systématiquement « Les Têtes de pioche. Journal des femmes » (Bergeron, 2021 : 141).

⁴ Le gras appartient au texte original.

La création des *Têtes de pioche* est un moyen de faire surgir ce scandale : les six femmes qui en amorcent la publication s'accordent sur l'idée d'en faire autant un lieu de prise de conscience de la condition féminine qu'un outil à distribuer aux autres femmes ou encore un moyen de se regrouper pour mener la lutte politique. Contrairement à ce qui se passait dans *Québécoises deboutte!*, la revue féministe dont *Les Têtes de pioche* prennent explicitement le relais en 1976, les autrices signent de leur nom propre les articles qu'elles publient. Pour elles, l'écriture est doublement une action féministe : elle permet d'entrer dans la sphère publique et politique en tant que collectif, elle permet aussi à chacune d'engager sa subjectivité (son identité, ses idées, son corps) dans un mouvement commun et de montrer par le fait même que, dans le féminisme, la réflexion politique ne peut se détacher de l'expérience individuelle. Elles affirment ainsi que questionner la vie des personnes, ce qu'on nomme l'« intime » ou la « vie privée », est une condition nécessaire pour comprendre la société dans son ensemble ; inversement, la dissimulation des subjectivités entraîne l'exploitation des individus :

La vie privée, c'est la vie du corps qui mange, qui dort, qui cogite, qui défèque, qui sue, qui touche, qui souffle, qui jouit. [...] C'est l'histoire cachée des femmes. C'est l'histoire que les hommes taisent. [...] De comment on conçoit le rapport à son corps dans l'intimité, découlent toute une série de comportements et d'attitudes sociales desquels on prétend exclure la subjectivité en niant le corps quand il travaille, quand il projette, quand il se soulève devant les pouvoirs qui l'utilisent à leurs fins. (Brossard, 1976b : 1)

Nicole Brossard poursuit ainsi la réflexion amorcée un mois auparavant dans l'éditorial collectif du premier numéro des *Têtes de pioche*, où les éditrices expliquaient qu'en créant ce journal, « [elles] ne voul[aien]t pas ignorer encore une fois [leur] subjectivité, mais l'intégrer à [leur] action, à [leur] langage » (Le collectif, 1976 : 1). Les numéros des *Têtes de pioche* sont témoins des « subjectivités engagées » de leurs éditrices.

Nous tenterons dans cet article de cerner la manière dont l'idée même de subjectivité est ensuite développée au fil des numéros de la revue, peu à peu problématisée. Deux grandes dimensions doivent être considérées. D'un côté, en effet, l'idée de la *subjectivité* est liée à celle de *personnel*, de *privé*, ou encore d'*intime* : *Les Têtes de pioche* exploitent l'idée que « la vie privée est politique », de manière à montrer que les expériences subjectives, telles qu'elles sont racontées, révèlent la condition partagée des femmes au Québec. D'un autre côté, « subjectivité » est un terme de philosophie politique, que les collaboratrices des *Têtes de pioche* exploitent aussi : établissant leur statut de sujet, elles intègrent les récits de la vie intime des femmes dans une théorie politique. Engager leurs subjectivités dans la revue consiste aussi pour elles à donner les moyens aux Québécoises de prendre conscience de leur situation, de leurs possibilités de révolte et de leur position de sujet collectif féministe, politique, susceptible d'amorcer une révolution. Intégrer les singularités et les vécus dans une démarche collective est à la fois ce qui pousse en avant les analyses et ce qui peut les freiner parfois, voire les empêcher. Nous verrons que l'éclatement du collectif et la disparition des *Têtes de pioche* sont aussi liés, en fin de compte et de manière paradoxale, à un échec de l'inclusion du vécu et de la subjectivité de chaque militante dans le projet commun.

« La vie privée est politique » : ce que révèlent les expériences subjectives

L'idée que « le privé est politique » offre ainsi aux *Têtes de pioche* une première compréhension de la manière dont les subjectivités s'engagent dans la lutte féministe. L'idée dépasse bien sûr le cadre de la revue ; elle est commune à tout le féminisme de tendance radicale des années 1970. Elle est liée aux revendications sur la liberté des femmes à disposer de leur corps : les luttes pour le droit à l'avortement, à la contraception ou contre le viol sont les grands combats indissolublement privés et politiques de ces années-là. Dans l'espace public, l'implication subjective des femmes est régulièrement perçue comme un manque d'objectivité et une défaillance politique ; du point de vue des féministes, il est au contraire crucial de souligner qu'il s'agit là d'expériences d'abord vécues subjectivement – c'est directement de *leur* corps et de *leur* vie à chacune qu'il s'agit – et que, par conséquent, la subjectivité se trouve garante de l'analyse qu'on peut faire de ces expériences.

Les *Têtes de pioche* illustrent ainsi par des récits, en général rédigés partiellement ou totalement à la première personne, la signification politique de certains événements prétendument intimes. On peut citer, par exemple, le texte sur « Le viol » rédigé par Éliette Rioux (Rioux, 1976 : 1), les explications techniques de Diane Corbeil sur le fonctionnement de la contraception (Corbeil, 1978 : 4) ou encore les récits d'accouchement et de grossesse qui paraissent dans la rubrique « Dans quelle circonstance je suis devenue enceinte ». Les rédactrices prêtent également une grande attention à la manière dont l'oppression vécue par les femmes a des conséquences qui ne sont pas seulement matérielles, mais aussi psychologiques : elles prennent soin de souligner que *toute* la vie des femmes est marquée par le sexisme, que l'objectif – les faits de domination et de violence – et le subjectif – la manière dont les femmes intériorisent leur oppression et vivent avec leurs peurs et leurs traumatismes – sont les deux faces d'un même problème.

Éliette Rioux, l'une des rédactrices les plus prolifiques de la revue, est sans doute celle qui exprime le plus souvent ce rapport inextricable : enfant d'ouvriers, ouvrière et femme de ménage elle-même, lesbienne en sus, elle est capable de parler concrètement de la manière dont la domination sociale s'articule, mais elle choisit en général de « parler au je » (Jean, 1978b : 2). Dans son texte sur la « Dépression et [la] maladie mentale » (Rioux, 1978c : 6), elle utilise ainsi son propre parcours pour évoquer l'oppression générale des femmes ; parler de soi ne relève pas de la « complaisance », explique-t-elle, mais est bien un geste de « révolte ». Elle a été dépressive très jeune : elle raconte avoir vécu sa première expérience suicidaire à neuf ans, elle évoque ses souffrances à l'école, la misère de sa famille, sa conscience plus ou moins nette du risque de se faire violer par son propre père, du silence qui règne sur les viols incestueux commis autour d'elle. Elle raconte comment les violences ont changé de nature avec l'âge et comment parallèlement sa maladie mentale a évolué : comment elle a commencé à avoir des hallucinations, comment on a commencé à baptiser ses crises nerveuses « hystéries », comment se sont installés des cycles de dépression. Elle achève son texte sur le constat que les psychanalystes ont pu l'aider, mais jamais de manière pleinement satisfaisante : ils se trouvaient incapables comme hommes d'aborder la question des souffrances qu'elle vivait spécifiquement en tant que femme puisqu'ils les niaient en tant que phénomènes structurels. Son histoire est à la fois, Rioux le dit elle-même au début du texte, très singulière et très commune. Elle est bien tombée en « dépression », elle a effectivement souffert d'une « maladie », mais pour Rioux, on a tort de

croire que ces mots s'appliquent seulement aux individus, car elle n'a pas tant souffert d'une « maladie mentale » que d'une « maladie sociale ». De même, selon elle, il faut plutôt parler de « dépression familiale et environnementale » que de dépression tout court : la souffrance psychique, ressentie de manière éminemment subjective, est *aussi* un fait social et nécessite, à ce titre, un traitement politique.

Rioux invite les femmes à raconter leurs histoires, à approfondir la compréhension de ce qu'elles vivent, afin de découvrir ensemble ce qu'elles y retrouveront de similaire, ce qui y est politique. Le mot-clé de la prise de parole devient le « vécu » : on le retrouve partout, sous les plumes de toutes les collaboratrices, y compris dans le courrier des lectrices. L'un des articles envoyés par une personne extérieure à la revue est particulièrement intéressant à cet égard. Marie Dallaire parle des violences qu'elle a vécues de la part du milieu gynécologique et médical à un moment où elle a dû se faire opérer pour un kyste des glandes de Bartholin (Dallaire, 1977). Dans cet article qui a pour titre « Les autres avaient dit pour moi, les autres diraient pour moi jusqu'à ce qu'aujourd'hui j'aie à dire », elle explique, dans un style télégraphique qui énumère les violences – le mépris, les gestes brusques, la négation des douleurs, les moqueries –, l'opération à vif. Elle insiste sur le tabou qui règne autour de ces violences et sur la manière dont sont étroitement liées la négation qu'elle a vécue en tant que personne, en tant que sujet de sa propre opération, et l'impossibilité de « dire » cette expérience. Jusqu'à ce qu'elle publie cet article, explique-t-elle, sa parole de femme a été accaparée par d'autres. Cela l'a empêchée de comprendre ce qui lui arrivait, comme de pouvoir se défendre : « Si je dis sur moi, c'est que tout n'a pas été dit », « je préfère relier ce qui me reste de mon histoire pour en faire une qui soit nôtre aussi », ajoute-t-elle (Dallaire, 1977 : 6). En publiant l'article de Dallaire, Éliette Rioux prend donc l'engagement de raconter le plus intime, le plus subjectif : les peurs, les incompréhensions, les cris étouffés, la douleur ressentie. Les récits d'accouchement ponctuellement publiés par la revue font le même constat : tout le monde se tait sur ce qui est réellement vécu, et le silence des femmes contribue à maintenir des dynamiques de domination et de fausses croyances. Il s'agit par conséquent de parler franchement, à partir de l'expérience vécue subjectivement, afin qu'elle soit reconnue par d'autres : réciter les souffrances physiques et psychologiques, raconter comment on empêche les femmes d'en parler (Ross, 1976 : 7), décrire les césariennes (Howard-Égré, 1976 : 4), mentionner les misères du post-partum (Rioux, 1977a : 1). Les autrices insistent pour choisir leurs propres mots et devenir pleinement sujets de ce qu'elles ont vécu.

Dans les témoignages publiés par des autrices non intellectuelles, l'arrière-plan théorique qui sous-tend le choix de raconter le vécu est souvent confus; au premier plan se trouve simplement la nécessité de prendre la parole en tant que femme. Les collaboratrices les plus érudites basent quant à elles les expériences du vécu sur des théories épistémologiques et politiques clairement définies. Pour elles, choisir de parler de vécu peut aussi relever d'une forme de stratégie discursive destinée à leur éviter de recourir à un vocabulaire et à des analyses trop élitistes : il est important pour les autrices des *Têtes de pioche* de rédiger une revue qui reste accessible à la plupart des Québécoises. On trouve par exemple le vécu chez France Théoret, lorsqu'elle critique l'isolement des « voix des opprimées », que « le plus fort a toujours intérêt à faire taire » : « Les femmes vont parler. Place au VÉCU! » (Théoret, 1976b : 3). Chez elle, l'énonciation de l'expérience vécue apparaît ainsi comme la première étape de la révolte des femmes. On se souvient que, dans la tradition philosophique marxiste, que Théoret connaît bien, la révolution ne peut advenir qu'à partir du moment où les ouvriers commencent à échanger sur leurs

expériences, prennent conscience de leur condition d'oppression commune, comme du privilège épistémologique que leur confère leur point de vue spécifique sur la société capitaliste. Ils commencent alors à imaginer des rébellions, deviennent d'authentiques sujets historiques en tant que membres du prolétariat et amorcent la révolution⁵. Dans les textes de Théoret, sous des apparences simples, les enjeux sont posés selon les mêmes schémas d'analyse. On retrouve un certain nombre de déictiques du marxisme (Bergeron, 2013 : 59) : elle parle d'oppression, de conflits d'intérêts de classe et elle place ainsi derrière l'idée du vécu l'idée de l'avènement du *sujet* et de la *conscience*. L'usage du pluriel pour « les femmes », unifié ensuite dans le singulier à valeur généralisante du « vécu », n'est pas non plus si innocent qu'il en a l'air : il suggère que les femmes peuvent former une classe révolutionnaire unifiée. Même phénomène chez Éliette Rioux, dans un texte où, parlant explicitement de « classe sociale » (ouvrière) et de l'« aliénation » des femmes, elle appelle à un avènement de la « conscience » collective devant conduire à la lutte contre l'injustice. Toutefois, contrairement à ce qui se passe dans l'approche marxiste traditionnelle, l'idée de l'« expérience » vécue « viscéralement » intervient pour aider à proposer une analyse de type matérialiste qui échappe à un certain élitisme théoricien :

Tout ça pour vous dire que je ne parle pas de la classe démunie d'une façon intellectuelle (comme plusieurs se complaisent à faire parce que le prolétariat devient un mot à la mode), mais j'en parle avec mes tripes et ma souffrance et ça dérange tout le monde. (Rioux, 1978a : 3)

On retrouve une perspective semblable dans un article sur « La gauche et le féminisme au Québec » de Michèle Jean, paru en avril 1978 :

Il y a [l'analyse] des féministes qui partent de l'oppression commune [...] Analyse qui peut se faire non à partir de discours tout faits, mais à partir du vécu. [...] il y a ceci de particulier dans le féminisme : c'est que sa théorie se construit parallèlement à l'action. Le féminisme n'a pas d'abord commencé par un mouvement d'idées comme le socialisme québécois. Il n'a pas une grille toute faite « derrière » *laquelle il faut entrer de force, mais il s'articule, théoriquement parlant, à partir de l'action.* (Jean, 1978a : 2)

D'autres textes du numéro d'avril 1978 soulignent la colère des féministes radicales à la suite de la Journée internationale des droits des femmes du 8 mars 1978. Ces femmes racontent que des groupuscules de la gauche révolutionnaire sont montés aux tribunes et ont occupé l'espace pour défendre leur propre cause, empêchant ainsi les discussions proprement féministes d'avoir lieu. Michèle Jean répond en confirmant une nouvelle fois la nécessité pour les femmes de construire un mouvement de lutte autonome de la gauche. Chez elle, le vocabulaire et les analyses de type marxiste (« oppression », « classe sociale », « théorie », « action ») restent présents, tout en étant renversés : le « socialisme » est accusé d'être trop théorique et de produire une grille d'analyse « toute faite », que le féminisme n'a pas intérêt à suivre. Ici, l'avènement du sujet féministe ne dépend plus seulement de la prise de conscience, des concertations entre membres d'une même classe sociale, mais aussi de la mise au premier plan du vécu et

⁵ Voir, à ce sujet, les entrées « Philosophie » (p. 873-882, p. 875 et p. 881 en particulier), « Conscience » (p. 228-230) et « Être social / conscience (sociale) » (p. 425-427) du *Dictionnaire critique du marxisme* de Gérard Bensussan et Georges Labica (Bensussan, Labica, 1982).

de l'action. L'expérience et la pratique doivent ainsi, selon Michèle Jean, précéder l'idéologie : « [L]a pierre angulaire de l'analyse est l'expérience même de l'oppression » (Bergeron, 2013 : 155).

Le vécu devient ainsi un mot-clé pour distinguer le féminisme de la doxa socialiste, un « déictique féministe », pour reprendre l'expression de Marie-Andrée Bergeron. Quand on trouve le mot sous la plume de France Théoret, d'Éliette Rioux ou de Michèle Jean, il est clair qu'elles y placent un sens épistémologique et politique fort : il est question de faire advenir une conscience révolutionnaire féministe chez les femmes et de l'ériger en force collective pour renverser le système patriarcal.

De la nécessité de se situer : une défense du « nombrilisme » féministe

Pourtant, cette attention portée au vécu et à l'expérience subjective est parfois perçue comme une forme de nombrilisme : c'est une accusation que *Les Têtes de pioche* reçoivent en effet de la presse extérieure. Pour les éditrices au contraire, se raconter à la première personne consiste à entrer au cœur de l'action féministe : elles ne produiront rien de bon tant qu'elles ne se seront pas « situées ».

On nous a déjà accusées de faire du “nombrilisme”. Bravo! Nous acceptons le qualificatif, car de plus en plus nous pensons que justement notre libération passe par le nombrilisme. Il faut “se” regarder saigner, aimer, accoucher, avorter, torcher, crier, pleurer, et “se” dire comment nous vivons. [...] Pour déboucher sur l'action, il faut se situer par rapport à l'action. (*Les Têtes de pioche*, 1977 : 2)

Deux mois auparavant, Éliette Rioux avait déjà répondu à l'accusation de nombrilisme en soulignant qu'elle était étonnante puisqu'elle était énoncée par des hommes qui ne s'occupent de toute façon jamais que d'eux-mêmes (Rioux, 1977b : 2). Ayant un point de vue particulier sur la société, les hommes n'atteignent eux-mêmes jamais, explique-t-elle, que du particulier quand ils visent à l'universel, sans compter que le déséquilibre est grand entre ce qu'on sait de la manière dont les hommes lisent le monde et ce qu'on sait de la manière dont les femmes, elles, le perçoivent :

J'm'arrête ici parce que ça finirait pu si j'me laissais aller à regarder mon nombril et le vôtre mes sœurs... vu qu'on commence à (avec) peine à découvrir qu'on en a un... et qu'il ne ressemble pas obligatoirement aux nombrils masculins! (Rioux, 1977b : 7)

« Se situer par rapport à l'action » est ainsi, selon Rioux, comme selon de nombreuses féministes des années 1970 et comme le développeront encore, plus tard, les théoriciennes des épistémologies du point de vue situé, la première condition pour réussir à mener l'action : savoir d'où l'on parle est nécessaire aussi pour produire une analyse convaincante. Marie-Andrée Bergeron parle à ce sujet, dans le cas des *Têtes de pioche*, d'une « subjectivité-femme ». L'expression désigne le moment où une femme prend explicitement la parole depuis son point de vue situé de femme,

et « ce retour à soi permet de dire le monde à partir d'un sujet spécifique et genré » (Bergeron, 2021 : 143⁶).

Nicole Brossard est sans doute la collaboratrice qui formule le plus régulièrement l'impératif de prendre conscience de la « situation » précise des femmes engagées dans la lutte féministe. Elle lie clairement ses théories féministes à des notions héritées du marxisme. Elle explique ainsi, dès le premier numéro de la revue, que les femmes ont besoin de « se situer en tant qu'individu [...] dans l'environnement historique » (Brossard, 1976a : 4), afin de pouvoir

Former une force consciente d'intervention (et non de réclamation) dans les rouages du savoir et du pouvoir, qu'il s'agisse du pouvoir anonyme politique et économique en place ou du pouvoir patriarcal, musculaire et économique des hommes. (Brossard, 1976a : 4)

Reprise par l'intermédiaire de la notion de situation, la notion de subjectivité cesse de signifier un manque ou une défaillance, pour désigner finalement la condition de base de tout « savoir » et de tout « pouvoir ». Dans le même numéro inaugural, Michèle Jean et France Théoret parlent elles aussi de la nécessité de ne jamais « perdre de vue la base matérielle de notre lutte » en « amor[çant] l'étude de notre contexte » (Jean et Théoret, 1976 : 1).

Devenir un sujet collectif et politique : désirs et contradictions

L'analyse de la situation individuelle correspond donc aussi à l'analyse de la situation collective. Analysant l'usage de l'expression « mouvement des femmes », Nicole Brossard affirme qu'il s'agit d'un « déplacement » des femmes « dans le temps historique et l'espace territorial qui leur sont dévolus. » (Brossard, 1976c : 2). L'usage de l'expression demande nécessairement, en effet, de penser précisément les coordonnées spatiales et temporelles de la lutte, ses particularités. La subjectivité, l'existence d'une personne en tant qu'elle occupe une position irréductiblement singulière même si elle s'insère dans une cause collective, est ainsi placée au fondement de la dynamique du mouvement des femmes. Les féministes en mouvement proposent un nouveau type de rapport militant à l'action et à la théorie politique : elles sont attentives à la manière dont chaque personne s'inscrit dans le mouvement commun.

Les Têtes de pioche illustrent abondamment cette volonté de se reconnaître soi-même comme sujet, puis les autres femmes comme sujets elles aussi, afin de reconnaître qu'ensemble elles forment ce « mouvement ». Un texte écrit par Denise Boucher, publié en avril 1976, propose par exemple une succession de « je m'appelle » qui unissent dans un même sujet, le « je », une série de figures importantes de l'histoire des femmes :

Je m'appelle Liberty-Rose Barreau, je m'appelle Marie-Barbe Parent, [...] je m'appelle du nom de chacune des femmes de la Révolution française [...] je m'appelle Olympe de Gouge [...] je m'appelle Simone de Beauvoir [...] je m'appelle Virginia Woolf [...] je m'appelle Christine de Pisan [...] je m'appelle Mary Wollstonecraft [...] je m'appelle la

⁶ Marie-Andrée Bergeron y définit exactement la subjectivité-femme ainsi : « Il s'agit de l'énonciatrice qui, agente, s'inscrit dans son discours comme sujet de ce dernier et dont la perspective est nécessairement influencée par tous les éléments qui la composent, mais principalement par l'expérience sexuée de l'oppression. » (Bergeron, 2021 : 143)

première sorcière brûlée en 1258 [...] je m'appelle du nom de chacune des héritières de ces sorcières [...] je m'appelle la Corriveau et je cherche mon histoire [...] je m'appelle Flora Tristan [...] je m'appelle Lydia Falcon, je m'appelle Eva Forest [...] je m'appelle du nom de chacune des femmes du Chili, je m'appelle du nom de chacune des martyres de Pinochet, je m'appelle du nom de chacune des victimes du fascisme [...] je m'appelle du nom de chacune des femmes qui aiment qui accouchent qui luttent [...] je m'appelle Jeanne Mance [...] je m'appelle Marguerite Bourgeois [...] je m'appelle Idola Saint-Jean [...] je m'appelle du nom de chacune des femmes [...] je m'appelle Irma Levasseur [...] je m'appelle du nom de chacune des Québécoises en lutte aujourd'hui dans tous les milieux. je m'appelle Odette Gagnon du 8 mars 1976 (Boucher, 1976 : 4)

Chacun des noms cités est suivi d'explications sur la manière dont les personnes se sont engagées dans la cause des femmes : certaines sont écrivaines, d'autres médecins, d'autres mécènes et bienfaitrices, certaines ont été assassinées comme sorcières, certaines ont fait grève. Le texte s'achève sur le nom d'Odette Gagnon, qui lit le texte pour la soirée de la Journée internationale des droits des femmes du 8 mars 1976; il est aussi signé par Denise Boucher, qui le retranscrit. Ensemble, toutes ces femmes se fondent dans une même identité qui s'exprime à la première personne; la scansion du « je m'appelle », aux accents zoliens, appuie la dimension engagée du texte : « parler au je », prononcer les noms tirés de l'histoire des femmes est ainsi un geste profondément politique. Certains des noms ont fait ou feront l'objet par la suite d'une petite biographie dans « On n'est pas les premières » (Jean, 1976 : 8). Cette rubrique des *Têtes de pioche* propose aussi de raconter la vie et l'œuvre d'une femme en particulier pour tisser l'histoire de l'ensemble des femmes. À chaque numéro, un petit encart accompagne le texte :

Comme nous, les femmes du Québec, avons été privées de “NOTRE” Histoire, nous avons cru qu'il serait utile de vous présenter dans chacun des numéros des Têtes de Pioche une Québécoise qui a, dans le passé, travaillé à l'amélioration de la condition féminine. (Jean, 1976 : 8)

Cette affirmation répétée du « je suis une et collective » (Brossard, 1978 : 2), écrit par Nicole Brossard et mis en scène par la revue tout entière, relève pourtant souvent plus d'un souhait idéaliste que d'un accomplissement pratique. Marie-Andrée Bergeron a montré que, tout engagé qu'il soit à valoriser la singularité des autrices de la revue, le comité éditorial tend à maintenir « un gommage partiel de l'identité des rédactrices » derrière l'identité politique collective des *Têtes de pioche* (Bergeron, 2021 : 144). En outre, plusieurs collaboratrices soulignent combien leur engagement subjectif dans la réflexion et l'action collectives, même s'il est justifié et reconnu comme politiquement pertinent, freine parfois le mouvement de l'intérieur : les conflits aux *Têtes de pioche* sont nombreux pendant les presque trois années que dure la publication du journal.

Au fil des numéros de la revue, on constate par exemple un phénomène d'autocritique permanent, parfois agressivement intersubjectif. Les choix de chacune sont remis en question, toujours au regard de ce qu'ils signifient à la fois pour la femme qui les fait et pour le collectif qu'elle représente d'une manière ou d'une autre. C'est ainsi par exemple qu'en juin 1978 une lectrice, Nicole Arbour, critique vertement la présence de Michèle Jean au Salon de la femme, qu'elle considère comme une forme de trahison :

Ma chère Michèle lorsque l'on se dit féministe radicale et que l'on fait partie des Têtes

de Pioche, on doit il me semble veiller à ce que nos actes ou actions concordent avec nos paroles, notre idéologie. Il me semble qu'il eut été plus digne pour toi (et pour nous) de refuser ce pseudo honneur en dénonçant publiquement cette "foire" sanctifiée par le système capitaliste. (Arbour, 1978 : 7)

Bien que tout le monde ne soit pas d'accord sur la signification du geste de Michèle Jean, la revue met en scène cette dispute : ce qui importe, c'est de construire ensemble le « nous », en le questionnant⁷. De la même manière, en septembre 1977, une autre lectrice, Nicole McCauley, prend à partie les membres du collectif qui portent le nom de leur mari. Ce choix ne lui paraît pas personnel mais politique, et très grave :

Chères Têtes de Pioche, où commence le respect de soi, sinon par le respect de son identité.

AVANT DE DEMANDER LE RESPECT DE NOS DROITS, IL FAUDRAIT COMMENCER PAR SE RESPECTER SOI-MÊME. (McCauley, 1977 : 6)

La lectrice parle ici d'« identité » et de « respect » de soi : pour celle-ci, il est impensable qu'une Tête de pioche s'engage dans le collectif si, publiquement, elle se soumet à certaines normes de la société patriarcale. D'une certaine manière, McCauley exige que l'engagement des subjectivités soit total... et se perde dans le collectif. Madeleine Howard-Égré, qui se sent personnellement attaquée, répond dans le numéro suivant en affirmant précisément qu'il s'agissait pour elle d'un choix actif, personnel et légitime (Howard-Égré, 1977 : 5). Elle y explique son choix d'avoir accolé le nom de son mari à son nom de naissance en passant à la fois par des arguments tout à fait subjectifs (un certain bonheur à porter le nom du mari, des sentiments confus par rapport au nom du père) et par des arguments politiques (son nom de naissance est le nom de son père, un anglophone : le porter serait-il moins sexiste et moins colonialiste que de prendre le nom du mari?). Son père, dit-elle, a doublement « colonisé » sa mère sa vie durant, en tant qu'homme et en tant qu'anglophone. Elle a souffert de cette domination et a été heureuse de prendre le nom de son mari, francophone, quand elle a pu. Elle montre ainsi qu'il n'y a pas de solution prédéfinie pour toutes les féministes et toutes les Têtes de pioche, que l'histoire et les dispositions de chacune doivent être respectées : « LA FÉMINISTE IDÉALE N'EXISTE PAS. C'est un mythe qu'il faut ranger au même titre que le mythe de la FEMME IDÉALE. » (Howard-Égré, 1977 : 5) Encore une fois, il s'agit d'affirmer que la subjectivité a sa part, qu'elle ne consiste pas en une abdication par rapport aux raisons politiques, mais au contraire en leur enrichissement. En choisissant son nom, Madeleine Howard-Égré défend l'idée que les « je », les subjectivités de chacune des femmes, sont des préalables au regroupement, qu'il faut respecter, connaître, dont il faut comprendre le rôle dans le fonctionnement du collectif, sous peine de voir celui-ci s'écrouler tout entier.

⁷ Voir, au sujet de la construction rhétorique de ce « nous » des *Têtes de pioche*, les analyses de Marie-Andrée Bergeron (notamment, Bergeron, 2013 : 113-114). Voir aussi ses analyses sur la manière dont la sororité du collectif se construit grâce à la mise en scène des divergences (Bergeron, 2013 : 133-136).

Les rapports conflictuels du privé et du politique : hétérosexuelles et lesbiennes

Les Têtes de pioche considèrent dans l'ensemble que les discours préfabriqués de gauche ont fait tort au mouvement féministe, à cause de leur négligence des subjectivités, des conditions d'existence précises de chacun et de chacune, des expériences particulières, de tous ces éléments dont elles prétendent au contraire montrer la valeur.

En 1977, c'est à la suite des conflits entre féministes radicales (qui considèrent que la lutte des femmes doit être autonome; Lorrain, 1976 : 2) et féministes marxistes (qui considèrent que la lutte des femmes peut s'associer aux luttes de gauche, en reprendre les outils et les stratégies) que le premier vrai conflit éclate et que le collectif de rédaction se scinde⁸. Au moment de faire le bilan des *Têtes de pioche*, un an plus tard, Michèle Jean explique la fin de la revue par les mêmes raisons. Elle oppose une période où la revue fonctionnait bien, avant « l'infiltration marxiste » de certaines, période pendant laquelle les femmes « parl[aient] au je » et réussissaient grâce à cela à « accorder [leurs] différences sexuelles, politiques ou socioéconomiques [p]ar delà ce qui [les] divisait », à la période qui a suivi, caractérisée par la prégnance d'un discours idéologique extérieur au féminisme (Jean, 1978b). « Nous ne parlions plus au je, mais à des étiquettes », explique Jean. Victime de ces tensions, la revue fait paraître son dernier numéro en novembre 1978; les rédactrices y mettent fin parce que, disent-elles, elles sont fatiguées et veulent se diriger vers de nouveaux projets. Derrière le conflit idéologique se jouent donc des tensions qui signalent l'échec d'un des rêves structurants de la revue : la promesse d'un engagement des « je » de chacune n'a pu être tenue, certaines partent.

On aurait tort toutefois de ne pas considérer dans l'analyse une autre facette cruciale de cette gestion de l'équilibre entre subjectivité et théorie politique, facette qui apparaît à la fois inattendue et particulièrement révélatrice. En réalité, entre novembre 1976 et mai 1978, la revue a publié une série d'articles (dossiers de fond, tribunes, lettres des lectrices) qui s'engagent dans l'analyse des incompréhensions entre hétérosexuelles et lesbiennes. La coïncidence de ce conflit avec celui qui oppose marxistes et radicales paraît frappante, et cela d'autant plus en fait que, dès l'origine, quoique cela ait été très peu, voire pas souligné, les deux conflits étaient liés et révélaient chacun différents types de compréhension des rapports entre subjectivité des femmes et engagement dans l'action féministe.

Dès la création de la revue en mars 1976, les lesbiennes se trouvent à peu près à parité avec les hétérosexuelles au comité éditorial. Cette coexistence ne semble pas faire difficulté, jusqu'à ce qu'en novembre 1976 Agathe Martin publie un article qui propose de réfléchir politiquement, dans une perspective féministe, au lesbianisme :

[I]l me semble qu'il y a toute une réflexion à mener autour de la question du lesbianisme. Le lesbianisme, comme simple (!) façon de vivre sa sexualité ou comme fin de non-recevoir et prise de position politique, existe. [...] Les minorités sexuelles sont opprimées dans notre société [...] et parmi elles, la minorité lesbienne l'est en particulier. Elle a le double tort, en regard du discours phallocrate et capitaliste dominant, de n'être pas productive d'enfants : de ne pas reproduire la force de travail et de valoriser la sexualité féminine et la jouissance entre femmes, ce qui oblitère la puissance et la séduction mâles. [...]

⁸ Diane Lamoureux a montré comment *Les Têtes de pioche* avaient en grande partie permis au féminisme québécois de « quitter l'ombre de la gauche » et d'« abandonner le marxisme comme référent principal » (Lamoureux, 1986 : 135).

Or, me semble-t-il, seul le respect véritable du lesbianisme (autant comme façon de vivre sa sexualité que comme choix politique) – ce qui est une façon extrémiste et radicale de vivre sa sexualité de femme – garantit à l'ensemble des femmes la pleine reconnaissance de leurs différences sexuelles et constitue en quelque sorte une caution morale, une « provision » selon laquelle l'oppression sexuelle est neutralisée (ou selon le cas, momentanément mise en veilleuse). (Martin, 1976 : 6)

Dans ce texte, très engagé dans la réflexion sur le lesbianisme politique par rapport à ce qu'on peut lire à la même époque, Martin propose en fait une réflexion socialiste sur l'avenir du féminisme. À l'orée de la scission des *Têtes de pioche*, elle imagine une voie médiane qui permettrait à la fois de respecter l'autonomie des luttes des femmes et des analyses qu'elles ont à faire sur le fonctionnement de la société, et de mener pleinement la lutte des classes, contre le capitalisme. C'est dans le lesbianisme qu'elle voit une solution plausible, non comme fin universelle, mais comme proposition théorique et pratique pour penser en même temps un *ailleurs* du patriarcat et du capitalisme : en somme, elle reconnaît la force de proposition énorme que représente le lesbianisme pour le féminisme. Elle reconnaît aussi la « contrainte à l'hétérosexualité » (Rich, 1980) qui pèse sur les femmes, qui sert à la fois le patriarcat (puisque, dans le mariage hétérosexuel, les femmes sont au service des hommes) et le capitalisme (puisque, dans les familles, les femmes sont celles qui permettent de « reproduire la force de travail »). Selon Agathe Martin, le lesbianisme est ainsi en même temps quelque chose de profondément subjectif et individuel, sur quoi on ne peut et on ne doit avoir de prise (de même qu'elle appelle à ne pas manquer de respect envers l'hétérosexualité tant qu'elle est simplement une autre « option » sexuelle), et un « choix » radical dont tout le monde peut s'inspirer pour mener la lutte féministe et la lutte anticapitaliste et qui doit par conséquent être encouragé sur le plan politique :

Grâce à la mise en place d'institutions inexistantes dans le régime capitaliste monopolitiste d'État actuel, le socialisme assurera les conditions matérielles objectives nécessaires à une amélioration/transformation de la condition et de la vie des femmes. [...] l'oppression sexuelle, qui est de l'ordre du privé (du sujet) et partant, de l'ordre des mentalités, n'y sera pas déracinée pour autant. La reconnaissance légale des minorités sexuelles et en particulier du lesbianisme (comme choix personnel et/ou politique) devient pour une société socialiste le garant de sa propre maturité sexuelle et partant, de sa viabilité. Il s'agit là d'un critère fondamental (mais non le seul), qui entraîne le rejet de l'hétérosexualité comme norme (discours dominant), autorise la coexistence des différentes formes de pratiques sexuelles et assure un des liens (manquants tragiquement à l'heure actuelle) entre le privé et le politique. (Martin, 1976 : 6)

Ce qui est particulièrement frappant, si l'on s'arrête sur cet article en particulier, c'est la force qu'y prend l'idée d'une lutte spécifique des femmes, l'option du lesbianisme politique apparaissant comme plus radicale encore que le féminisme radical lui-même. En somme, Martin défend l'idée d'une protection des subjectivités lesbiennes, et même de s'appuyer sur elles pour imaginer de nouvelles propositions politiques radicales. Elle propose de considérer le lesbianisme comme un lieu stratégique crucial tant du féminisme que de l'anticapitalisme. Mais aussi, à peu près à ce moment, Martin sort du collectif en raison de ses convictions marxistes : la force de son propos politique n'aura donc pas vraiment de suite au sein de la revue.

Néanmoins, dans le numéro de décembre 1976, Nicole Brossard reprend certains as-

pects de cette réflexion : elle y parle de l'hétérosexualité « comme institution, donc comme base fondamentale du conditionnement psycho-économico-sexuel auquel tous les individus sont soumis » (Jean et Brossard, 1976 : 5). C'est son texte qui déclenche le premier conflit explicite à ce sujet dans les colonnes de la revue. Dans le numéro suivant, on trouve un texte rédigé par Madeleine Howard-Égré, qui se présente comme une réponse à une amie choquée par les propos de Brossard : cette amie craint que le féminisme radical ne rêve d'un monde où toutes les femmes seraient lesbiennes. Quelques mois plus tard, une nouvelle attaque indirecte est publiée dans le numéro d'octobre 1977, rédigée par Jovette Marchessault, qui ne fait pas partie du comité de rédaction. Marchessault s'en prend au livre *Retaillies* de Madeleine Gagnon et de Denise Boucher, livre qui raconte comment leur groupe de réflexion féministe a été érodé par les conflits que provoquaient, selon elles, les lesbiennes. Arrive ensuite un double numéro de la revue, daté de décembre 1977 et janvier 1978 : s'y succèdent une série d'articles qui défendent alternativement des points de vue d'hétérosexuelles et des points de vue de lesbiennes. Quelques autres résurgences du conflit ponctuent les numéros suivants. Par exemple, dans une lettre adressée au collectif en avril 1978, Louise Kolbourg regrette que les féministes se déchirent entre elles au sujet du lesbianisme. Elle explique que si, la plupart du temps, la colère des femmes les pousse à agir ensemble, la « peur » héritée du patriarcat continue d'en-traver leur marche :

[...] peur que le mouvement des femmes passe pour une gang de lesbiennes mal baisées, peur que les hétéro [*sic*] nous trahissent dans le lit de leur amant, peur de nos délires nouveaux et d'abord inconnus à nos yeux à nos corps, peur du pouvoir que nous reproduisons entre nous parce que nous sommes encore fragiles dans les révélations que nous nous faisons que le seul système de défense que nous ayons appris est celui qui nous vient des hommes. (Kolbourg, 1978 : 7)

Ultérieurement, quand il sera question de lesbianisme, ce sera soit pour critiquer la virulence politique des lesbiennes (Howard-Égré, 1977 : 5; Tremblay, 1978 : 8), soit pour défendre le droit d'exister au sein du féminisme en tant que lesbienne et en revendiquer une certaine fierté (Rioux, 1978b : 9; Micheline et Samuze, 1978 : 7). Autrement dit, au fur et à mesure, le débat se resserre sur les vécus personnels; la question des institutions politiques, soulevée par Agathe Martin, est évacuée au profit d'une compréhension du lesbianisme alignée sur l'idée que « le privé est politique ». Les subjectivités hétérosexuelles et lesbiennes, les histoires et les ressentis personnels se trouvent placés au premier plan des réflexions : cette histoire s'inscrit en plein dans le projet initial des *Têtes de pioche* mais, conflictuelle et sanctionnée par la disparition de la revue, elle révèle aussi l'impuissance de ses collaboratrices à construire une action collective et politiquement radicale en restant toujours sur ces mêmes bases.

Conclusion

En fin de compte, la démarche des *Têtes de pioche* et son originalité en tant que pratique militante féministe, à savoir engager les subjectivités de chacune dans la revue, « parler au je », est aussi précisément ce qui finit par causer sa perte. La succession des conflits, qui opposent les expériences vécues de chacune aux impératifs politiques de la lutte commune, qui situent la

question de la subjectivité au cœur des interrogations militantes, conduit peu à peu la revue à une aporie et provoque sa disparition.

Les luttes féministes aujourd'hui, comme les luttes antiracistes ou les luttes dites LGBTQ+, déroulent encore sensiblement le même écheveau de théories, d'idées partagées et tissées ensemble, et de nœuds conflictuels. Aux analyses politiques et structurelles de certaines personnes, d'autres opposent leurs vécus et leurs « ressentis »; aux besoins de chacun et de chacune de se situer individuellement et de négocier avec les normes sociales correspond aussi un besoin collectif de supprimer radicalement les structures oppressives; aux tâtonnements des unes s'opposent les valeurs de « pureté militante » des autres; etc. Les mêmes questions se rejouent, elles balancent entre une envie d'engagement politique collectif et une nécessité de sauvegarder les intérêts et les histoires individuelles; elles hésitent et tâtonnent, ne savent pas la part qui doit continuer de valoriser les « subjectivités engagées » de chacun et chacune, et celle qui doit les faire passer au second plan.

Dans les textes des *Têtes de pioche*, les subjectivités mises en scène proposent toutes des configurations différentes de ces choix et de ces dosages entre le privé et le politique. Des conflits et des incompréhensions en naissent parfois; mais c'est aussi en principe, au moins temporairement pendant les trois ans qu'aura duré cette revue, demeurée centrale dans l'histoire du féminisme québécois, ce qui permet aux femmes de faire mouvement, de construire une sororité forte sur ces contradictions. En somme, il s'agit encore d'être et d'agir chacune « une et collective » :

Quand des femmes parviennent à se regrouper entre elles et qu'il y a du projet et du désir, de ce que j'appelle la belle énergie des femmes pour et avec des femmes, il y a du mouvement et un mouvement qui rend possible des changements radicaux qui nous font vibrer de tout notre corps, de toute notre sueur, de toute notre tendresse, de tous nos muscles, de toute notre force vers d'autres femmes. [...] Tout cela remue autour de nous la merde patriarcale. Ça la rend évidente et invivable. [...]

Je suis une et collective, en mouvement avec la certitude que ce qui m'est vital ressemble à une sœur, à une amante, à ma fille, à l'ensemble des parcours qui parfois donnent sur l'utopie, qui en d'autres moments ouvrent et m'ouvrent sur le silence des grands espaces qu'ensemble... (Brossard, 1978 : 2)

Bibliographie

Les Têtes de pioche

ARBOUR, Nicole (1978). « Le Salon de la Femme 1978 ou la récupération des féministes », vol. 3, n° 4 (juin), p. 7.

BOUCHER, Denise (1976). « Je m'en vais vous raconter mon histoire parce que ça me soulage... », vol. 1, n° 2 (avril), p. 4.

BROSSARD, Nicole (1976a). « Féminisme ou lutte spécifique des femmes », vol. 1, n° 1 (mars), p. 4.

BROSSARD, Nicole (1976b). « La vie privée est politique », vol. 1, n° 2 (avril), p. 1.

- BROSSARD, Nicole (1976c). « Un mouvement de femmes? », vol. 1, n° 5 (septembre), p. 2.
- BROSSARD, Nicole (1978). « Éditorial. Libération de la femme / Mouvement des femmes », vol. 2, n° 9 et vol. 3 (février-mars), n° 1, p. 2.
- CORBEIL, Diane (1978). « Les méthodes contraceptives », vol. 3, n° 3 (mai), p. 4.
- DALLAIRE, Marie (1977). « Les autres avaient dit pour moi, les autres diraient pour moi jusqu'à ce qu'aujourd'hui j'aie à dire », vol. 1, n° 9 (février), p. 6.
- HOWARD-ÉGRÉ, Madeleine (1976). « Un accouchement "raté" », vol. 1, n° 6 (octobre), p. 4.
- HOWARD-ÉGRÉ, Madeleine (1977). « Nom de nom! », vol. 2, n° 6 (octobre), p. 5.
- HOWARD-ÉGRÉ, Madeleine (1978). « "Ce que je veux, c'est l'égalité, la justice, le partage. Mais ça, je le veux très fort" — Marie Cardinal », vol. 2, n° 9 et vol. 3, n° 1 (février-mars), p. 4.
- JEAN, Michèle (1976). « Quand tu seras prête », vol. 1, n° 3 (mai), p. 3.
- JEAN, Michèle (1978a). « Éditorial. La gauche et le féminisme au Québec », vol. 3, n° 2 (avril), p. 2.
- JEAN, Michèle (1978b). « Éditorial », vol. 3, n° 7 (juin), p. 2.
- JEAN, Michèle, et Nicole BROSSARD (1976). « Dossier : les femmes et le P.Q. Ce que le Parti québécois promet aux femmes », vol. 1, n° 8 (décembre), p. 5.
- JEAN, Michèle, et France THÉORET (1976). « Le matriarcat québécois analysé par les reines du foyer », vol. 1, n° 1 (mars), p. 1.
- KOLBOURG, Louise, (1978). « Les femmes nous écrivent », vol. 3, n° 2 (avril), p. 7.
- LORRAIN, Raymonde (1976). « Le féminisme radical », vol. 1, n° 7 (novembre), p. 2.
- LE COLLECTIF (1976). « Éditorial », vol. 1, n° 1 (mars), p. 2.
- LE COLLECTIF (1977). « Éditorial », vol. 2, n° 1 (mars), p. 1.
- LES TÊTES DE PIOCHE (1977). « Éditorial », vol. 2, n° 4 (juin), p. 2.
- MARTIN, Agathe (1976). « Le silence des femmes et la censure politique », vol. 1, n° 7 (novembre), p. 6.
- MCCAULEY, Nicole (1977). « Les femmes nous écrivent », vol. 2, n° 6 (octobre), p. 6.
- MICHELINE et SAMUZE (1978). « Coop-Femmes ou bilan de février », vol. 2, n° 9 et vol. 3, n° 1 (février-mars), p. 7.
- RIOUX, Éliette (1976). « Le viol », vol. 1, n° 7 (novembre), p. 1.
- RIOUX, Éliette (1977a). « Les femmes sont faites pour ça...! », vol. 2, n° 6 (octobre), p. 1.

- RIOUX, Éliette (1977b). « En faisant le tour de mon nombril », vol. 2, n° 2 (avril), p. 2.
- RIOUX, Éliette (1978a). « Bilan d’une “tête de pioche” », vol. 2, n° 9 et vol. 3, n° 1 (février-mars), p. 3.
- RIOUX, Éliette (1978b). « Une minoritaire qui en a assez », vol. 2, n° 9 et vol. 3, n° 1 (février-mars), p. 9.
- RIOUX, Éliette (1978c). « Dépression et maladie mentale », vol. 3, n° 3 (mai), p. 6.
- ROSS, Martine (1976). « La chanceuse », vol. 1, n° 3 (mai), p. 7.
- THÉORET, France (1976a). « Masochisme féminin et fascisme », vol. 1, n° 5 (septembre), p. 4.
- THÉORET, France (1976b). « La moitié du monde est une femme », vol. 1, n° 6 (octobre), p. 3.
- TREMBLAY, Louise-Isabelle (1978). « Réunion frustrante », vol. 2, n° 9 et vol. 3, n° 1 (février-mars), p. 8.

Articles et ouvrages cités

- BENSUSSAN, Gérard, et Georges LABICA (1982). *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, Presses universitaires de France.
- BERGERON, Marie-Andrée (2013). « *Nous avons voulu parler de nous* » : le discours éditorial des féministes québécoises (1972-1987), dans *Québécoises deboutte!*, Les Têtes de pioche et La Vie en rose, thèse de doctorat (études littéraires), Québec, Université Laval.
- BERGERON, Marie-Andrée (2021). « “Je suis une et collective” : orientations idéologiques et politiques de la revue féministe *Les Têtes de pioche* (1976-1979), dans Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, p. 141-158, coll. « Nouvelles études québécoises ».
- BLAIS, Mélissa, Laurence FORTIN-PELLERIN, Marie-Ève LAMPRON et Geneviève PAGÉ (2007). « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l’histoire et l’actualité du féminisme radical », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, p. 141-162.
- LAMOUREUX, Diane (1986). *Fragments et collages : essai sur le féminisme des années 70*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- RICH, Adrienne (1980). « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs*, vol. 5, n° 4, p. 631-660. Traduction française dans *La contrainte à l’hétérosexualité et autres essais (1977-2007)*, Genève, Mamamélis; Lausanne, Nouvelles Questions Féministes, 2010, p. 57-102.

Membre du collectif Les Jaseuses et de Philomel, **Aurore TURBIAU** prépare une thèse sur l'engagement littéraire des féministes françaises et québécoises des années 1970-1980, sous la direction d'Anne Tomiche (Sorbonne Université, laboratoire CRLC). Elle y travaille sur les œuvres d'autrices engagées comme Monique Wittig, Nicole Brossard, Louky Bersianik, Françoise d'Eaubonne, Christiane Rochefort, Michèle Causse, France Théoret, Madeleine Gagnon. Elle a publié sur cette question plusieurs articles dans des ouvrages collectifs ou des revues, s'attachant particulièrement à mettre en lumière les liens historiques entre féminismes littéraires québécois et français (*Trans-*, *Revue de littérature comparée*, *Textes et contextes*). Elle publie en mai 2022 un ouvrage coécrit avec Margot Lachkar, Camille Isler, Manon Berthier et Alexandre Antolin, intitulé *Écrire à l'encre violette : littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, et codirige actuellement, avec Judith Cohen et Samy Lagrange, un ouvrage collectif sur les esthétiques du désordre, qui revisite la notion d'utopie à l'aune d'œuvres, manifestes et autres textes d'avant-garde qui appellent à la de(con)struction des ordres dominants.

La force plurielle du je : la revue *Françoise Stéréo*

Laurence Patenaude
Université de Sherbrooke

Résumé : La revue en ligne *Françoise Stéréo* met en œuvre ce que Michel Lacroix considèrerait être une stratégie propre au genre de la revue, à savoir une « double signature » à la fois individuelle et collective. Cet article présente un survol des diverses stratégies déployées par la revue afin de mettre en pratique cette configuration aussi polyphonique que commune. Par une étude des registres langagiers et des subjectivités, l'analyse permet d'observer le jeu politique s'opérant dans ce balancier constant entre le singulier et le pluriel. C'est en rattachant ces observations à la notion de filiation que le principe de collectivité, si prisé par les *Françoise*, se complexifie et se densifie, allant jusqu'à questionner les fondements de la revue.

Abstract: *The online magazine Françoise Stéréo puts forward a strategy that Michel Lacroix considered specific to the genre of the magazine, a form of "double signature" that is simultaneously both individual and collective. This article seeks to be an overview of the many strategies put forward by the magazine to put into practice a configuration that is equally polyphonic as it is common. Through a study of the language register and subjectivities, the article allows the reader to observe the political game operating within the constant balance struck between the singular and the plural. It is by tying these observations together that the notion of collectivity, so prized by its members, becomes more complex, bringing into question even the fundamentals of the journal.*

Fondé en 2013, *Françoise Stéréo* est un magazine féministe accessible en ligne, à partir de son site Internet¹. Le magazine se présente comme « une revue d'idées portée par le projet féministe », « née de la volonté d'offrir un espace d'expression à des femmes de tous horizons souhaitant s'exprimer sur des enjeux culturels, politiques, sociaux et économiques² ». Venant des milieux littéraire et théâtral, les éditrices à l'origine de la revue (Marie-Andrée Bergeron, Valérie Gonthier-Gignac, Catherine Lefrançois, Marie-Michèle Rheault, Djanice St-Hilaire et Julie Veillet) s'appellent elles-mêmes « les *Françoise* ». Entre les pages virtuelles de *Françoise Stéréo*, elles portent un autre nom, « Le Collectif ». Un collectif, oui, voilà un terme juste, plein de *je*, qui, rassemblés, portent le pronom *nous*.

Michel Lacroix, dans son article « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* » (2012), questionne d'ailleurs cette idée d'une revue opérant systématiquement sous la forme d'un « nous spécifique, exclusif et homogène » (Lacroix, 2012 : 2). Le présent

¹ D'ailleurs, c'est de cette manière un peu chaotique que j'ai connu les *Françoise*. Depuis la lecture de l'article « Ce qui brûle depuis longtemps : réponse à "Quelques réflexions sur un feu de paille" de David Dorais », d'Ariane Gibeau (nous y reviendrons), j'ai découvert leurs langues, leurs voix, leurs idées collectives et individuelles.

² « À propos », *Françoise Stéréo*, [En ligne].

article s'inscrit dans la continuité des propos de Lacroix observant un *nous* collectif certes, mais homogène, certainement pas.

Les discours subjectifs des Françaises, subjectifs dans la mesure où ils revendiquent, chacun à leur manière, des postures singulières, uniques et intimes, animent les divers textes publiés dans la revue. Donnant l'effet d'un vitrail, où chaque morceau porterait une couleur, une texture et une lumière différentes, la revue met en scène une pluralité de *je* qui, une fois regroupés, produisent un effet. Taillés tantôt à même une vitre cassée ou fissurée, tantôt dans un verre pare-balles, les articles sont tous uniques et, une fois mis en commun, ils produisent une nouvelle vision. Ensemble, ils proposent quelque chose, une sensation peut-être : une inclusivité, une sensibilité, une ouverture. Sans être propre à la revue *Française Stéréo*, le jeu qui s'opère entre collectivité et individualité apparaît plutôt comme une marque du genre pour Michel Lacroix :

Cette double signature, à la fois individuelle et commune, affichée dans la plupart des sommaires, constitue tout à la fois un trait caractéristique de la revue (et des périodiques en général), et la source d'écarts, de tensions éventuelles, entre singularité et unité, *polyphonie* et *orthodoxie*. (Lacroix, 2012 : 2)

La configuration plurielle d'une revue, c'est à la fois son plus grand avantage et son plus grand inconvénient, la source de son succès ou la raison de sa perte. Pour une revue féministe, il me semble que cette tension est d'autant plus importante : si la revue a bel et bien comme objectif d'offrir une plateforme à une multitude de discours, elle doit entretenir la diversité tout en conservant une certaine cohésion. Comment amalgamer tous ces visages, ou pour filer la métaphore jusqu'au bout, comment joindre tous ces morceaux de verre, les souder pour former quelque chose de plus signifiant? Plus précisément, je m'intéresse ici à la manière dont *Française Stéréo* réunit et catalyse les discours subjectifs dans l'espace textuel. Comment la revue parvient-elle à convertir la valeur subjective des articles en une force politique qui, au-delà du discours, traverse les esprits et les enjeux? Ces questions ont orienté mon parcours de lecture de la revue, lequel, pour être sinueux, se moquant de toute chronologie, cherche simplement à offrir quelques pistes, à formuler quelques constats qui, une fois conjugués, donneront une image de l'orientation éditoriale. En m'attachant à divers éditoriaux ou articles de la revue, je présenterai d'abord une étude des divers registres langagiers exploités, puis j'analyserai la subjectivité des éditrices et des autrices, en plus d'observer l'effet du rassemblement de ces multiples *je*, pour enfin terminer par le rapport filial qui caractérise *Française Stéréo*.

Hybridité : langage polymorphe

S'intéresser à la qualité subjective d'un texte, à la revendication d'une voix individuelle et unique, c'est nécessairement observer les indices langagiers qui permettent de caractériser cette voix. Je me pencherai certes sur ce que disent les Françaises, mais d'abord, je souhaite m'interroger sur leurs manières de dire.

Ce qui frappe à la lecture de la revue, c'est le large registre des écritures qu'on y trouve : populaire, vulgaire, savante, décomplexée, posée, bref, un véritable buffet. « Composée de diverses formes de textes (éditoriaux, chroniques, dossiers thématiques, portraits, textes

analytiques, opinions) », la revue souhaite accueillir « différents tons (personnel, humoristique, revendicateur) et « toutes les approches (analyses littéraires et linguistiques, politiques, sociologiques, philosophiques, historiques)³. »

La section dédiée aux éditoriaux de *Françoise Stéréo* constitue à elle seule un terrain très fertile pour entamer une réflexion sur la langue polymorphe des *Françoise*. Compilés sous l'intitulé « VIARGE! », les éditoriaux sont majoritairement rédigés par le collectif de la revue. Si, traditionnellement du moins, un éditorial se veut un endroit destiné au dialogue entre la direction d'une revue et son lectorat, il est d'autant plus pertinent d'observer comment les *Françoise* s'adressent à leur public. Grâce à une langue alliant à la fois le registre populaire (présence de jol, de sacres, d'expressions et de formulations communes) et le registre savant (vocabulaire riche et alambiqué, citations de sources universitaires), convoquant aussi bien l'émotion que la réflexion, le collectif met en place un discours complexe qui caractérise autant le public ciblé que les membres de la rédaction de *Françoise Stéréo*.

Le registre populaire du discours se manifeste dès la lecture de l'onglet « VIARGE! – Éditoriaux ». Le terme « Viarge » comporte à lui seul une connotation qui dépasse le simple langage familier. Alliant à la fois subversion et réappropriation de la figure de la Vierge, à l'instar de ce que faisait Denise Boucher dans *Les fées ont soif* (1978), il renvoie aussi à son usage courant, juron manifestant une émotion forte, que ce soit la colère, la frustration, le mécontentement, l'exaspération, etc. Les majuscules et le point d'exclamation relèvent pour leur part d'un désir d'extériorisation du mot au-delà de sa simple mention. Le collectif ne *dit* pas : « Vierge », il *crie* : « VIARGE! ». Il situe d'emblée sa parole dans la lignée (nous y reviendrons) de la subversion.

Dans les éditoriaux, les traces de la langue familière abondent. Du franglais aux jurons, les *Françoise* ne manquent pas de couleur dans leurs rubriques. L'éditorial « Punk's not dead » du numéro consacré à la colère (n° 3) collectionne les expressions qui, loin de relever de la stricte provocation, traduisent un désir de transparence : « Tu nous énarves, Tania Longpré », « Allez donc chez l'diable, les militants antichoix », « Va chier, Couillard », « On t'emmerde Gab Roy » ou encore « Décôlissez donc de nos Internets, membres de l'odieux mouvement Women Against Feminism » (Bergeron *et al.*, 2015a). Les circonvolutions et les euphémismes n'ont pas leur place dans le type de chroniques proposées par le collectif, et encore moins dans un numéro dédié à la colère. Les *Françoise* s'expliquent : « Ceci pourrait être un éditorial qui problématise et analyse la colère, cela, nous sommes capables de le faire. Mais quand nous pensons à nos filles, à nos filleules et à toutes les petites *Françoise* du monde, ça déborde et ça nous brise parfois trop pour en parler froidement. » (Bergeron *et al.*, 2015a) Malgré sa capacité à produire des textes rationnels et pondérés, le collectif affirme l'impossible recours à la neutralité. Ce faisant, les membres écartent d'emblée l'objectivité et sautent à pieds joints au cœur du conflit. Dans ce contexte, le langage familier, voire vulgaire, traduit une lucidité, plus encore une honnêteté qui se retrouve autant dans la voix que dans le processus de rédaction.

Cette écriture décomplexée n'est toutefois pas exclusive à *Françoise Stéréo*. De nombreux blogues, d'ailleurs mis en référence sur le site Web de la revue, utilisent ce registre. C'est le cas, par exemple, de *Genre!* ou de *Hyènes en jupons*. On peut penser, plus généralement, à d'autres artistes ou médias qui cultivent, eux aussi, l'honnêteté par le recours à ce type de langage, comme les artistes du groupe *Les Folies passagères* ou encore la page Facebook *Abattoir*. La revue s'inscrit dans un mouvement de revendication du langage, d'autant plus fort qu'il est très répandu.

³ « À propos », *Françoise Stéréo*, [En ligne].

Si l'émotivité dont fait preuve le collectif pour revendiquer sa subjectivité concorde avec l'usage d'une langue crue, le registre plus savant dont les *Françoise* font usage par ailleurs implique lui aussi son lot d'enjeux. Ainsi, en engageant son discours dans un registre de langue standardisé et soutenu, le collectif montre qu'il est composé de femmes éduquées, informées et est donc, en un sens, plus crédible selon des critères normatifs. Dans l'éditorial « Pas d'économie de mots devant l'économie de moyens » du numéro consacré à l'économie, c'est une voix bien différente qui se fait entendre :

Le mouvement féministe a été porteur de plusieurs revendications de nature économique : droit à la propriété, droit de disposer librement de son salaire, droit de gérer ses biens pendant et après un mariage, et plus près de nous, les questions de l'équité salariale et de l'accès aux postes de direction. Une part importante de la mobilisation féministe se joue dans le cadre imposé de l'économie libérale et du travail salarié. (Bergeron *et al.*, 2015b)

Voix différente? Certes, mais en quoi? La réponse se trouve dans la diversité des discours, dans la multiplicité des femmes derrière *Françoise Stéréo*. La ligne éditoriale, qui favorise la subjectivité du discours, se caractérise précisément dans cette intention d'user de registres divers. Le caractère émotif, fumant même, d'un numéro comme celui sur la colère, s'il nécessite une langue plus acerbe, tranchante, trouve un contrepoids dans un numéro sur l'économie, écrit dans une langue plus normée. Attention : je n'affirme pas que la langue recherchée et normée de l'éditorial sur l'économie reflète le caractère sérieux du thème. Les *Françoise* vont plus loin : elles manipulent le langage, le retourne dans un véritable jeu de significations. La prose du collectif n'associe pas économie et sérieux, mais plutôt économie et *prétention au sérieux*. Tout se produit comme si, pour subvertir, les éditrices adoptaient la stratégie du cheval de Troie : se conformer pour ensuite renverser. Pour parler d'économie, il faut adopter son langage, revêtir ses beaux habits. Le changement de registre n'est pas strictement lié à la position du collectif : il est le produit d'une aisance, d'une maîtrise de la langue et de ses possibilités. En choisissant d'adapter son registre langagier selon les thèmes traités, le collectif montre la richesse de sa palette, émanant de la diversité de ses membres : il n'est jamais question de trancher entre la subjectivité ou l'objectivité, mais bien de choisir le ton le plus approprié. À la fois femmes et intellectuelles, êtres d'émotions et de savoirs, les membres du collectif se choisissent, tout entières, comme sujets.

Les autrices qui écrivent dans *Françoise Stéréo* partagent également ces allées et venues entre les registres langagiers. Dans le cinquième numéro consacré aux « Univers intimes », Vanessa Bell publie une suite de poèmes qui combinent sensibilité et vulgarité, français et anglais : « Je me déshabille à l'envers / en prenant soin de déposer avec tendresse chaque organe que tu réclames. / Et tu salives à la vue de cette table ensanglantée / dont tu ne touches pourtant rien. » (Bell, 2015a), mais aussi « Fast Foward dans ton sous-sol. / C'est noir, ça suinte, c'est humide plate. Ton lit est trempé, mais j'veux rester. » (Bell, 2015b) Ariane Lessard fait de même dans son texte « Les sœurs de ma mère », paru dans le dixième numéro intitulé *Madame/Matante*, en y transmettant un témoignage intime, touchant et sans détour :

Comment ça se fait que tu t'habilles de même? T'as engraisé. T'as le nez long, tu dois mentir. Pis les cheveux de Safia Nolin aussi. Ton maquillage. Tès shoe-claques. Tès talons. Trop chic. Pas assez.....

Elle est de celles à qui j'ai toujours voulu sortir une phrase du style : « T'es pas mon osti de mère! », en refermant la porte-patio pour aller courir dans le jardin de grand-papa. (Lessard, 2018)

La revue semble rechercher une écriture impudique, mais uniquement quand cette écriture renvoie à l'expressivité du *je*. À chacune son texte, son expérience, son langage. Toutefois, les poèmes de Bell et de Lessard s'inscrivent dans une esthétique assez répandue dans la poésie québécoise contemporaine. C'est le cas d'autrices comme Maude Veilleux, Chloé Savoie-Bernard ou Marie Darsigny, qui conjuguent plusieurs registres et expériences. En remontant aux racines de la poésie québécoise, on trouve cette même démarche chez des poètes comme Josée Yvon et Huguette Gaulin. L'originalité des *Françoise* ne se situe donc pas dans les sauts langagiers ou dans leur amalgame, mais bien dans les voix elles-mêmes.

Les sauts constants que les *Françoise* opèrent entre les différents registres produisent également un effet sur le lecteur ou la lectrice, qui peut y trouver son compte, y reconnaître sa voix, son registre. La versatilité du registre y est d'autant plus adroite : non seulement la langue convient autant à l'énoncé qu'à l'instance énonciatrice, mais également aux destinataires. Le registre utilisé en appelle à une justesse de la voix et donc, à une volonté de dire ce qui *est* davantage que ce qui *devrait être*. Dans *Françoise Stéréo*, on ne recherche pas une vérité abstraite, mais bien une expérience. Informée et informative, la revue se veut un lieu d'échange, de porosité, mais, avant tout, un regroupement de subjectivités complexes qui prennent la plume afin d'exprimer un *moi* pluriel, collectif.

Le *je* comme outil de prédilection

La variété des sujets abordés dans les divers numéros de *Françoise Stéréo* doit être considérée comme un aspect inhérent à la revue. Dans sa recension de l'anthologie publiée par *Françoise Stéréo* (2019) intitulée « Contre la solitude », Marie Parent résume la position de la revue dans le monde culturel québécois : « Si la tâche d'une revue est de nous plonger dans les débats de notre temps, *Françoise Stéréo* l'accomplit en nous donnant à lire les grandes questions qui traversent les féminismes contemporains. » (Parent, 2019 : 215) La mise en place de thèmes qui « traversent » ces enjeux féministes (maternité, filiation, corps, indépendance, et j'en passe) produit d'ailleurs plusieurs effets : élargissement du public, mixité, échanges, présentation de plusieurs voix, etc. À ces thèmes sont conjointement liées les diverses sensibilités qui forment la revue. En ce sens, si les numéros forment un ensemble relativement hétéroclite, qui traite de la culture populaire (n° 2), du sport (n° 6), en passant par un spécial sur la poésie jusqu'au thème de la transmission (n° 13), un mode d'expression privilégié les traverse tous : le témoignage.

Le sixième numéro, dédié au sport, présente une série de témoignages, de billets et de textes d'opinion qui insistent sur l'importance de l'expérience subjective. C'est le cas de l'article « *Protect yourself at all times* : les jeunes filles et le sport », de Vanessa Courville et de Catherine Dussault Frenette, qui raconte la relation que les deux autrices entretiennent avec le sport. En expliquant « [p]ourquoi je ne suis pas devenue sportive » (Courville et Dussault

Frenette, 2016), Dussault Frenette rappelle une série d'événements traumatiques qui ont mené au rejet du sport. Courville se joint au dialogue et expose plutôt « [c]omment je suis devenue sportive » (Courville et Dussault Frenette, 2016), où elle rend compte, à son tour, de plusieurs expériences qui ont teinté son parcours de boxeuse. De leurs positions divergentes, les deux femmes font ressortir des problématiques semblables : les complexes qui les ont tourmentées, les commentaires qu'elles ont reçus, les abus qu'elles ont subis, etc. Leurs témoignages se croisent, entrent en dialogue. Ils évoquent tous deux des enjeux tout à fait similaires, et c'est à ces intersections que le discours politique surgit. Les enjeux réels et partagés par les deux femmes, l'une située en périphérie et l'autre au centre de l'institution sportive québécoise, constituent le point de départ de leur activisme. Leur appel, à la fin de leur témoignage, va d'ailleurs en ce sens :

[...] à travers ces lieux et ces moments marqués par la tradition masculine, des résistances se forment : des femmes donnent la parole à d'autres femmes, aménagent des espaces de réciprocité où se côtoient les expériences des unes et des autres. Nous appelons un monde où les filles refuseront de se taire, où la crainte de représailles n'aura plus de prise. (Courville et Dussault Frenette, 2016)

En rendant publiques leurs expériences personnelles, les autrices lancent un appel à la prise de parole. Rappelons qu'il s'agit justement de la mission principale de la revue : créer un espace propice à l'expression. Le discours des autrices ne fait pas que correspondre au credo de la revue, il l'actualise, en plus d'inciter à sa reproduction.

Le onzième numéro de la revue, consacré à la nourriture, propose des textes qui font preuve d'une dynamique semblable. Encore une fois, le témoignage sert autant de point de départ à la réflexion que de borne vers laquelle la lectrice pourra retourner et, au besoin, s'y accrocher. L'article « La bouffe de chez nous » de Zishad Lak traite de « la honte qui accompagne la bouffe ethnique et l'odeur qu'elle émet, cette odeur qui est souvent associée aux sujets ethniques et dont [Lak] a toujours eu horreur après avoir mangé chez [sa] mère » (Lak, 2019). En racontant des souvenirs de jeunesse, l'autrice expose sa gêne, son malaise face à la nourriture qu'elle apportait à l'école : « J'en avais marre de me faire marquer, j'en avais marre des interrogations sur ma culture et ma bouffe. » (Lak, 2019) Pour l'autrice, la nourriture a déjà été un moteur de séparation, d'exclusion et de différence. Elle expose son cheminement par rapport à la nourriture « de chez eux » en se projetant dans l'avenir :

Je n'aperçois pas la bouffe comme une façon de transmettre ma culture à mes enfants. Mais par le biais de la bouffe, je suis arrivée à une appréciation profonde du savoir de ma grand-mère; c'est cette appréciation que je souhaite passer à mes enfants pour qu'ils puissent grandir sans la honte qui me hante. (Lak, 2019)

En racontant sa propre histoire, l'autrice lève le voile sur la honte, elle expose une réalité subjective, qui, par son ancrage affectif, provoque un effet beaucoup plus large. Faisant écho au procédé employé, notamment par Courville et Dussault Frenette, l'usage d'une voix revendiquant sa subjectivité sert à l'exposition d'un enjeu politique. Lorsque le *je* prend la parole, il montre de manière tangible les répercussions du politique sur l'intime. Le témoignage ajoute une dimension privée à ce qui semble public, il agit à la fois comme le réceptacle et le catalyseur de l'expérience. La subjectivité est à la fois le point de départ et le point d'arrivée

du discours et elle devient politique dès que l'instance énonciatrice dit « je ». Pour Hélène Wallenborn, le témoignage est double : il s'agit de « l'expression d'une expérience qui en même temps atteste ce qui s'est passé » (Wallenborn, 2006 : 121). Le témoignage s'effectue dans le temps présent, tout comme il engage une réflexion sur des événements antérieurs. Il est à la fois actuel et rétrospectif, il montre les effets d'un événement antérieur sur la personne qui témoigne actuellement. En témoignant, les autrices font vibrer la corde politique de la revue, elles exposent l'ampleur d'une problématique sociale.

À ces nombreux témoignages se greffe le poids du collectif propre au médium de la revue. Chacune des prises de parole possède certes une valeur qui lui est propre, mais l'effet du collectif lui confère une plus-value, laquelle l'inscrit dans une visée qui perce le politique. Si les *Françoise* font l'éloge des diverses expériences qui forgent la revue, elles soulignent également l'importance des voix qui, pour diverses raisons, se font muettes. Dans le numéro 8 de la revue, portant sur les femmes dans le milieu scientifique, le collectif rappelle que toutes les expériences se valent, même les plus silencieuses :

Soulignons, entre autres, le courage des femmes qui ont dénoncé les agressions sexuelles survenues dans les résidences de l'Université Laval à la mi-octobre. Pensons aussi à celles qui ont choisi de se taire ou qui se sentent incapables de crier. Elles ne sont pas moins courageuses et leur douleur n'en est pas amoindrie. Que vous criiez votre douleur ou que vous la viviez en silence, sachez que nous vous croyons. (Bergeron *et al.*, 2016)

Dans un travail de légitimation des voix, les membres de la revue ne saluent pas uniquement celles qui se font entendre, mais également celles qui, étouffées, n'en sont pas moins concernées par ces questions. Dans son article « *Quand je lis je m'invente suivi de d'elles et autres textes de Suzanne Lamy; Cartographie de l'amour décolonial de Leanne Betasamosake Simpson* », Camille Toffoli avance qu'en revendiquant une singularité qui lui est propre, l'instance d'énonciation ne s'adresse plus à un Autre abstrait, mais bien à un autre je : « Par le choix d'une écriture qui instaure un rapport d'altérité, ou qui refuse certains codes, on fait le pari de parler aux siens et aux siennes plutôt qu'à l'Autre, de s'inventer plutôt que de se conformer. » (Toffoli, 2019 : 24). C'est entre ces deux instances subjectives, ces deux *référents* pour reprendre les termes de Suzanne Lamy (2017 [1984]), que se construit l'échange. L'élaboration d'un discours qui permettrait une certaine identification doit lui-même provenir d'une instance subjective, d'un je identifiable. La proposition de Toffoli est vérifiable dans les articles publiés dans *Françoise Stéréo*. Le témoignage s'inscrit dans un processus de constitution ou, plus encore, d'invention des voix qui forment une communauté, un collectif hétéroclite dont les membres s'interpellent les unes les autres. À cet égard, le second terme du titre de la revue est évocateur, tel qu'on le souligne dans le prospectus : « Stéréo, quant à lui, renvoie à la prise de parole, la résonance, l'idée de se faire entendre et la pluralité des voix. » (« À propos », *Françoise Stéréo*, [En ligne])

À ce stade, il importe de considérer l'ensemble des articles publiés dans les divers numéros. Oscillant entre l'essai et le témoignage, les articles sont relativement uniformes dans la mesure où la quasi-totalité des textes regorge d'expériences subjectives. L'unicité du corpus, paradoxalement défini par une variété de voix, se trouve justement dans la reconnaissance systématique d'une figure auctoriale. Bien que le je essayistique tende souvent vers une langue plus universitaire⁴, il n'en demeure pas moins un hybride entre le je pensant et le il réflexif.

⁴ C'est le cas, par exemple, de l'article d'Ariane Gibeau « Ce qui brûle depuis longtemps : réponse à "Quelques réflexions sur un feu de paille" de David Dorais » (2019) évoqué plus haut.

Ayant pour objectif d'offrir une réponse éclairée à une polémique qui a eu lieu dans le milieu littéraire quelques mois avant la sortie du numéro⁵, le texte d'Ariane Gibeau, tout en faisant référence à plusieurs féministes (Isabelle Boisclair, Anne-Marie Dardigna, Martine Delvaux, Lori Saint-Martin et autres), se termine tout de même sur une note davantage personnelle :

Je nous souhaite de reconnaître enfin le travail mené par les critiques littéraires féministes depuis plusieurs décennies (et ses transformations au fil du temps). Je nous souhaite de poursuivre le débat sans attaque diffamatoire ni textes calomnieux. Surtout, je nous souhaite que la démission de Vanessa Courville ne soit pas vaine. Qu'elle nous fasse avancer, plutôt. (Gibeau, 2019)

Ces souhaits annoncent une continuité à l'écriture, un futur. Comme l'interpellation directe de Courville et de Dussault Frenette, ou encore celle du collectif de la revue, on incite directement à la prise de parole. Pour les autrices et auteurs de *Françoise Stéréo* et ses membres, la subjectivité ne possède pas d'équivalent, elle a une valeur propre.

« La conscience féministe se trouve sans répit du côté de la création⁶ »

Le corpus des *Françoise* ne se limite pas à la présentation de témoignages et d'articles essayistiques. En effet, la revue propose également des textes qui, bien qu'ils abordent des sujets semblables, se trouvent davantage du côté de la création ou de la théorie. La cohabitation des textes de création et de théorie n'est certainement pas spécifique à la revue (voir *Possibles* ou *Liberté*), mais elle s'inscrit plus spécifiquement dans une longue lignée de publications féministes. Nombreux sont les échos au travail effectué, entre autres, dans le classique féministe québécois *La théorie, un dimanche* qui combine les deux modes d'écriture. Six femmes de lettres présentent deux textes chacune, « [...] un dans lequel chacune [d'elles] fait le point sur une problématique qui la touche particulièrement » et un autre « texte de fiction inédit [...] qui rend compte de son travail d'écriture » (Bersianik *et al.*, 2018 : 20). Dans le même ordre d'idées, Suzanne Lamy crée en 1984 le terme « théorie-fiction ». La « théorie-fiction » implique une hybridation des points de vue, une symbiose entre les deux pôles (Lamy, 2017 [1984]). *Françoise Stéréo* poursuit ainsi une démarche qui jumelle voix théorique et voix créatrice, démarche qui caractérise également le parcours féministe des femmes en littérature.

Dans son essai *À propos du style de Genette* (2018), David Turgeon déconstruit l'intentionnalité du style du théoricien de la littérature Gérard Genette. Tout au long du texte, Turgeon s'applique à retourner la prose de Genette, à en extraire une intention stylistique et donc, la manifestation d'une subjectivité. Turgeon explique ensuite ceci : « [...] la posture théorique est avant tout un style comme un autre qui préconise certaines figures et qui en évite d'autres, elle est la blouse du laborantin qui témoigne du sérieux de son entreprise [...] » (Turgeon, 2018 : 28-29). La métaphore de Turgeon est habile puisqu'elle renvoie au caractère

⁵ À l'été 2018, Vanessa Courville, alors directrice de la revue XYZ, quitte son poste en raison de son refus de publier une nouvelle qui, selon elle, reproduisait les schèmes de pensée de la culture du viol. Pour de plus amples informations, consulter l'article de Gibeau qui retrace le conflit dans son entièreté.

⁶ Citation extraite de « L'angle tramé du désir » de Nicole Brossard, tiré du collectif *La théorie, un dimanche* (Bersianik *et al.*, 2018 [1988]).

artificiel de l'objectivité. Se situant dans une perspective semblable, le deuxième numéro de *Françoise Stéréo*, consacré à la « Culture pop », présente des textes qui jouent sur les registres de la subjectivité et de l'objectivité. Par exemple, Isabelle Boisclair signe l'article « Pour ne pas chanter idiot : quand les *Cultural Studies* et la perspective féministe se marient », lequel, bien qu'en apparence plus théorique, présente une subjectivité qui ne peut être ignorée lorsque l'autrice se permet une expression du genre : « On a de quoi déprimer longtemps, mes ami-e-s » (Boisclair, 2014). La rupture de ton dont use Boisclair rappelle, en quelques mots, que l'instance énonciatrice elle-même est multiple. À l'inverse de l'article de Boisclair, une production comme « Patriarcalin jogge torse nu » de Toony, une bande dessinée en quatre cases, est ludique dans sa forme artistique, combinant visuel naïf et texte bref. Si la posture théorique est ici moins patente, la bande dessinée exprime tout de même une connaissance des enjeux du double standard, de l'hypersexualisation et de la masculinité toxique.

Le texte de Boisclair et la bande dessinée de Toony figurent tous deux dans le même numéro, dans une combinaison de postures et de savoirs, dans un ensemble qui regroupe à la fois la créativité et la théorie. La revendication d'un *moi* écrivant et celle d'une posture créatrice s'agencent dans le corpus pour former un tout sensible. L'indissociabilité entre un texte et sa subjectivité traverse l'ensemble de la revue. De façon sous-jacente, cette ligne directrice met le lectorat en garde : un texte qui prône l'objectivité n'a pas qu'un caractère objectif.

À ma grand-mère, à ma mère, à ma sœur, à ma fille, à nous⁷

Françoise Stéréo propose un discours hétérogène et protéiforme qui prend racine dans les diverses subjectivités qui définissent la revue. Ce rassemblement crée une sorte de microcosme qui, à l'image d'un sous-champ, constitue un endroit où la prise de parole est accueillie et ainsi légitimée. Dans son ouvrage *Ouvrir la voie/x* (2004), Isabelle Boisclair montre comment le milieu littéraire féministe au Québec s'est développé pendant la seconde moitié du xx^e siècle. Les diverses actrices du champ littéraire auront, au cours des années 1960 à 1990, « [...] aménag[é] un sous-champ spécifique, un espace de position réservé, pour émettre clairement leur désir d'accéder à une participation pleine et entière dans la dynamique du champ et valoriser leurs productions » (Boisclair, 2004 : 46). En d'autres termes, le sous-champ renvoie à un *safe space* où sont accueillies les voix des femmes, un espace qui favorise le développement des idées. S'il est vrai que les femmes ont intégré petit à petit le champ littéraire, le sous-champ, lui, demeure un espace plus flexible et ouvert aux minorités, et ce, encore aujourd'hui. Le *safe space*, l'« endroit sécuritaire », est primordial au développement et à l'avancement du discours parce qu'il permet une liberté d'action et de pensée nécessaire à la création et à la réflexion.

À la lecture des *Françoise*, un élément du discours général ne manque pas de me surprendre. De numéro en numéro, l'appel à la collectivité prend une tournure particulière. Le *safe space* se meut en une communauté et, comme des spectres, les mères, les grands-mères et les sœurs jaillissent des témoignages. Dans un texte sur sa grand-mère, Marie-Michèle Rheault évoque une femme, sa grand-mère, la « première femme-bedeau de son village, c'est pas rien! » (Rheault, 2014) :

⁷ Reprise du titre de la pièce de théâtre *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1979), de Dominique Gagnon, de Louise Laprade, de Nicole Lecavalier et de Pol Pelletier, qui porte sur l'écriture des femmes, la filiation et la famille.

Elle panse et soigne. Elle range, lave et repasse (autrefois les vêtements de sa famille, aujourd'hui la chasuble du curé), elle donne tout son temps. Elle n'a toujours pas de salaire. Les femmes au foyer en auront-elles un jour? Mais la différence réside dans l'œil de ses pairs. Aujourd'hui, au sein de sa communauté, on applaudit son travail. On l'admire pour ses connaissances et pour ce qu'elle fait. On comprend ses responsabilités et on respecte son autorité. (Rheault, 2014)

Dans un magnifique texte, plein de nuances et d'émotion, l'autrice oscille entre la fierté qu'elle éprouve pour son aïeule et la consternation. La figure filiale confère au témoignage à la fois profondeur et sensibilité. Je pense aussi à l'article de Lak analysé précédemment, dans lequel l'autrice en arrive à vouloir transmettre à ses enfants le sentiment de fierté qu'elle éprouve pour sa grand-mère.

Notion centrale en études féministes, la filiation entre autrices se manifeste notamment par des relations qualifiées de « maternelles » et de « sororales ». Alors que ces liens abondent dans les textes, cette délimitation des frontières de l'imaginaire littéraire féministe – ou imaginaire de la filiation, selon la formule d'Évelyne Ledoux-Beaugrand dans *Imaginaire de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* (2018) –, peut s'appliquer à d'autres agentes de la chaîne du livre féministe. De génération en génération, les écrivaines ont utilisé la fiction pour former un réseau social intertextuel. Cette filiation, les Françaises y adhèrent, à l'instar des autrices des générations antérieures.

Dans le tout premier éditorial de la revue, le collectif se situe explicitement dans la lignée féministe :

Les féminismes sont nombreux; *Françoise Stéréo* entend faire résonner les voix d'un mouvement pluriel et pourra être un lieu de débat. Le flambeau que nous ont passé nos mères et nos grands-mères n'est pas éteint. Nous comptons le lever bien haut pour éclairer la pensée des unes et les préjugés des autres. (Bergeron *et al.*, 2014)

L'évocation des figures maternelles illustre la poursuite d'un combat déjà entamé et, plus encore, l'inscription dans une longue lignée de femmes qui ont fait l'expérience des mouvements féministes. Dans son essai *Le corps à corps avec la mère*, Luce Irigaray (1981) insiste sur l'importance d'accorder une valeur bidirectionnelle à la relation mère-fille : « Il nous faudra faire le deuil d'une toute-puissance maternelle (le dernier refuge) et établir avec nos mères un rapport de réciprocité de femme à femme, où elles pourraient aussi éventuellement se sentir nos filles. » (Irigaray, 1981 : 86) Lori Saint-Martin emprunte la même logique dans *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (2017) lorsqu'elle appelle à une reconsidération de la relation mère-fille, d'un point de vue féministe en « [...] [insistant] sur l'importance de la non-hiérarchisation, de la sororité entre les deux femmes, du comaternage en quelque sorte, fondé sur un échange de rôles fluide [...] » (Saint-Martin, 2017 [1999] : 41).

Françoise Stéréo place justement la filiation sous la bannière de la réciprocité, autant sur le plan vertical – de mère à fille – qu'horizontal – de sœur à sœur. À cet égard, l'intégration dans

une filiation, d'autant plus lorsqu'elle est explicite, se fait dans une optique de continuation des idéaux féministes, mais aussi de réactualisation et de remodulation des concepts. Il est intéressant de considérer que les *Françoise* ne se limitent pas aux générations de mères et de grands-mères, ni même à celle de leurs sœurs : elles interpellent également les suivantes. Dans l'éditorial « Punk's not dead », les membres du collectif font une « Dédicace spéciale à [leurs] filles et [à leurs] filleules » (Bergeron *et al.*, 2015a). Par cette mention, les membres tendent la main à la prochaine génération, pour prolonger la filiation.

Le titre de la revue s'inscrit dans cette dynamique filiale. Au prénom énigmatique, *Françoise*, le collectif fournit une explication dans la section « À propos » du site Web de la revue : *Françoise* était le pseudonyme de Robertine Barry, femme de lettres et une des pionnières du journalisme québécois. C'est aussi un prénom de femme qui traverse les générations et qui est porté par plusieurs figures intellectuelles fortes (« À propos », *Françoise Stéréo*). Le titre de la revue traduit ainsi un désir d'inscription dans une réalité intergénérationnelle qui, de *Françoise* en *Françoise*, se perpétue. D'ailleurs, la chronique « On est toutes des *Françoise* » fait l'éloge de quelques-unes de ces *Françoise* qui ont marqué l'histoire des femmes : *Françoise Sagan*, *Françoise David* ou encore *Françoise Hardy*. À cet héritage, il faut ajouter que « *Française* » s'écrivait autrefois « *Françoise* ». Un lien s'établit entre les générations, comme si, grâce à la langue, la filiation s'opérait. Les *Françoise*, par leur prénom, portent le phénomène de transmission, l'évolution de la langue et des idées.

Par une habile capacité à poursuivre le travail, mais aussi à le réinventer, les membres du collectif, dans un texte intitulé « Héritage sans testament », font honneur aux propos d'une autre *Françoise*, *Françoise Collin*, pour qui « [l]a filiation est un art de tenir le fil et de casser le fil » (Collin, 1986 : 112). La filiation avec les figures féministes antérieures n'agit pas comme une garantie de succès, mais bien comme un point d'appui, un point de départ. Si le féminisme a vu ses contours s'élargir au fil du temps, au prix d'intenses luttes portées par différents courants, et qu'il est aujourd'hui pluriel, il est primordial pour les membres de *Françoise Stéréo* d'assurer une production qui reflète ces diverses tendances. Cette continuité est présentée par Ledoux-Beaugrand comme une forme de mémoire, elle-même modifiée par le désir de reconduire ou de refouler certains aspects de la lignée : « De pair avec l'exigence de sauver quelque chose du passé va la certitude que de cette entreprise de sauvetage rien d'entier et d'intact ne pourra être retrouvé, que des bribes et des fragments à partir desquels il faudra reprendre, rebroder, retisser quelque chose de nouveau. » (Ledoux-Beaugrand, 2018 : 107) C'est dire que les membres de la revue assurent une filiation avec les autres penseuses, autrices, lectrices et féministes avant elles, mais qu'elles ne *reproduisent* pas pour autant ces figures. Le souci de « reprendre, rebroder, retisser quelque chose de nouveau », dont parle Ledoux-Beaugrand, renvoie directement à la mission fondatrice de la revue.

La pluralité des féminismes vient toutefois avec son lot de complexité. En ce sens, bien que les *Françoise* tentent de réunir un grand nombre de voix, celles-ci restent marquées par une certaine homogénéité, ce qui découle sans doute du fait que le projet de fonder une revue « part d'amitiés féministes, selon Marie-Andrée Bergeron. Je veux dire qu'à la base on est des amies⁸ ». Dans son article évoqué plus haut, Marie Parent écrit :

⁸ Stéphane Baillargeon, « L'art du nouveau journalisme militant soutenu par le public », *Le Devoir*, 28 juin 2014.

Dès les premières pages, Marie-Andrée Bergeron souligne que les « Françaises sont encore très cisgenres, hétéros et blanches » et invite ses amies à faire de la revue un espace plus inclusif, constat bienvenu, qui trahit probablement le manque de diversité général de la scène intellectuelle au Québec. Il devient par contre assez curieux de voir les autrices « dévoiler leur privilège » les unes après les autres au fil des pages [...], comme si ce rituel constituait une formule magique pour effacer le malaise de prendre la parole à partir d'une position considérée comme dominante. (Parent, 2019 : 216)

Dans l'éditorial du onzième numéro, soit un numéro ultérieur à la parution de l'anthologie, Laurence Simard émet à ce propos une remarque fort intéressante : « Les absences dans ce numéro, et dans l'ensemble de la revue, reflètent certainement nos propres angles morts, et notre insuffisance à aller chercher d'autres voix. » (Simard, 2019) Repoussant la mention de « privilège » comme une manière de conforter et de justifier le discours, Simard, plutôt que de reconnaître sa position sans agir en conséquence, souligne les manquements du comité de rédaction, pas seulement son incapacité à rechercher d'autres discours, mais bien son *insuffisance*. En considérant leur faute initiale, les Françaises se portent vers l'avenir; elles envisagent l'amélioration plutôt que la complaisance. L'objectif n'est pas de remonter le fil de la filiation à chaque discours, mais bien de continuer à le tisser, ou même de le rompre si nécessaire... Mais si le fil venait à se briser, afin d'embrasser un féminisme actuel, peut-être faudrait-il se tourner vers un autre prénom que Française? Un prénom qui ne trahirait pas d'emblée l'hégémonie blanche? Certes, il s'agit d'une possibilité, mais l'intégration de nouvelles voix, celles de femmes de couleur parmi les Françaises m'apparaît d'autant plus signifiante : la filiation reconnaîtrait son point de départ, tout en acceptant de se renouveler, de changer, de s'ouvrir. À l'image du terme « femme » qui continue de se réinventer, de se redéfinir, le terme « Française » a certainement le potentiel de le faire. S'il est vrai que la revue *Française Stéréo* est, pour l'instant du moins, majoritairement blanche, cisgenre, hétéro, j'observe néanmoins une volonté de changement, une ouverture qui, je le souhaite, cessera bientôt d'être un projet.

La revue change, s'adapte. Elle est instable et explosive, mais, mieux encore, elle évolue. Elle bouge au rythme des subjectivités qui y prennent part et qui, je crois, sauront se renouveler. Avec le temps, elle se transformera peut-être davantage, elle sera peut-être plus présente, plus complexe, plus diversifiée. L'avenir nous dira si elle saura s'adapter assez rapidement, si elle saura aller chercher ces voix manquantes. Chose certaine, la revue, si elle porte déjà beaucoup, a le potentiel de résonner encore plus fort. Les voix de *Française Stéréo* me rendent plus bruyante, elles me confirment que cet article, je peux, du haut de mon expérience, l'écrire au je.

Bibliographie

Française Stéréo

([s.d.]). « À propos », [En ligne], [<http://francoisestereo.com/a-propos/>] (14 juin 2020).

(2018). *Française Stéréo : anthologie*, Les Libraires, 14 juin, [En ligne], [<https://www.leslibraires.ca/livres/francoise-stereo-anthologie-9782924039229.html>] (14 juin 2020).

@analyses revue des littératures franco-canadiennes et québécoise

volume 16 numéro 1 - p. 27-40

- BELL, Vanessa (2015a). « Ça sentait le jasmin », « Univers intimes », n° 5, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/ca-sentait-le-jasmin/>] (14 juin 2020).
- BELL, Vanessa (2015b). « Loranger », *Françoise Stéréo*, « Univers intimes », n° 5, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/ca-sentait-le-jasmin/>] (14 juin 2020).
- BERGERON, Marie-Andrée, *et al.* (2014). « Viarge! Pourquoi Françoise Stéréo? », n° 1, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/viarge-pourquoi-francoise-stereo/>] (14 juin 2020).
- BERGERON, Marie-Andrée, *et al.* (2015a). « Punk's not dead », « La colère », n° 3, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/punks-not-dead/>] (14 juin 2020).
- BERGERON, Marie-Andrée, *et al.* (2015b). « Pas d'économie de mots devant l'économie de moyens », « Économie », n° 4, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/pas-deconomie-des-mots-devant-leconomie-des-moyens/>] (14 juin 2020).
- BERGERON, Marie-Andrée, *et al.* (2016). « Mesurer le sexisme », « Science », n° 8, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/mesurer-le-sexisme/>] (14 juin 2020).
- BOISCLAIR, Isabelle (2014). « Pour ne pas chanter idiot : quand les *Cultural Studies* et la perspective féministe se marient », « Culture pop », n° 2, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/pour-ne-pas-chanter-idiot-quand-les-cultural-studies-et-la-perspective-feministe-se-marient/>] (14 juin 2020).
- COURVILLE, Vanessa, et Catherine DUSSAULT FRENETTE (2016). « *Protect yourself at all times* : les jeunes filles et le sport », « Le sport », n° 6, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/protect-yourself-at-all-times-les-jeunes-filles-et-le-sport/>] (14 juin 2020).
- LAK, Zishad (2019). « La bouffe de chez nous », « La nourriture », n° 11, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/la-bouffe-de-chez-nous/>] (3 mars 2021).
- GIBEAU, Ariane (2019). « Ce qui brûle depuis longtemps : réponse à “Quelques réflexions sur un feu de paille” de David Dorais », « La nourriture », n° 11, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/brule-longtemps-reponse-a-quelques-reflexions-feu-de-paille-de-david-dorais/>] (14 juin 2020).
- LESSARD, Ariane (2018). « Les sœurs de ma mère », « Madame/Matante », n° 10, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/soeurs-de-mere/>] (14 juin 2020).
- RHEAULT, Marie-Michèle (2014). « Ma grand-mère bedeau », n° 1, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/ma-grand-mere-bedeau/>] (16 juin 2020).
- SIMARD, Laurence (2019). « Éditorial », « La nourriture », n° 11, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/editorial-2/>] (14 juin 2020).
- TOONY (2014). « Patriarcalin joggé torse nu », « Culture pop », n° 2, [En ligne], [<http://francoisestereo.com/patriarcalin/>] (14 juin 2020).

Articles et ouvrages cités

- BERSIANIK, Louky, *et al.* (2018 [1988]). *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle (2004). *Ouvrir la voie/x*, Montréal, Éditions Notabene, coll. « Littérature(s) ».
- COLLIN, Françoise (1986). « Un héritage sans testament », *Les cahiers du GRIF*, « Les jeunes la transmission », n° 34, p. 81-92.
- IRIGARAY, Luce (1981). *Le corps à corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.
- LACROIX, Michel (2012). « Sociocritique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *Mémoires du livre = Studies in Book Culture*, vol. 4, n° 1, p. 1-40.
- LAMY, Suzanne (2017 [1984]). *Quand je lis je m'invente*, Montréal, Éditions Alias, coll. « Classique ».
- LEDoux-BEAUGRAND, Évelyne (2018 [2013]). *Imaginaire de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et Littérature ».
- PARENT, Marie (2019). « Contre la solitude », *Voix et Images*, vol. 44, n° 3 (132), p. 211-219.
- SAINT-MARTIN, Lori (2017 [1999]). *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Éditions Alias.
- TOFFOLI, Camille (2019). « *Quand je lis je m'invente suivi de d'elles et autres textes de Suzanne Lamy; Cartographie de l'amour décolonial de Leanne Betasamosake Simpson* », *Spirale*, n° 268 (printemps), p. 22-24.
- TURGEON, David (2018). *À propos du style de Genette*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR ».
- WALLENBORN, Hélène (2006). *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire : le témoignage à l'aube du XXI^e siècle*, Charleroi (Belgique), Éditions Labor, coll. « Histoire ».

Laurence PATENAUDE est étudiante à la maîtrise en études françaises à l'Université de Sherbrooke. Son mémoire, dirigé par Stéphane Martelly, propose une relecture de *L'Eugénie* de Louky Bersianik sous l'angle de l'échec et de l'impossibilité. Laurence est également auxiliaire de recherche pour le Groupe de recherche en études littéraires et culturelles comparées au Canada et au Québec (VERSUS).

**« Pour lesbiennes seulement » :
la revue comme *praxis* révolutionnaire.
Le cas d'*Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*¹**

Marie-Andrée Bergeron
Université de Calgary

Résumé : Le présent article tente de situer la revue lesbienne radicale *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* et la pensée lesbienne radicale dans l'ensemble du discours militant (et plus spécifiquement féministe) des années 1970 et 1980, dans le but d'en comprendre la place et la portée critique. Nous verrons que cette revue occupe une place bien singulière dans l'économie discursive féministe à l'époque de sa création, dans la mesure où elle permet le développement théorique d'une pensée qui vise l'affirmation de l'existence lesbienne à l'extérieur du système hétéropatriarcal, lequel serait plutôt aménagé que subverti par les hétéroféministes. Par métonymie, la revue crée un espace intellectuel exogène à une presse féministe, par ailleurs dynamique.

Abstract: *The present article tries to situate the radical lesbian periodical Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui and the radical lesbian thought in the whole of the militant (and more specifically feminist) discourse of the years 1970 and 1980, with the aim of understanding its place and its critical range. We will see that this periodical occupies a very singular place in the feminist discourse at the time of its creation, insofar as it allows the theoretical articulation of a thought which aims at the affirmation of the lesbian existence outside the heteropatriarchal system, which would be rather arranged than subverted by the heterofeminists; the review creates an exogenous intellectual space to an otherwise dynamic feminist press.*

Les travaux de Nicholas Giguère (2018, 2021) ont mieux fait connaître la place importante des périodiques gais dans l'ensemble des périodiques québécois, ainsi que le rôle fondamental qu'a joué cette presse dans la formation de la communauté homosexuelle au Québec comme ailleurs, en France et aux États-Unis, notamment². Dans sa thèse de doctorat, *Les périodiques gais au Québec (1971-2009) : vecteurs de reconnaissance et de légitimation d'une communauté*, Giguère présente une étude exhaustive, à la fois quantitative et qualitative, des 144 imprimés gais parus au Québec entre les années 1970 et les années 2000. Son état de la question nous amène à constater une recherche relativement volumineuse, laquelle couvre à la fois le corpus des imprimés gais et lesbiens (Roberge, 2008; Migneault, 2001). La thèse de Giguère répond à deux besoins critiques distincts dont l'un était, d'abord, de rassembler le corpus, large, dans une seule étude, pour dresser le portrait d'ensemble de la presse gaie. L'autre besoin était de

¹ Je remercie Louise Turcotte pour nos discussions très inspirantes et ses conseils éclairants.

² Voir notamment Corzine (1977), Streitmatter (1995), Baim (2012).

mettre en lumière les conditions et les contextes de production et de réception des périodiques qui composent le corpus et d'en analyser la fonction pour la communauté gaie.

Il est intéressant de noter que la prolifération de la presse gaie militante, telle qu'elle est présentée dans le cinquième chapitre de la thèse de Giguère, concorde, chronologiquement, avec l'arrêt de la publication du journal féministe radical *Les Têtes de pioche* (1976-1979), qui avait été au moins partiellement dédié à la parole lesbienne (Bergeron, 2021a, 2021b). Je spécifie « partiellement » car, dans le mouvement féministe, non seulement la parole lesbienne n'a pas toujours été facile à prendre, mais elle n'a surtout pas toujours été entendue³, au Québec comme ailleurs. En France, en 1980, la question lesbienne divisera le comité de rédaction de la revue *Questions Féministes*. Cela mènera, la même année, à la dissolution de la revue et à la création de *Nouvelles Questions Féministes*. Au Québec, la scission entre les lesbiennes féministes et les féministes hétérosexuelles n'a pas non plus épargné le journal *Les têtes de pioche* qui a connu, comme on le sait, son lot de débats internes, ce qui a contribué au déclin du journal. Ces événements figurent parmi ceux qui ont mené à l'émergence d'une nouvelle théorie politique : le lesbianisme radical, dont le principal vecteur, au Québec, sera un périodique qui commencera à paraître en mars 1982, trois ans après la disparition des *Têtes de pioche*. Or, cette première revue lesbienne radicale, *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, est encore aujourd'hui une revue méconnue dans l'histoire des périodiques québécois⁴.

Au Québec, les recherches pionnières et novatrices de chercheuses telles que Line Chamberland (1996), Diane Lamoureux (1998) et Stéphanie Mayer (2018) ont permis de documenter l'expérience et le militantisme lesbiens. Cependant, les initiatives culturelles et intellectuelles issues du courant du lesbianisme radical, comme théorie politique et *praxis*, ont été ignorées dans l'histoire intellectuelle et très peu considérées dans l'histoire des mouvements militants. De fait, si la presse gaie (masculine) québécoise est maintenant assez bien documentée, la presse lesbienne, pour sa part, n'a fait l'objet que de très rares travaux. En effet, peu de chercheuses se sont penchées sur la prose d'idées et l'imprimé lesbiens⁵. Cela n'est pas étonnant, considérant qu'au Québec, les *periodical studies* de même que les histoires intellectuelle et littéraire commencent tout juste à s'intéresser à la presse féministe québécoise, objet pour lequel les travaux critiques se sont multipliés dans la dernière décennie⁶. C'est cette lacune que le présent article tente de combler, au moins partiellement, en situant la revue lesbienne radicale *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*⁷ et la pensée lesbienne radicale dans l'ensemble du discours militant (et plus spécifiquement féministe) des années 1970 et 1980, dans le but d'en comprendre la place et la portée critique. Nous verrons qu'AHILA occupe une place bien singulière dans l'économie discursive féministe à l'époque de sa création, dans la mesure où elle permet le développement théorique d'une pensée qui vise l'affirmation de l'existence lesbienne à l'extérieur du système hétéropatriarcal, lequel serait plutôt aménagé que subverti par les hétéroféministes. Par métonymie,

³ Voir, à cet effet, les textes d'Éliette Rioux parus dans le journal *Les Têtes de pioche*.

⁴ Laquelle est intimement liée à l'histoire des idées au Québec, comme l'a montré Andrée Fortin en 2006.

⁵ Il faut cependant noter le travail de mémoire et d'analyse effectué par Louise Turcotte, militante lesbienne radicale, qui publie le chapitre « Itinéraire d'un courant politique : le lesbianisme radical au Québec » (Turcotte, 1998) retraçant le parcours à la fois théorique et militant de la pensée et de l'action des lesbiennes radicales au Québec. Les informations précieuses qu'elle fournit sur le contexte de création de la revue *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* seront maintes fois mises à contribution dans le présent article.

⁶ Voir, entre autres, Bergeron, dans la bibliographie.

⁷ Ci-après AHILA.

la revue crée un espace intellectuel exogène à une presse féministe, par ailleurs dynamique. La revue a aussi constitué le vecteur d'un réseau de sociabilité et a mis au jour les parentés intellectuelles avec le mouvement matérialiste français, et plus spécifiquement radical lesbien, gravitant d'abord autour de la revue *Questions féministes*, de Monique Wittig et de Christine Delphy, puis autour de la revue *Feminist Issues*, lancée en 1980 à l'occasion du Feminist Forum de Berkeley.

Le corpus de mon analyse est constitué des trois numéros du premier volume de la revue paru en 1982. Mon étude vise à montrer le positionnement initial du discours éditorial et politique d'AHLA dans le contexte militant (notamment féministe) de l'époque. Entre *Les Têtes de pioche*, où le conflit entre les hétéros et les lesbiennes fait périlcliter la revue avant d'entraîner sa disparition, et *La Vie en rose* qui affirme, dès 1982, une position « pro-lesbienne » (Bergeron, 2021a), *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* permet à partir de 1979, au moment de la formation du collectif, le développement d'une théorie autorisant l'affirmation politique du sujet lesbien de manière autonome, ce dont témoigne l'acte de création même de la revue.

Dans les années 1970, au Québec comme en France et aux États-Unis, les lesbiennes féministes avaient dénoncé l'absence de réciprocité (et de solidarité) entre elles et les hétérosexuelles. Le mouvement des femmes, comme Stéphanie Mayer l'a montré dans sa thèse de doctorat (2018), était miné par les conflits entre les lesbiennes et les hétéros. Au Québec, les revues ont parfois été des lieux privilégiés d'énonciation, de discussion et de résolution de ces conflits. Cependant, la première revue féministe québécoise francophone de la deuxième vague, *Québécoises deboutte!* (1971-1974), ne tient pas vraiment compte de la participation des lesbiennes dans le mouvement féministe ou, à tout le moins, ne fait pas de distinction entre ces deux « catégories » de militantes. La revue ne présente aucun article à ce propos au cours de ses trois années de publication⁸. On remédiera en partie à l'invisibilité des lesbiennes dans *Les Têtes de pioche*, revue féministe radicale publiée à partir de 1976, puis dans *Des luttes et des rires de femmes*⁹, publiée de 1978 à 1981.

En février et mars 1978, *Les Têtes de pioche* publie un numéro double (vol. 2, n° 9 et vol. 3, n° 10) qui présente un échange entre les lesbiennes et les hétérosexuelles associées au collectif. Cherchant à se distinguer des réunions ou d'autres formes de rassemblement, où les hétérosexuelles se sentent inhibées et trouvent difficile de prendre la parole, la revue se présente comme le dispositif parfait pour permettre à « toutes » de se faire entendre, et ce, même si, dans cette livraison de 1978, la plupart des textes publiés qui concernent les rapports entre l'hétérosexualité et le lesbianisme au sein du mouvement féministe sont signés par des hétérosexuelles. Par textes interposés, les autrices alternent entre bilan et témoignage. On aborde certains malentendus, on exprime un sentiment d'aliénation et d'incompréhension qui est partagé par les deux groupes.

Du côté des hétérosexuelles, Madeleine Howard-Égré publie un texte qui se veut personnel, malgré la distance que crée la narration à la troisième personne :

L'hétérosexuelle qui se retrouve dans un milieu majoritairement homosexuel se sent souvent niée et elle n'ose pas parler. Elle s'exprime, mais elle exprime rarement l'essentiel (c'est ce que chacune vit, ses frustrations, ses joies, ses contacts). Ses paroles ne seront écoutées que dans la mesure où elles dénoncent froidement et sans nuance [...] l'Homme – Monstre-Phallocrate -Insensible, la Maternité-esclavage, la Sexualité-Hétérosexuelle-Prostitution-

⁸ L'une des explications possibles serait que les articles publiés dans *Québécoises deboutte!* n'étaient pas signés ou l'étaient par le collectif entier (Bergeron, 2013).

⁹ Un article d'*Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* est consacré à la présence des lesbiennes dans *Des luttes et des rires de femmes* (AHLA, vol. 1, n° 4-4 1/2 (mars 1983), p. 6-13).

Viol, etc. [...] Exprimer ses désirs et ses besoins, ses problèmes et ses défis, en tant que femme, mère, compagne, amante, travailleuse, féministe, lui est très difficile là même où elle pensait trouver ouverture d'esprit et compréhension. [...] Y a-t-il une place à l'heure actuelle pour l'hétérosexuelle, au même titre que la lesbienne, dans le mouvement féministe? L'une exclut-elle l'autre? Les lesbiennes, de par leur passé, prétendent, parfois, tout savoir des relations hommes-femmes. De son côté, l'hétérosexuelle, devant une lesbienne, est devant une inconnue. [...] À mon avis, seul le dialogue, l'échange sans agressivité, peut résoudre les tensions créées par cette situation. Le mouvement en sortira plus fort, car qu'il se fractionne ou pas, les données seront plus claires. (*TdP, Ibid.* : 4)

Madeleine Howard-Égré dénonce l'absence de dialogue et le malaise ressenti face aux lesbiennes. Elle appelle à la solidarité et à l'union, tout en reprochant aux lesbiennes leur condescendance et leur prétention de connaître mieux que les autres les stratégies de lutte à mettre en place :

[...] J'aimerais vous partager ce que j'ai vécu, ce qui s'est passé et ce qui s'est déjà passé lors de précédentes réunions, c'est cette espèce de division qui existe et qui est mentionné [*sic*] entre les féministes lesbiennes et les féministes hétérosexuelles. [...] Plusieurs fois dans ces réunions où se retrouvent lesbiennes et hétérosexuelles, les lesbiennes prennent la parole de façon très émotive pour dire à quel point elles sont écoeurées, à quel point elles veulent faire un monde à part, vantant leur sorte de jouissance, gueulant leur écoeurément face à l'inaction des hétéro [*sic*] face au fait que ce sont les lesbiennes qui sont souvent à la tête des actions qui ne les intéressent pas, ou plus, et que ce sont les hétéros qui ne semblent pas être conscientes. J'ai senti une absurdité, une division, un mur d'incommunicabilité entre les hétéro [*sic*] et les lesbiennes, ça rime à quoi. En tout cas il y a souvent un malaise dans ces réunions où se retrouvent les hétéros et les lesbiennes et il serait temps de le considérer[...]. Les hétéros dans ce problème ont à parler autant que les lesbiennes et pour une raison obscure et inavouée elles se taisent. Faudrait savoir pourquoi et qu'on se parle franchement. (*Ibid.* : 8)

C'est Éliette Rioux qui prend la parole pour exprimer le point de vue des lesbiennes. Pour ce faire, elle s'adresse directement aux hétérosexuelles : « [...] Ne me dites pas que l'on vous nient [*sic*], que l'on vous fait vous sentir « inférieures ». Ne nous demandez pas d'approuver ce que vous vivez alors que nous savons, pour l'avoir vécu, ce que vivent la plupart des femmes en relation avec des hommes. » (*Ibid.* : 9) Dans ce texte, Rioux demande aux hétérosexuelles « d'assumer leurs choix » et de comprendre les défis que doivent relever les lesbiennes, dans leur volonté d'affirmation et de *coming out*, par exemple (*Id.*).

Mon propos ici n'est pas de synthétiser les débats entre hétérosexuelles et lesbiennes qui ont animé *Les Têtes de pioche*, mais bien de montrer que si, comme le mentionnait déjà Fortin en 2006, la revue offre la possibilité de « prendre la parole en tant que groupe intellectuel [et de] la prendre comme groupe autonome [...], [qu'elle] [...] est un travail de groupe, d'équipe [et que] s'y exprime la conscience d'un Nous qui prend la parole dans un lieu donné » (Fortin, 2006 : 8), dans le cas de la revue *Les Têtes de pioche*, il devient clair après deux années de publication que ce « Nous » se fissure, sinon se fractionne, mettant en relief les dissensions qui marquent le mouvement féministe¹⁰ de l'époque. Les pages de la revue servent à la formation des deux camps. Le périodique met fin à ses activités en 1979 après le départ de sept membres¹¹.

¹⁰ Voir Armande Saint-Jean, « Lettre ouverte à toutes mes sœurs *Têtes de pioche* », *Les Têtes de pioche*, vol. 3, n° 3 (mai 1978), p. 2.

¹¹ Dans le deuxième numéro d'AHLA, Louise Turcotte accomplit un devoir de mémoire en rappelant le contexte de création et de séparation de *Questions féministes* et de *Nouvelles Questions féministes*, puis le

Fortin mentionne que, « généralement, on fonde une revue parce qu'on ne se reconnaît pas dans celles déjà existantes » (Fortin, 2006 : 8). Si *Les Têtes de pioche* disparaissent en 1979, toutes les revues féministes ne s'éteignent pas à cette époque. Ainsi, des revues comme celle du *Réseau d'action et d'information pour les femmes* (1973-1995) ou *Des luttes et des rires de femmes* (1978-1981) lui survivent. En 1980 est publiée pour la première fois *La Vie en rose*, une revue féministe qui, rapidement, prend une position prolesbienne et montre son allégeance théorique très claire à Adrienne Rich (Bergeron, 2021a). En effet, les numéros qui présentent des dossiers thématiques sur l'amour, publiés en 1982¹² et en 1986¹³, ne font pas référence à la pensée de Monique Wittig, pas plus que l'on y trouve d'allusions théoriques ou militantes à la pensée ou à l'action des lesbiennes radicales, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du mouvement féministe. Les rédactrices de *La Vie en rose* reconnaissent néanmoins que le lesbianisme est, en soi, une stratégie de lutte politique pour contourner les pièges du système patriarcal. Or, c'est justement sur ce point que l'entente avec les lesbiennes radicales achoppe : celles-ci ne veulent pas aménager l'espace patriarcal, mais « bien détruire le système social de l'hétérosexualité basé sur l'oppression » (AHLA, vol. 1, n° 0 (mars 1982), p. 5). Il semble donc nécessaire, pour les lesbiennes radicales, de créer un lieu qui leur est propre, afin de favoriser la formation de ce « Nous » dont parle Fortin. Comme le note Louise Turcotte, la création de ce lieu entraînera

l'émergence d'une conscience politique et sociale [où les lesbiennes pourront] exister en dehors des lieux où elles étaient définies soit par leur sexualité (les bars), soit par leur engagement politique (le féminisme). En « politisant » le lesbianisme et en développant une théorie qui considère l'hétérosexualité comme un système idéologique et politique, le lesbianisme radical [mettra en place] un champ du savoir tout en envisageant de nouvelles stratégies de lutte. (Turcotte, 1998 : 1-2)

***Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, vol. 1, n° 0 : « Pour lesbiennes seulement »**

Le numéro initial d'*Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* est lancé en mars 1982, trois ans après l'arrêt de la publication du journal *Les Têtes de pioche* et deux ans après la parution du premier numéro du magazine d'actualité féministe *La Vie en rose*. Cela faisait toutefois trois ans que le collectif existait, ayant amorcé depuis 1979 « une réflexion politique chez nous, lesbiennes » (AHLA, vol. 1, n° 0 (mars 1982)), réflexion qui avait d'abord pris la forme d'une vidéo réalisée et distribuée par le collectif. La revue qui fait suite à leurs échanges est d'apparence modeste. Sa page frontispice, en deux couleurs, présente l'illustration d'une amazone sur son cheval, bouclier à la main. On y annonce d'emblée la périodicité (trimestrielle), le coût (2,50 \$) et l'appartenance sociopolitique (« Pour lesbiennes seulement »). Cet avertissement situe le collectif dans le discours militant de l'époque et même dans le mouvement féministe duquel, on le verra, AHLA comme courant autonome, souhaite s'éloigner. Le collectif fondateur de la revue, Ginette

discours et l'absence de discours des lesbiennes dans *Les Têtes de pioche*. Elle mentionne aussi qu'il y a une chronique portant sur la question de l'orientation sexuelle dans *Des luttes et des rires de femmes* (AHLA, vol. 1, n° 1 (juin 1982), p. 16-18).

¹² « L'amour, toujours l'amour! », *La Vie en rose*, n° 6 (juin-juillet-août 1982).

¹³ « Parlez-nous d'amour », *La Vie en rose*, n° 33 (février 1986).

Bergeron, Ariane Brunet, Danielle Charest et Louise Turcotte, annonce, dès la page de crédits, leurs allégeances politiques :

[...] nous voulons poursuivre [une] réflexion par la création d'une revue, faite par des lesbiennes et *s'adressant uniquement à des lesbiennes*. Nous désirons mettre l'accent sur une politique radicale du lesbianisme. (AHLA, vol. 1, n° 0 (mars 1982))

La première livraison (numéro 0) comprend des articles au propos attendu dans les numéros programmatiques de revues. La présentation de la revue sert également à justifier sa présence dans le champ médiatique. Cinq raisons auraient motivé la création d'*Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*. En premier lieu, comme c'est le cas de plusieurs revues d'idées (Fortin, 2006; Guay et Nadon, 2021), le collectif souhaite que la revue soit un lieu d'expression et d'écriture « théorique, historique et informatrice sur le lesbianisme au Québec » (AHLA, vol. 1, n° 0 (mars 1982), p. 6) pour les lesbiennes. Le collectif prend donc sur lui de « créer cet espace » exclusivement dédié à la question lesbienne, en expliquant aussi qu'il s'agit d'une manière de « se faire plaisir » (c'est la deuxième justification) et de « faire circuler les informations » concernant l'actualité lesbienne. Troisièmement, AHLA vise à promouvoir l'« approfondissement théorique » et, quatrième, la publication de textes importants de la pensée radicale lesbienne pour « en discuter ». Enfin, en cinquième lieu, AHLA veut « générer une énergie qui pourrait éventuellement déboucher sur la création de lieux [et d'] événement » (AHLA, vol. 1, n° 0 (mars 1982), p. 2). De ce point de vue, la revue répond exactement aux fonctions du périodique en tant qu'espace de discours et de vie intellectuelle : « “Laboratoire”, “atelier”, “répertoire”, “lieu de rencontre”, “lieu sans adresse connue”, “espace d'échanges”, “[m]ilieus”, “lieu de vie”, la revue est d'abord une entreprise *spatiale* dans sa conception théorique et pratique » (Guay et Nadon, 2021 : 8). Et c'est justement ce lieu, ou mieux, cet espace intellectuel sécuritaire que représente AHLA pour les lesbiennes radicales, elles qui ne reconnaissent pas pleinement leur lutte dans le mouvement féministe de l'époque.

Il est intéressant de noter que, dans la première livraison, l'article de présentation de la revue et l'éditorial programmatique sont distincts. L'éditorial programmatique se concentre davantage sur la définition des termes politiques de la pensée lesbienne. L'article donne d'abord une définition par la négative du sujet lesbien : « LESBIENNE : c'est d'abord un choix sexuel, [...] Une lesbienne ne se définit pas comme : homosexuelle, bisexuelle, gaie, femme aimant une femme. [...] [N]ous définissons une existence en dehors de l'hétérosexualité [...] [alors] que politiquement nous nous sommes exclues du système hétéropatriarcal » (*Ibid.* : 3). Suivant la pensée de Monique Wittig, la lesbienne, telle que définie par le collectif, est un sujet autonome qui se situe à l'extérieur du paradigme hétéropatriarcal¹⁴ et qui, n'étant pas en relation avec la classe des hommes, ne s'identifie pas non plus à la classe des femmes¹⁵. Il est intéressant de noter que l'expression même du « nous » lesbien dans une revue qui n'est pas une revue féministe traditionnelle (comme *La Vie en rose*, qui

¹⁴ « La nécessité de faire prendre conscience aux femmes qu'elles font partie d'une même classe, de par leurs conditions matérielles d'appropriation, doit s'accompagner de l'idée qu'elles existent en tant que sujet. Or chaque femme n'existe individuellement qu'à travers la définition hétérosexuelle des catégories de sexe. En refusant l'hétérosexualité, les lesbiennes deviennent, selon Wittig, des « sujets libres » dans un système de classes de sexe [...]. » (Turcotte, 1998 : 8)

¹⁵ « Il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car la-femme n'a de sens que dans les systèmes de pensée et dans les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes », dira Monique Wittig dans sa conférence de 1978 intitulée « La pensée Straight ».

détient déjà un assez grand capital symbolique, à l'époque) participe à son autonomisation comme sujet politique et l'exemplifie, même, sur le plan médiatique.

La création d'une revue pour lesbiennes par des lesbiennes radicales marque une scission dans le mouvement féministe. L'espace éditorial féministe aurait pu permettre l'intégration de la pensée lesbienne et lui assurer un plus grand rayonnement. *La Vie en rose*, par exemple, aurait pu présenter une chronique ou dédier une page à la théorie lesbienne radicale. Différentes stratégies d'énonciation éditoriale auraient pu permettre de séparer les discours, au moyen d'un encadré, par exemple, voire d'un tiré à part. L'évolution du mouvement féministe a fait en sorte qu'AHILA s'inscrive dans un lieu de parole, « un lieu de rencontre » (la revue) autre, dans un monde à part, pour ainsi dire. Pour Louise Turcotte, il s'agit là d'une « stratégie organisationnelle qui s'exprime succinctement : “Pour lesbiennes seulement”. Ces trois petits mots marqueront l'histoire du lesbianisme radical au Québec puisqu'ils représentaient à l'époque une toute nouvelle stratégie » (Turcotte, 1998 : 12). Les lesbiennes radicales affirment leur position politique en dehors du discours féministe de l'époque.

Autonomie politique, autonomie discursive

La division entre les féministes, les lesbiennes féministes et les lesbiennes radicales s'effectue autant sur les plans de la pensée et de la théorie que sur celui de l'action politique¹⁶ :

C'est vers la fin des années 1970 que les lesbiennes se rendirent de plus en plus visibles en contestant ouvertement l'hétérosexualité en tant que système politique à l'intérieur du mouvement féministe. Cette prise de parole représentera un tournant majeur qui a non seulement infléchi l'histoire du mouvement féministe mais aussi contribué à la naissance du lesbianisme radical. (Turcotte, 1998 : 2)

À la différence des lesbiennes féministes, qui évoluent à l'intérieur du mouvement féministe et alignent pour la plupart leurs analyses sur les propositions d'Adrienne Rich (du côté américain) ou de Christine Delphy (du côté français), le lesbianisme radical se « veut un courant d'analyse politique de l'appropriation des femmes qui se différencie de la théorie féministe par la place centrale qu'il accorde à l'hétérosexualité » (Turcotte, 1998 : 11). *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* atteste une existence discursive et médiatique propre au mouvement lesbien radical. La revue permet à ce mouvement de réaliser son potentiel agentif collectif en rassemblant en un seul lieu les voix disparates de militantes. En quelque sorte, la revue *fait* le mouvement, elle en crée discursivement la collectivité et l'inscrit dans l'ensemble des discours militants de l'époque; cette collectivité est par ailleurs distincte des courants du féminisme¹⁷ québécois, français ou états-unien. Le collectif procède à une mise à distance, donnant corps à une portion de la culture lesbienne radicale. En tant que dispositif narratif se définissant comme un organe discursif parallèle, la revue est l'intermédiaire qui permet aux lesbiennes radicales de se ménager une place

¹⁶ Pour comprendre davantage la singularité de la pensée lesbienne radicale par rapport à la pensée féministe au Québec, on pourra se référer notamment au texte de Louise Turcotte, « Itinéraire d'un courant politique : le lesbianisme radical au Québec » (Turcotte, 1998). Les travaux de Dominique Bourque et de Félix L. Deslauriers seront aussi utiles.

¹⁷ Et même chez les féministes lesbiennes qui, comme on le sait, adhéraient davantage aux théories avancées par Adrienne Rich dans *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (1980).

parmi les dynamiques sociales du microcosme militant. Elle autorise par ailleurs un aller-retour constant entre la théorie (la réflexion) et l'action (l'énonciation de la théorie, pour mettre l'accent sur la *praxis*). Cette dernière, le lesbianisme, transite ainsi nécessairement par l'affirmation du sujet lesbien : « [...] Les groupes de lesbiennes radicales apparaissent ou se renforcent un peu partout. Du fait de leur pratique et de leur réflexion, ils démontrent aujourd'hui l'existence d'un Mouvement de Lesbiennes Radicales » (AHLA, vol. 1, n° 1 (juin 1982), p. 22).

Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui est une revue ouverte sur la communauté lesbienne au Québec, aux États-Unis et en Europe, dans laquelle on rencontre de la publicité sur des événements qui se tiennent partout sur les continents américain et européen. On fait ainsi appel à la création d'une communauté lesbienne radicale plus large que celle de Montréal. Dans la presse militante de l'époque, notamment celle des féministes, il est assez rare de constater une attention aussi soutenue portée à des événements culturels et politiques hors Québec. Cela témoigne certainement d'un vaste réseau d'actrices qui sont liées de près ou de loin à la revue, dans un moment où elles sont à la recherche d'appui¹⁸. AHLA est ainsi très près du réseau français, en particulier de la moitié du collectif qui a quitté *Questions féministes* en 1980¹⁹.

Ouverte à la pensée lesbienne internationale, AHLA propose un point de vue critique sur le féminisme québécois, dans une décennie où la vitalité du mouvement n'est plus à démontrer (Bergeron, 2009, 2013). Par exemple, la première livraison de la revue présente un texte signé par chacune des membres fondatrices où, tour à tour, elles expliquent les raisons qui les ont poussées à participer à la création d'une revue. Dans son texte, Louise Turcotte n'hésite pas à critiquer vertement Denise Boucher et l'une des manifestations féministes les plus importantes des années 1970 au Québec, ce qui témoigne de la perspective critique adoptée pour parler du féminisme québécois :

¹⁸ D'ailleurs, AHLA sollicite des textes en français et en anglais, en plus de permettre des abonnements outre-mer (en Europe) et aux États-Unis.

¹⁹ L'histoire complète du conflit entre lesbiennes autour de *Questions féministes* et de *Nouvelles Questions féministes* ne pourra pas être relatée entièrement ici, mais voici l'excellent résumé qu'en fait Marie-Hélène Bourcier dans sa préface à *La pensée straight* : « 1977 : création de la revue *Questions féministes* par cinq féministes radicales : Colette Capitan Peter, Christine Delphy, Emmanuelle de Lesseps, Nicole-Claude Mathieu et Monique Plaza. Simone de Beauvoir donne son nom comme rédactrice en chef de la revue. En 1980, le n° 7 de *Questions féministes* inclut "La Pensée Straight" de Monique Wittig et "Hétérosexualité et féminisme" d'Emmanuelle de Lesseps. Ce numéro fait éclater le débat entre lesbiennes et féministes. Entre mars et juin, les réunions se succèdent et entre les différentes factions du Mouvement pour discuter de la relation entre hétérosexualité et féminisme. Les lesbiennes politiques veulent fonder un mouvement politique basé sur le lesbianisme et affirmer leur vision du monde et leur rapport à l'hétérosexualité. Elles se verront accusées de diviser le Mouvement, voire de séparatisme. "On ne naît pas femme" de Monique Wittig paraît en mai dans le n° 8 de *Questions féministes*. Au cours de l'été commence la parution aux États-Unis de *Feminist Issues*, lancé par le *Feminist Forum* de Berkeley avec Monique Wittig comme conseiller [sic] à la rédaction. [...] Il avait été décidé d'un commun accord que le n° 8 de *Questions féministes* serait le dernier et poursuivrait le débat engagé sur l'hétérosexualité. Ce ne fut pas le cas. En octobre, le collectif *Questions féministes*, association de la loi 1901, se dissout ainsi que la revue du même nom à cause de désaccords existant sur la relation entre lesbianisme, hétérosexualité et féminisme. 1981 : publication du premier numéro de *Nouvelles Questions féministes* toujours placée sur [sic] le patronage de Simone de Beauvoir à l'initiative d'une lesbienne féministe de *Questions féministes* qui a chassé les lesbiennes politiques. Désormais, les lesbiennes politiques radicales, Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Monique Plaza, Noëlle Bissere et Monique Wittig publieront leurs textes dans *Feminist Issues* » (Marie-Hélène Bourcier, « Wittig la politique », dans Wittig, *La pensée Straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013 [2007], p. 30).

On s'est fait notre petite société parallèle féministe où à la fois on peut vivre son lesbianisme de façon « valorisante » tout en se donnant « bonne conscience ». Mais jamais on a poussé ce raisonnement jusqu'au bout : qu'est-ce que le féminisme remet vraiment en question? et surtout à qui profitera-t-il? Cela a provoqué des situations assez paradoxales pour plusieurs féministes lesbiennes. La plus célèbre à mon avis a été le soutien pour *Les fées ont soif*, dont l'auteure, peu de temps auparavant les avaient décrites comme « puristes », « traîtres à la révolution » dans un [sic] interview dans *Le Devoir*. Je ne parle même pas ici de ses propos sur les lesbiennes dans *Retaillies*. (AHLA, vol. 1, n° 1 (juin 1982), p. 15)

Si les données préliminaires recueillies nous indiquent qu'il n'y a pas une très grande circulation dans les réseaux de sociabilité militants et intellectuels définis par les revues d'idées féministes et lesbiennes, tout indique qu'elles étaient lues par les collaboratrices des unes et des autres. On trouve des références à *Québécoises deboutte!* dans *Les Têtes de pioche* et dans *La Vie en rose*, puis des références à *Des luttes et des rires de femmes* et aux *Têtes de pioche* dans *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*. En même temps, on constate que les collaboratrices d'*Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* n'ont pas ou ont très peu collaboré aux autres revues féministes québécoises publiées à la même époque. Cela peut paraître aller de soi en raison des théories politiques développées dans AHLA, laquelle pousse ses membres et son lectorat à se définir comme sujets politiques n'appartenant pas comme tel au mouvement féministe, comme je l'ai mentionné plus haut. On aurait pu croire, quand même, que certaines d'entre elles auraient fait « leurs classes » dans certains organes de presse fondés par le mouvement²⁰. Mais non : les deux réseaux sont initialement séparés, ce que révèle une analyse comparative de l'index des collaboratrices des *Têtes de pioche* et d'AHLA. Les autrices ne passent guère d'une revue à l'autre, et ce, même si la plupart d'entre elles sont publiées diachroniquement. Cette imperméabilité relative se comprend mieux si l'on considère que la revue *Québécoises deboutte!* était beaucoup plus ancrée dans le réseau communautaire, *Les Têtes de pioche*, dans un réseau plus littéraire et culturel²¹ (et dans une certaine mesure universitaire) et *La Vie en rose*, dans le milieu des communications et du journalisme (Bergeron, 2013). AHLA, quant à elle, est vraiment très près du réseau de la Coop-Femmes et du Réseau vidéo des femmes²².

En juin 1982, AHLA lance son deuxième numéro (vol. 1, n° 1) intitulé « Lesbiennes vs hétérosexuelles ou hétéro-féminisme vs lesbianisme radical? ». L'objectif de ce numéro est de clarifier les termes des débats entre lesbiennes féministes, hétérosexuelles féministes et lesbiennes radicales. Dans « Pourquoi ce dossier », Louise Turcotte répond à une autrice du *Temps fou* :

Tout a commencé par une phrase de l'article de Solange Collin paru dans le « Temps fou » d'avril et mai sous le titre : « Dis-moi avec qui tu couches... ». La phrase était celle-ci : « En France les féministes ont pris de l'avant; les lesbiennes font la guerre aux hétéros (hétéro-collabos). Ce sera comme ça ici dans quelques années, il faudra être d'un bord ou de l'autre ». Il me semblait que c'était méconnaître à la fois la situation en France et celle d'ici! Car si en France le débat lesbiennes-hétéros s'est posé d'une façon aussi « violente », on ne peut même pas l'attribuer à une guerre entre hétérosexuelles vers [sic] les lesbiennes

²⁰ Il est important de mentionner qu'un article de la revue AHLA signé par Danielle Charest porte sur l'importance du mouvement féministe dans son parcours.

²¹ Il faut noter ici que, plus tard pendant les années de publication d'*Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui*, des textes seront signés par Marie-Claire Blais et par Nicole Brossard, notamment.

²² Un article complet est consacré au Réseau vidéo des femmes et à la Coop-Femmes dans *Les Têtes de pioche*, vol. 2, n° 9 (février 1978), p. 6-7.

car le débat se posant d'abord en termes politiques définis comme « hétéro-féministe », peu importe que cette position politique soit défendue par une hétérosexuelle ou une lesbienne, et versus « lesbienne radicale » celle-là défendue évidemment uniquement par des lesbiennes. (*AHLA*, vol. 1, n° 1 (juin 1982), p. 15)

La mise au point effectuée par Turcotte permet d'énoncer la position théorique des lesbiennes radicales. Le numéro est aussi l'occasion non seulement de retracer les débuts du mouvement politique en France autour de *Questions féministes*, mais aussi, en creux, de parler de la situation au Québec qui serait plus « plus feutrée », selon les mots de Turcotte. Plusieurs éléments de ce dossier méritent une analyse. Il faut d'abord revenir à la filiation intellectuelle pour comprendre toute l'importance non seulement théorique, mais *politique* d'*AHLA* en tant que revue militante au Québec. En effet, c'est ce numéro de juin 1982 qui introduit de nouvelles figures dans l'espace discursif (intellectuel et militant) québécois : Monique Wittig et Colette Guillaumin, dont les théories sont aujourd'hui considérées comme des canons de la pensée lesbienne, du genre et féministe. *AHLA* a été leur porte d'entrée au Québec, ce qui est pour le moins significatif dans l'histoire du militantisme, compte tenu du fait qu'elles sont aujourd'hui abondamment citées et enseignées²³.

Le numéro de juin 1982 ne fait pas que retracer chronologiquement les débats entre les lesbiennes radicales et les féministes lesbiennes dans *Questions féministes* et dans les milieux militants français. On y publie intégralement quatre lettres. Dans la première, signée par « [l]es lesbiennes de l'ex-collectif *Questions féministes* », on exige « le retrait immédiat de l'appellation « Nouvelles Questions féministes » (*Ibid.*, p. 27). La seconde lettre vient de l'autre camp, fondateur, donc, de *Nouvelles Questions féministes* :

Nous avons ajouté « Nouvelles » à « Questions féministes » pour changer le titre de notre revue à paraître et nous désigner comme nouveau collectif. Cet ajout est formel? Bien sûr mais cette forme a un sens que tout le monde connaît [...] elle indique qu'il y a eu un désaccord et une scission dans un collectif de rédaction, et qu'une partie de ce collectif décide de continuer le type de publication à laquelle ce désaccord avait mis fin. Le nouveau titre « Nouvelles Questions Féministes » exprime donc à la fois le constat de rupture et, de notre part, une volonté de continuité. (*Ibid.*, p. 28)

La lettre, adressée à Noëlle Bisseret, à Colette Guillaumin, à Nicole-Claude Mathieu et à Monique Plaza est une réponse à la lettre précédente. Elle suscite la publication d'une troisième lettre, signée par « des lesbiennes féministes radicales de l'ex-collectif Q.F. » et intitulée « Lettre au mouvement féministe ». Dans cette lettre, on explique en détail les tenants et les aboutissants du conflit de manière à clarifier la pensée lesbienne radicale. Finalement, à sa suite, on peut lire une lettre rédigée en anglais, entre autres, par Wittig, Guillaumin et adressée à Adrienne Rich, à Kathleen Barry, à Betsy Warrior et à Andrea Dworkin :

*You dare to judge us without having heard our version. Therefore we have less to expect from you than from any simple and small civil court which at least will hear two parties. We have never been asked any questions by you, but were only given orders and political lessons which we do not need. Moreover, do you believe that a few women have the right to dictate how feminist questions should be handled around the world? (*Ibid.*, p. 29).*

²³

En effet, une simple recherche dans Google nous permet de constater rapidement que ces noms figurent dans plusieurs ouvrages en sciences politiques, en études féministes, en études littéraires et en sociologie, par exemple.

Qu'il y ait eu des échanges et des discussions entre le Québec, la France et les États-Unis, cela n'a rien d'étonnant. Les débats autour de *Questions féministes* et de *Nouvelles Questions féministes* ont été fondateurs de la pensée lesbienne et, dans une certaine mesure, ont contribué à définir le mouvement féministe français. Mais pourquoi une revue québécoise lesbienne radicale naissante, avec un rayonnement et un lectorat somme toute limités, publierait-elle les détails de ce débat? Dans sa présentation du dossier, Louise Turcotte mentionne que « la publication des textes qui suivent [lui est] tellement important[e], car ils touchent justement cette analyse de fond [qui reste à faire] » (*Ibid.*, p. 18). Les textes permettent de comprendre les ramifications historiques et politiques du mouvement. Aussi ce contexte permet-il de situer le mouvement québécois par rapport au mouvement français tout en mettant au jour les affiliations politiques et les parentés intellectuelles qui se dessinent.

Il est intéressant de voir que des penseuses importantes du lesbianisme féministe et du lesbianisme radical participent activement à la discussion, soit en tant que destinatrices ou destinataires des lettres : Beauvoir, Delphy, Wittig, Guillaumin, Rich, Dworkin, etc. Ces dernières sont parmi les théoriciennes les plus étudiées, lues, critiquées dans les départements d'études féministes et du genre. Cela est d'autant plus remarquable que, pendant les années 1981 et 1982, il n'est pas question de ce débat dans *La Vie en rose*, le magazine féministe le plus lu au Québec (si l'on en croit le tirage²⁴). On trouvera bien quelques références à Adrienne Rich en 1982 et à l'*Equal Rights Amendment* la même année, mais rien de plus. Est-ce à dire que le débat des Françaises, lesbiennes de surcroît, n'intéresse pas la presse féministe québécoise et ses lectrices? À la lecture d'un magazine comme *La Vie en rose*, on constate que les principales références théoriques sont soit américaines (on cite abondamment Andrea Dworkin et Adrienne Rich et, de manière plus modeste, Kate Millett²⁵). Pour ce qui concerne les féministes françaises, les références ont plutôt trait à Simone de Beauvoir, à Luce Irigaray et à Hélène Cixous²⁶, ce qui nous indique que les rédactrices font davantage référence à la génération de féministes françaises précédente qu'à celle des matérialistes et des lesbiennes qui leur est contemporaine²⁷.

Force est de constater que c'est surtout la revue *Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* et, plus largement, le mouvement lesbien montréalais qui ont introduit les pensées de Monique Wittig et de Colette Guillaumin dans les milieux militants, puis dans les milieux académiques. Une étude comparée de la réception médiatique et populaire d'*Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui* et de *La Vie en rose* pourrait offrir une explication quant à leurs alignements théorique, politique et éditorial respectifs, de même qu'à leur évolution en vase clos²⁸. Il faudra, dans un article subséquent, analyser la teneur des références et du propos, mais on peut supposer qu'une barrière linguistique a freiné la circulation, auprès d'un large public, des théories guillauminienne et wittigienne. Il faut savoir que Guillaumin et Wittig ont par la suite toutes deux publié leurs articles en anglais dans *Feminist Issues*. Il est possible que les racines anglophones de la deuxième

²⁴ Environ 10 000 exemplaires au cours de ces années.

²⁵ Une recherche dans la banque de données du Réseau Périodiques québécois montre qu'entre 1970 et 1987, les occurrences « Adrienne Rich » et « Andrea Dworkin » apparaissent respectivement 24 et 12 fois, alors que « Kate Millett » et la version fautive « Kate Millet » reviennent 11 et 4 fois.

²⁶ Respectivement 39, 16 et 14 fois.

²⁷ On apprend au dépouillement systématique qu'on fait référence à Wittig 14 fois, à Delphy et à Guillaumin, 1 fois chacune.

²⁸ La revue AHILA sera publiée jusqu'en 1999, puis fera un retour en 2014 pour la publication d'un numéro hommage à Danielle Charest.

vague du mouvement féministe au Québec, qui transitera par l'Université McGill (Mills, 2011; Bergeron, 2013), expliquent l'influence importante du discours féministe des Américaines, influence qui continue de se faire sentir dans les années 1980²⁹ et à l'aube, même, de la troisième vague (considérant que *La Vie en rose* cessera d'être publiée en 1987).

Serait-il possible aussi que les rédactrices de *La Vie en rose* aient pris parti dans le débat opposant *Questions féministes* et *Nouvelles Questions féministes* et que, sachant que les traductions des textes d'Adrienne Rich et d'Andrea Dworkin étaient publiées dans la dernière revue, elles aient décidé, par allégeance théorique et politique, de tourner le dos à la pensée et le discours de l'autre moitié du collectif fondateur de *Questions féministes*, dont Guillaumin et Wittig? Sans être simple, la théorie du continuum lesbien³⁰ d'Adrienne Rich était peut-être plus admissible pour un public élargi comme celui de *La Vie en rose*. Et si Rich dénonce explicitement la contrainte à l'hétérosexualité, elle promet tout de même l'unité du mouvement et la solidarité entre les hétérosexuelles et les lesbiennes, deux valeurs que prône aussi *La Vie en rose* et que les lesbiennes radicales ont été accusées d'attaquer, à tort ou à raison.

Plus tard, les analyses d'universitaires, comme Judith Butler dans le célèbre et célébré *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (1990) portant sur les considérations théoriques de Wittig, ont non seulement permis une diffusion et un rayonnement internationaux, mais mis en lumière la portée critique exceptionnelle de ces travaux³¹. En se situant dans ce courant, AHILA, une revue marginale méconnue « pour lesbiennes seulement », a façonné plus qu'il n'y paraît l'histoire intellectuelle du féminisme québécois. Non seulement a-t-elle été un lieu de sociabilité et d'amitiés théoriques, mais elle a permis à toute une génération de lesbiennes de politiser leur statut de manière à résister aux normes hétérosociales et à s'affirmer sur les plans discursif et politique face à un mouvement qui a tardé à les entendre.

Bibliographie

Corpus de revues

Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui, vol. 1, n° 0 (mars 1982).

Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui, vol. 1, n° 1 (juin-juillet 1982).

Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui, vol. 1, n° 2-3 (décembre 1982).

Amazones d'hier, lesbiennes d'aujourd'hui, vol. 1, n° 4 (mars 1983).

Les Têtes de pioche : collection complète, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1980.

²⁹ Nicole Brossard, Luce Guilbault et Margaret Wescot réaliseront un documentaire intitulé *Some American Feminists*. Le film, produit par l'Office national du film du Canada, met en vedette notamment Kate Millett, Ti-Grace Atkinson et Betty Friedan et est lancé en 1977.

³⁰ Plutôt que le continuum de résistance proposé par Wittig.

³¹ Même si les théories butlerienne et wittigienne sont extrêmement divergentes.

La Vie en rose, « L'amour, toujours l'amour! », n° 6 (juin, juillet, août 1982).

La Vie en rose, « Parlez-nous d'amour », n° 33 (février 1986).

Articles et ouvrages cités

BAIM, Tracy (dir.) (2012). *Gay Press, Gay Power: The Growth of LGBT Community Newspapers in America*, [s. l.], CreateSpace Independent Publishing Platform.

BERGERON, Marie-Andrée (2011a). « De *Québécoises deboutte!* à *jesuisfeministe.com* : croisements politiques et éditoriaux dans la presse des féministes radicales au Québec », *Mémoires du livre = Studies in Book Culture*, vol. 3, n° 1, [En ligne], [https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2011-v3-n1-memoires1830163/1007571ar/] (15 septembre 2021).

BERGERON, Marie-Andrée (2011b). « *La Vie en rose* (1980-1987) : construction rhétorique d'un leadership », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 14, n° 2, p. 105-120.

BERGERON, Marie-Andrée (2012). *Les mots de désordre, édition commentée des éditoriaux de La Vie en rose (1980-1987)*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

BERGERON, Marie-Andrée (2013). « *Nous avons voulu parler de nous* » : le discours éditorial des féministes québécoises (1972-1987) dans *Québécoises deboutte!*, *Les Têtes de pioche et La Vie en rose*, thèse de doctorat (études littéraires), Québec, Université Laval.

BERGERON, Marie-Andrée (2021a). « Politique de l'amour dans *La Vie en rose* (1980-1987) : discours et rhétorique de la désobéissance », *Recherches sociographiques*, vol. 62, n° 2 (mai-septembre), p. 393-407.

BERGERON, Marie-Andrée (2021b). « "Je suis une et collective" : orientations idéologiques et politiques dans la revue féministe *Les Têtes de pioche* (1976-1979) », dans Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (xx^e et xx^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 141-158, coll. « Nouvelles études québécoises ».

BOURCIER, Marie-Hélène (2013 [2007]). « Wittig la politique », dans Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 23-36.

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.

CHAMBERLAND, Line (1996). *Mémoires lesbiennes : le lesbianisme à Montréal entre 1950 et 1972*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

CORZINE, Harold Junior (1977). *The Gay Press*, thèse de doctorat (sociologie), Pullman, Washington State University.

DWORKIN, Andrea (2012). *Les femmes de droite*, traduction de Martin Dufresne et Michèle Briand, Montréal, Éditions du remue-ménage.

- GIGUÈRE, Nicholas (2018). *Les périodiques gais au Québec (1971-2009) : vecteurs de reconnaissance et de légitimation d'une communauté*, thèse de doctorat (études françaises), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- GIGUÈRE, Nicholas (2021). « La presse gaie au Québec, vecteur d'une communauté », dans Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (XX^e et XXI^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 179-195, coll. « *Nouvelles études québécoises* ».
- FORTIN, Andrée (2006). *Passages de la modernité : les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004)*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LAMOUREUX, Diane (1998). *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- MAYER, Stéphanie (2018). *Regards féministes sur l'hétérosexualité contemporaine occidentale : essai sur le dispositif hétérosexuel et ses limites pour l'égalité et la liberté des femmes*, thèse de doctorat (science politique), Québec, Université Laval.
- MILLS, Sean (2011). *Contester l'empire : pensée postcoloniale et militantisme politique à Montréal 1963-1972*, Montréal, Hurtubise HMH.
- MIGNEAULT, Benoit (2001). « L'amour qui n'ose dire son nom dans les périodiques québécois des XIX^e et XX^e siècles », *À rayons ouverts*, n° 55, p. 4-5.
- ROBERGE, Jean-François (2008). *Influence de la presse écrite sur l'émancipation de la communauté gaie montréalaise au XX^e siècle*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- STREITMATTER, Rodger (1995). *Unspeakable: The Rise of the Gay and Lesbian Press in America*, Boston, Faber and Faber.
- TURCOTTE, Louise (1998). « Itinéraire d'un courant politique : le lesbianisme radical au Québec », dans Irène Demczuk et Frank Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre : histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, p. 2-31.
- WITTIG, Monique (2013 [2007]). *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam.

Marie-Andrée BERGERON est professeure agrégée de littérature québécoise à l'Université de Calgary. Son domaine de spécialisation concerne l'histoire littéraire et intellectuelle des femmes et des féministes.

Trajectoire de Claude Beausoleil jusqu'à la revue *Lèvres urbaines* : l'émergence d'un lyrisme désengagé au cœur de la cité

Élyse Guay
Université du Québec à Montréal

Résumé : Cet article s'attache à analyser un florilège de poèmes fortement spatialisés parus dans la revue *Lèvres urbaines* (1983-). L'autrice centre surtout son regard sur le travail des deux premiers directeurs de la publication, Claude Beausoleil et Michael Delisle. En suivant la trajectoire de Beausoleil, elle montre les transformations successives de l'avant-garde formaliste et contre-culturelle, qui capitalise sur les thématiques de l'urbanité et de l'américanité pour renouveler son rapport au langage, à la subjectivité et à l'écriture au seuil des années 1980.

Abstract: This paper construes a collection of urban poems from the periodical *Lèvres urbaines* (1983). It mainly analyzes the directors' production, Claude Beausoleil and Michael Delisle. Through the overview of Beausoleil's career and position, the author shows the successive transformation in modern literature and counter-culture by using the topics of Americanness and urbanity to alter the language and the subjectivity of the poetry at the beginning of the eighties.

« Écrire pour que l'imaginaire de ce pays [le Québec] virevolte en mille miettes » (Saillant, 1981 : 11), tel est l'adage qui motive les animateurs de la revue *Dérives* en 1981¹. Si Jean Jonassaint et Francine Saillant remettent en question le sens et les formes acceptés du langage littéraire québécois, Claude Beausoleil à la revue *Lèvres urbaines* énonce un mot d'ordre sévère : l'évitement complet des syntagmes liés à l'Hexagone et à ses thèmes. « [S]orte d'anti-terroirisme mis à jour » (Laforest et Nareau, 2013b : 20), ce mouvement s'inscrit dans un retour à la lisibilité, un changement majeur au sein du champ littéraire québécois qui vient de connaître une fulgurante effervescence formaliste. Dans cet article, il s'agira de décrire par quels procédés littéraires Claude Beausoleil et Michael Delisle, cofondateurs de la première mouture de *Lèvres urbaines*, revendiquent la thématique de l'urbanité, dans un esprit antinationaliste, et renouent avec une poésie marquée par l'expression d'un certain lyrisme. La mise en contexte se fera en retraçant le parcours de Beausoleil, qu'on pourrait qualifier de « transfuge » tant il s'est investi dans les périodiques d'avant-garde avant la création de *Lèvres urbaines*. Si l'influence et le capital symbolique dont jouissait ce dernier à l'époque, en comparaison de Delisle, nous ont poussés à l'étudier davantage, la seconde partie de l'article aura pour objectif principal de saisir sa poétique urbaine et cosmopolite, teintée de subjectivité, tout en donnant à lire la production de jeunes poètes (Jean-Paul Daoust, Michael Delisle, etc.) où se pose avec acuité la question des rapports au collectif et à l'individuel, au social et à l'intime, ainsi qu'à l'espace.

¹ Certains passages de cet article sont inspirés de notre mémoire de maîtrise, *La revue Dérives (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le tiers dans la littérature québécoise*.

Lancée en 1983 et tirée à 750 exemplaires, la revue *Lèvres urbaines* réunit des écrivains issus de la revue formaliste *La Nouvelle Barre du jour* (Jean-Yves Colette, Hugues Corriveau, Louise Cotnoir, Nicole Brossard, Germaine Beaulieu, Anne-Marie Alonzo) et des périodiques contre-culturels *Les Herbes rouges*, *Cul Q* et *Hobo-Québec* (Jean-Paul Daoust, Claude Beausoleil, Yolande Villemaire, Lucien Francoeur, Pauline Harvey, André Roy)². Se greffent à ces réseaux d'avant-garde des signatures moins connues, comme Michael Delisle (alors au commencement de sa carrière), qui forme avec Beausoleil le comité de rédaction jusqu'en 1987. À la manière des frères Hébert aux *Herbes rouges*, la revue alterne entre les numéros collectifs et ceux consacrés à un seul poète. Patrice Beray et Antonio D'Alfonso, ainsi qu'Alonzo, Beausoleil, Daoust, Delisle, Harvey et Villemaire signent des numéros d'auteurs durant les premières années, une formule que Beausoleil adoptera de manière définitive après le départ de Delisle.

En ce qui concerne la matérialité, *Lèvres urbaines* est un in-folio broché, assez mince, et sa couverture souple est faite de carton blanc léger. Son frontispice tout en noir y apparaît en caractères typographiques classiques, le Bodoni. Ces derniers débent sur la quatrième de couverture et se terminent sur la page couverture, une disposition étonnante, qui donne à lire « Lèvres "baines" » lorsque l'on fait face à la revue. Ces caractères didones, dont le fort contraste entre les pleins et les déliés, les hampes parfaitement verticales et les empattements longilignes, donnent à la revue une apparence sérieuse. À première vue, *Lèvres urbaines* projette une image classique et épurée que renforce l'absence de sommaire en couverture et même dans les pages de garde. Or, le titre insufflé plutôt une note surréaliste par l'association d'une partie du corps au thème de l'urbanité, comme si l'on goûtait la ville. Hardi, il annonce d'emblée les thématiques qui fédéreront l'orientation de la revue que publient les Écrits des Forges.

Le cheminement de Beausoleil vers *Lèvres urbaines*

Entre 1970 et 1979 au Québec, 108 nouveaux périodiques, toutes tendances confondues, émergent dans le champ littéraire, dont 37 revues d'idées et 47 revues artistiques (Fortin, 2006). Cette décennie connaît un bouillonnement qui, à notre connaissance, n'a d'autre équivalent que la floraison de revues québécoises entre 1934 et 1944. Comme l'a souligné avec justesse Jacques Michon, « l'élargissement des frontières du champ de production restreinte, la coexistence de plusieurs instances rivales et antagonistes à l'intérieur de cette sphère à partir de 1970 ont contribué à l'autonomisation des problématiques, à l'autosuffisance [...] » (Michon, 1985 : 123). Ces nombreuses revues tissent d'ailleurs de nouveaux circuits de consécration et se font connaître par divers manifestes et manifestations à Montréal, tels *La Nuit de la poésie* (1970) et *le Solstice de la poésie québécoise* (1976).

Rappelons qu'au Québec la décennie 1970 se caractérise dans le champ littéraire par une sphère de production restreinte axée sur le primat de la forme. Nicole Brossard, Denis Vanier, Madeleine Gagnon, Claude Beausoleil, Yolande Villemaire, Jean Leduc ou Josée Yvon s'inscrivent en rupture avec leurs aînés qui ont travaillé à bâtir une littérature nationale et

² Selon une proportion qui atteint presque la parité, l'apport des femmes est majeur à la revue durant les premières séries. À cet égard, nous aurions pu travailler sur les nombreux textes d'Anne-Marie Alonzo ou de Yolande Villemaire portant sur la subjectivité féminine au cœur de la cité. Signalons aussi que certains auteurs et autrices publiant à *Lèvres urbaines* détiennent un capital symbolique : Gérald Leblanc, Élise Turcotte, Herménégilde Chiasson, Gaston Miron, Margaret Atwood ou Maurice Roche.

s'opposent à la politisation du discours littéraire. Dominés, ils prennent position en rejetant la poésie du pays, liée à la génération de l'Hexagone et à *Liberté*, qui manifestait à la fois un désir de fondation et un sentiment d'empêchement sur fond de négativité, un exil intérieur, comme l'a montré Pierre Nepveu (1988). Si des dramaturges et des chansonniers poursuivent le projet nationaliste, en montée dans le champ politique pendant les années 1970, les jeunes poètes s'en dissocient et se centrent sur le littéraire. C'est donc pour acquérir un certain capital symbolique que sont avancés ces arguments esthétiques face au pouvoir symbolique que détiennent Gaston Miron, Jean-Guy Pilon ou François Ricard, ces deux derniers étant membres de l'équipe de *Liberté*. La critique narquoise de Ricard à *Liberté*, en 1976, esquisse une réponse laconique à la remise en cause de la génération cadette : *Les Herbes rouges*, *Hobo-Québec* et *Cul Q* font partie « des revues qui se répètent les unes sur les autres » (Ricard, 1976 : 360).

Ce préambule bien connu nous sert à camper la position d'entrant de Claude Beausoleil dont nous suivrons la trajectoire d'une manière synthétique jusqu'à la fondation de *Lèvres urbaines* (1983). Fortement critiquée par Jean Larose dans *La petite noirceur* (1987) pour son auto-consécration, conséquence de l'autorité nouvelle que se donne la jeunesse, une frange de la « nouvelle écriture » inspirée par la contre-culture américaine s'est construite grâce au travail de Claude Beausoleil³. Au sein du champ littéraire, il fait partie des jeunes poètes qui offrent un profil sociologique assez homogène : nés autour de 1950, ils appartiennent à la génération lyrique (Ricard, 1994) et représentent, pour la plupart, le dernier contingent du *baby-boom*. Développant des projets plus radicaux, ils conservent de leur passage à l'université, d'où ils sortent bardés de diplômes, un nouveau rapport à la théorie. Regroupés autour des revues littéraires et culturelles en pleine ébullition, ces écrivains appellent au renouvellement des formes. On se dispute la légitimité en associant la poésie à la contre-culture, au structuro-marxisme ou à la sémiologie française (Milot, 1988, 1992).

Dès 1972, Beausoleil, observateur et acteur engagé sur la scène littéraire, signe la chronique « Lire pour lire » à la revue *Hobo-Québec* (1972-1981) où il interviewe des poètes (Patrick Straram, François Charron, Nicole Brossard, etc.). Sous la houlette de Claude Robitaille et d'André Roy, cette revue multidisciplinaire, sous-titrée « journal d'écritures et d'images », fait converger un nombre étonnant de signatures d'avant-garde : graphistes, bédéistes, photographes et écrivains proposent un nouage entre les langages pictural et littéraire. À cette enseigne croît un engouement indéniable pour l'Amérique urbaine et contestataire, plus incarné qu'au populaire magazine *Mainmise* (1970-1978). Entre 1975 et 1980, Beausoleil est le collaborateur le plus important après les directeurs de la publication.

À l'automne 1973, au moment où Beausoleil commence à enseigner au cégep⁴, emploi que décrochent plusieurs de ses collègues écrivains à la même époque, il participe à la fondation de la revue *Cul Q* (1973-1977). Fortement lié à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), le périodique contre-culturel qu'anime l'excentrique professeur Jean Leduc (qui a engagé quelques années plus tôt Hubert Aquin, devenu directeur du département d'études littéraires) entretient un rapport particulier avec le savoir et l'université, plus près du délire que de l'esprit de sérieux. Comme le précise Sophie Drouin :

³ Jean Leduc sera, entre autres, à la tête des Éditions Cul Q et de la collection de livres-objets « Mium/Mium » (voir Goulet, 1998).

⁴ Beausoleil aura comme étudiant Michael Delisle et jouera un rôle déterminant au début de sa carrière.

C'est dans le cadre d'un séminaire de maîtrise dirigé par Jean Leduc à l'Université du Québec à Montréal, au début de 1973, que s'articule l'idée de créer une revue en marge des revues culturelles déjà existantes. À l'aide de deux de ses étudiants, Claude Beausoleil et Yolande Villemaire, Leduc met sur pied la revue qu'il nomme *Cul Q*, faisant ainsi référence à la culture québécoise, à la sexualité et à l'érotisme. (Drouin, 2011 : 14)⁵

Beausoleil, humoristique et décalé, y occupe le second rang des contributeurs jusqu'en 1977, en plus d'être de l'équipe de rédaction. Il y élabore une pratique poétique axée sur la déconstruction, le collage et la poésie graphique, qui donne ainsi une existence à la contre-culture dans le champ littéraire québécois. *Cul Q* insuffle en outre une dimension transgressive et ludique aux explorations textuelles qui caractérisaient jusque-là l'avant-garde formaliste, notamment à la *Nouvelle Barre du jour* (NBJ) entre 1975 et 1980, époque où se cristallise la poésie féministe. Étonnamment, Beausoleil y apparaît aussi en tant que deuxième contributeur derrière Hugues Corriveau, mais devant Nicole Brossard, Michel Beaulieu et France Théoret. En plus de jouer un rôle central à *Hobo-Québec* et à *Cul Q*, il collabore à la NBJ, à laquelle s'ajoutent les *Herbes rouges*, où il écrit depuis 1973 et où il publie plusieurs recueils par la suite. Enfin, Beausoleil fait paraître cinq textes aux Éditions de l'Aurore et aux Éditions du Jour entre 1972 et 1975.

Ces filiations donnent une idée de l'engagement de Beausoleil. Il défend alors un programme esthétique, une pratique spécifique de l'écriture dans de nombreuses revues et maisons d'édition. Sa centralité est manifeste. En outre, sa poétique formaliste et contre-culturelle, marquée par l'autoréflexivité, la provocation, l'humour et l'illisibilité, ne se tarit pas. L'écrivain et critique Hugues Corriveau parlera, non sans ironie, d'une accumulation « dans le sens boulimique le plus exact, des titres, des genres, des lieux de production, [...] d'une incessante multiplication des poèmes » (1993 : 7). En plus de son mémoire de maîtrise, dirigé par Leduc, portant sur *Trou de mémoire* d'Aquin à l'UQAM (1973), Beausoleil devient chroniqueur de poésie au journal *Le Devoir* (1978-1985). Affluent alors les textes et les discours. Ses pratiques littéraires seront également connues à l'étranger, surtout au Mexique et en France, où il s'emploie à mettre en valeur la poésie et la littérature québécoises (colloques, lectures, festivals), grâce à de nombreuses bourses, comme en témoigne son fonds d'archives à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Quelques années avant la fondation de *Lèvres urbaines*, il reçoit le prix Émile-Nelligan (1980) pour une anthologie de ses poèmes, en plus d'être finaliste au prix du Gouverneur général (1983). La consécration est d'ordre individuel. On pourrait penser que le capital symbolique représenté par ce début de notoriété incite Beausoleil à valoriser les signes distinctifs de son originalité. Or, il en va tout autrement. En mars 1977 à *Hobo-Québec*, dans son article « Le pays, le texte et après » (1977 : 19), il avait déjà commencé à prendre ses distances avec le formalisme, qualifiant son écriture de « post-formalisme » dans la mesure où son travail sur la forme le pousserait jusqu'à l'anéantissement (Goulet, 1998 : 137). Nous verrons que Beausoleil se singularisera de plus en plus, développant une esthétique et une identité scripturale intimement liées à sa revue *Lèvres urbaines*.

5 Selon Jean Jonassaint, écrivain et directeur de la revue *Dérives*, Beausoleil devient à son tour initiateur d'un tel projet à l'UQAM. Tout au long du cours « L'écriture sous le régime du livre » qu'il donne au baccalauréat, Beausoleil invite plusieurs acteurs et actrices de l'avant-garde formaliste et contre-culturelle à expliquer leurs entreprises de publication et oriente son enseignement vers les périodiques québécois. En 1977, ses étudiants et étudiantes fonderont la première revue liée au module d'études littéraires de l'UQAM, *Read Building* (voir Guay, 2015 : 69-74).

Se détacher des expérimentations formalistes

La création de la revue *Lèvres urbaines* (1983) marque un retour certain à la lisibilité pour plusieurs écrivains qui représentaient l'avant-garde poétique des années 1970, dont Claude Beausoleil en tête. Comme l'a montré Louise Dupré (1989), c'est avec la conscience féministe qu'apparaît le souci d'une plus grande simplicité du langage au tournant des années 1980. En effet, le retour à des poétiques « lisibles », moins subversives, notamment à la NBJ, inaugure un mouvement dont plusieurs revues de poésie témoigneront par la suite, soit l'épuisement des « machines » formalistes. Signalons la fondation des revues *Estuaire* (1976-), *Mœbius* (1977-), *Arcade* (1981-2005) et *Lèvres urbaines* (1983-).

Durant les cinq premières années de *Lèvres urbaines*, le mélange entre poèmes de facture assez classique, courts récits et textes en prose montre que le lyrisme s'incarne dans une grande diversité de poétiques. Sans se définir contre la littérature qui l'a précédée, la revue n'adhère pas à la logique de distinction qui était surtout celle des avant-gardes. En 1979, à la revue *Dérives*, Philippe Haeck affirme ceci :

[...] je commençais à trouver que le temps de l'expérimentation formelle avait suffisamment duré : il fallait dépasser tous ces vers tronqués, toutes ses phrases elliptiques, qui commençaient à n'être plus qu'une marque de modernisme, ne correspondaient plus à une marche mais à un piétinement. (Haeck, 1979 : 53)

En 1983, l'acte d'écrire se pose avec clarté et limpidité à *Lèvres urbaines*. Beausoleil signe le liminaire inaugural, qui contraste fortement avec ce qu'il a écrit quelques années auparavant :

On peut lire ici des voix qui cernent le constant va-et-vient entre les corps et les mots. Ces textes sont autant de facettes de ce qui s'écrit *actuellement* au Québec. Moderne, ouverte à la recherche, à l'exploration de divers possibles, sensible à l'inscription et à la réflexion, la poésie québécoise est maintenant une écriture à part entière de tout ce qui remue nos existences en cette fin de siècle. Au Québec les années soixantes [*sic*] affichèrent une quête d'identité nationale, les années soixante-dix posèrent la question des formes et du langage, les années quatre-vingts [*sic*] lancent comme pistes des corps de femmes et d'hommes disant en leur nom les multiples versions des réels. Lisons tous ces mots mobiles et tous ces corps remplis de désir. Des codes inédits s'ouvrent sur la page des temps. 11 février 1983 (Beausoleil, 1983a : 3)

Signalant que l'« écriture » québécoise connaît une certaine reconnaissance qui lui donne sa singularité propre, Beausoleil s'éloigne des considérations contre-culturelles pour dire la corporéité et le désir par le truchement d'une tonalité personnelle, associée à l'époque aux recherches féministes. Si l'histoire singulière détermine le rapport au monde d'un sujet sexué, l'expérience urbaine n'est pas encore centrale.

Interviewé par Daniel Laforest et Michel Nareau pour *Voix et Images* en 2013, le poète Michael Delisle mentionne que Claude Beausoleil, pierre angulaire du collectif, a imposé une thématique de l'urbanité, dans un esprit antinationaliste, au cours des premières années de la revue. En entrevue, Delisle donne ces précisions :

Il ne fallait surtout pas que se retrouvent le mot « neige » ou le mot « fleuve » dans nos poèmes. Il y avait une tranche de l'avant-garde qui prenait pour cible ce qui avait atteint le statut d'*establishment* et, pour les tenants de l'urbanité à tout prix, ça représentait, par exemple, l'Hexagone et ses thèmes. (Laforest et Nareau, 2013b : 20)

Sans contredit, nombreux sont les poèmes évitant complètement les mots aux accents nationalistes dans le premier opuscule de *Lèvres urbaines*. Contrairement à Régine Robin, à la même époque, qui veut expressément rejouer cette « langue déglinguée » (1983), Beausoleil appelle au contournement complet des syntagmes liés à la célébration du pays et à la fondation du territoire. On ne cherche pas à faire dériver le sens, mais plutôt à mettre en scène autrement la dérive, le mouvement, le multiple et l'écriture du poème dans la cité⁶. Et, comme l'a souligné Marc-André Brouillette à propos des écrivains réunis à *Lèvres urbaines* au tout début :

Ces auteurs privilégiaient la ville et ses décors modernes pour ancrer le sujet au cœur du présent [...]. En ce sens, la ville symbolise le lieu de toutes les rencontres et de toutes les sexualités : elle attise le désir en offrant ses vitrines illuminées, ses édifices aux parois miroitantes, ses bars bondés. (Brouillette, 2000 : 256)

Les modalités d'inscription du sujet ou les préoccupations personnelles des poètes s'incarnent ainsi dans la manière de formuler le rapport entretenu avec l'espace, souvent centré sur l'effet que provoquent les matériaux de construction modernes (béton, métal, verre, néon, etc.), permettant d'intégrer notamment le discours des auteurs issus de la diversité ou de l'immigration, qu'ils soient en adéquation ou en opposition avec leur environnement.

Élaboration d'une poétique urbaine au lyrisme sobre et désengagé

La présente analyse s'attache à la série instigatrice unissant Claude Beausoleil et Michael Delisle. On y sent progressivement la convergence vers une sensibilité urbaine dans le choix des textes et dans leur forme. De plus, entre 1983 et 1987 (n° 1-17), ils soumettent leurs collaborateurs et collaboratrices à la contrainte du poème à la page. Cette forme dessine par sa brièveté « des fictions d'ambiance tramées au détour d'un lieu, d'une sensation ou d'une image » (Delisle, 1983 : 3). Dès le numéro six, Michael Delisle affirme en outre : « [L]a ville n'est plus à défendre autrement que comme son affirmation du collectif, c'est-à-dire des lectures. Les lèvres lisent. » (*Ibid.*) Bien qu'on revendique ici une instance collective, elle se trouve délestée au profit d'une voie d'expression plus personnelle à *Lèvres urbaines*. La prise de contact avec le monde urbain révèle en effet un engagement axé sur l'expérience subjective. Ces lectures de la ville s'additionnent et forment, pour la plupart, une quête identitaire basée sur le rapport au territoire (américanité, immigration, voyage) ou à la diversité sexuelle.

⁶ On s'oppose manifestement au rapport à l'imaginaire montréalais qu'ont ciblé Pierre Nepveu et Gilles Marcotte chez la génération de l'Hexagone : « [...] une ville abstraite, épurée, ouverte, qui s'inscrit d'emblée dans un paradigme universel et dans un idéal d'humanité et d'amour, dans un temps humain qui est celui de la mémoire et du projet » (Nepveu et Marcotte, 1992 : 332). S'imposant en force durant les années 1980, ce *topos* de la dérive relie les vingt premiers numéros de *Lèvres urbaines*. Je pose l'hypothèse qu'il est la conséquence, dès 1975, des luttes interculturelles dont les poétiques de la migration et de l'exil, alors en émergence dans le champ littéraire, deviendront par la suite centrales dans les écritures migrantes et les fictions de l'identitaire.

S'il ressort des deux premières livraisons un imaginaire du mouvement associé au corps, à l'errance et à la dérive dans « la nuit à la ville éclatante » (Francoeur, 1983 : 19), c'est plutôt au troisième numéro que *Lèvres urbaines* signale son appartenance aux motifs urbains. Beausoleil signe la première plaquette dédiée à un auteur (n° 3) avec une série de onze poèmes où il met en scène un voyage au Mexique. Intégrant des bribes d'espagnol, il décrit la ville mystérieuse, historique, colorée et multiple. Se dévoilent l'agitation du marché et ses odeurs, le choc des cultures amérindiennes et coloniales et l'animation nocturne. Enfin, le motif de l'écrivain qui s'épanche, attablé au café, revient sans cesse, signalant sa posture ou bien celles des autres scribes qu'il observe au loin. Dans « El Zocalo » (1983b : 6-7), il écrit :

L'air est dans la plus limpide région de l'âme
 Le baroque aux aguets
 La fulgurance des couleurs
 Un jeu de cloches qui clame la déliquescence
 Cette atmosphère de banderoles
 Dans les maisons aux toits de tuile le blanc le rouge [...]
 Zocalo Bar Paco la vie s'écoule
 et j'écris sur cette petite table de paille qui me rappelle le désir [...]
 nous parlons de l'air de Dos Passos d'écriture
 je sais que le vent est bon
 la cathédrale sereine et rose pose ses structures dans
 le ciel de Taxco
 je n'invente rien
 je précise tout simplement
 et le décor est une surface pour l'imagination
 Le Mexique traverse une mémoire aérienne
 les montagnes s'échelonnent sous le couchant des nuages [...]
 un mouvement des rues
 la langueur opaline

La poésie fait ici un retour à la linéarité, et même à l'anecdote, pour décrire la cité de Taxco. Loin de sa pratique d'écriture moderne, Beausoleil peint une atmosphère aérienne aux couleurs intenses. Le sujet poétique, au centre de cet univers de voyage et de découvertes, se révèle tout en retenue, sans repères temporels clairs. Un tel intérêt pour l'urbanité arrimé à l'exotisme se manifeste dans ce poème où la lisibilité l'emporte sur le travail de la forme et les questions sémantiques. Refus de la syncope et de l'automatisme, exit les séquences prolixes, la poésie renoue avec la métaphore⁷. S'il ne place pas les artifices typographiques (dont les parenthèses à outrance) et les jeux textuels au premier plan, Beausoleil choisit d'évacuer la ponctuation et dispose les mots sur la page pour instituer un certain équilibre formel, donner un ton plus achevé, voire personnel. La poésie en vers libre est descriptive; elle n'en est pas moins un objet

⁷ L'admiration pour l'avant-garde (française) n'est jamais bien loin (voir Milot, 1988; 1992). De passage à Montréal, à l'invitation de Claude Beausoleil, l'écrivain et musicien français Maurice Roche fait une lecture à l'UQAM en avril 1984. Le neuvième opuscle de *Lèvres urbaines* lui est entièrement consacré. Avec en tête du sommaire un inédit de Roche, ce dossier regroupe des pastiches (Michael Delisle, Michel Gay, Normand de Bellefeuille, Claude Beausoleil) et un témoignage de son ami Gaston Miron, qui font resurgir en force les jeux linguistiques et poétiques des années 1970. Tous rassemblés chez Beausoleil auprès de Roche, au printemps 1984, ces principaux collaborateurs de *La Nouvelle Barre du jour* publient également un dossier spécial, « Autour de Maurice Roche » (1985).

de fascination, un processus où parlent le désir et l'intimité pour recomposer le réel. Ce retour à la dimension privée place le sujet poétique en position d'observateur et le mène parfois au repli introspectif. En donnant une grande importance à la perception sensorielle, Beausoleil entre ici en interaction avec une langue et des paysages urbains étrangers qui brouillent ses repères et réaffirment l'importance de la quête de soi et de l'intimisme en poésie.

Avant de nous intéresser à un florilège de courts poèmes, signalons l'importance de quelques numéros d'auteurs de *Lèvres urbaines*. Ils mériteraient des études à part entière en ce qu'ils réinvestissent les territoires urbains, y voyant là davantage un lieu pluriel des possibles qu'un empêchement, comme ce fut longtemps le cas dans la littérature traditionnelle québécoise⁸. Parmi ces volumes proposant des formes d'écriture hétéroclites, qui vont du poème en prose à la nouvelle et jusqu'au manifeste, le texte « Black diva » (n° 5, 1983) de Jean-Paul Daoust se distingue par l'originalité de son contenu. Il y met en scène l'homosexualité, le travestissement et la sentimentalité d'un homme noir à Montréal. Vulgaire, morcelé, frivole et effervescent, son récit trouve sa veine caractéristique du côté de l'américanité urbaine en littérature que revendiquent à la même époque Lucien Francoeur, Louis Geoffroy ou Josée Yvon. Dans « Jeunes femmes rouges toujours plus belles » (1984), huitième livraison de *Lèvres urbaines*, Yolande Villemaire prend ses distances avec la contre-culture pour mieux s'inscrire dans la poésie d'inspiration féministe. L'autrice joue avec un double, Yvette Swannson, écrivaine fictive vivant des retrouvailles amoureuses manquées dans le parc d'une ville asiatique, nommée *la ville* à la manière d'un personnage⁹. Enfin, mentionnons le recours à la figure de l'exil en territoire urbain, couplée à la quête identitaire, chez Patrice Beray (n° 13, 1986) et Antonio D'Alfonso (n° 18, 1987). Tous deux illustrent par la poésie et la nouvelle un courant littéraire contemporain, soit l'écriture migrante, où Montréal prend les traits de la ville de l'immigration par excellence, cosmopolite, en effervescence culturelle¹⁰. Comme l'ont souligné un grand nombre d'études, l'inscription spatiale dans cet espace interculturel et urbain devient propice à la redéfinition du sujet national (Guay, 2015; Nepveu, 1988; Ouellet, 2003). En somme, nous croyons que ces numéros d'auteurs donnent à lire de nouvelles formes d'engagement du lyrisme envers la diversité au sens large, engagement inédit que reprennent avec éclat les collaborateurs de la onzième livraison de la revue.

En 1984, le numéro onze de *Lèvres urbaines* fait œuvre commune. Les contributions se distinguent précisément par une expression exaltée, attentive et électrisante de la ville. On y dépeint tantôt le cosmopolitisme de Montréal, de Buenos Aires, de New York ou des villes anonymes, tantôt la vie quotidienne des HLM, les rencontres fortuites, les scènes de parcs et de restaurants de coin de rue; même le bruit des taxis, des bars et des gares. Le premier collaborateur, Mario Cholette, entrelace la thématique du corps avec l'effervescence urbaine lorsqu'il écrit :

⁸ Il n'est pas anodin de remarquer que la recherche savante s'éloigne de l'étude du sujet national pour s'intéresser surtout à l'urbanité pendant les années 1980, notamment dans le groupe de recherche « Montréal imaginaire » fondé en 1986 par des étudiants et des professeurs du département d'études françaises de l'Université de Montréal (Simon Harel, Gilles Marcotte, Ginette Michaud et Pierre Nepveu, auxquels se joindront Michel Biron, Jean-François Chassay, Benoît Melançon et Pierre Popovic).

⁹ Il serait intéressant d'approfondir l'analyse du terme générique « la ville » à *Lèvres urbaines*. Entendu souvent comme une entité non caractérisée ou une totalité significative, ce lexème est utilisé par Delisle et Beausoleil dans des textes de présentation ainsi que par d'autres contributeurs et contributrices.

¹⁰ C'est une conception très fréquente de l'espace géographique selon les écritures migrantes au Québec (voir Alain Médam (2004 [1978])).

La douceur d'un poil arrosé de midori et cette langue qui traverse la ville, renversée, de ton corps. ° Le circuit des lèvres est cocaïne, phosphore et uranium [...] ° Il faut repenser la cartographie, interrompre les paysages, relire les autoroutes et [...] remodeler par tes mains les courbes, discontinuées, de mon corps. (Cholette, 1985 : 4)

Cholette incite à interroger le sens et l'occupation de l'espace citadin (et périurbain) dans une dimension positive. Son poème se distingue fortement du climat de lassitude et de fatigue associé aux années 1980 (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 533). Extasié, il enregistre la trame de la ville qui se fait enivrante, ce que Beausoleil poursuit avec le poème « Tortilla flat » (1984 : 15).

TORTILLA FLAT

dans la musique exacte d'une image
un angle de New York
un tableau découpé
criard et frais
étrange tension sans nostalgie
posée là dans les couleurs vives
ce rythme est une époque
un cumul d'arborite
et des sourires en coin
l'Amérique s'inventorie
décalage léger
néo-classicisme brillant
vieilles corridas roses
le menu d'un jour clignote
frozen margaritas
des détails saisissent l'impression

New York, 19 août 1985

Avec justesse, Hugues Corriveau décrit ici le rythme frénétique de la ville, dont Beausoleil témoigne sans cesse :

Il fait de l'effervescence urbaine une sorte de pulsion émotive de son texte pour qu'il ait l'allure, la trame, le dynamisme, le battement métropolitain, là, précisément au rythme cardiaque des circulations, des artères, des rencontres et des fuites, mais aussi dans l'ordinaire et le quotidien. (Corriveau, 1993 : 7)

Dans ce court poème en fragments qui reprend le titre d'un roman picaresque de John Steinbeck¹¹, Beausoleil inventorie les textures et les matériaux au hasard d'un restaurant latino-américain sans histoire de New York. On imagine au détour, parmi les archétypes culturels, les néons et les anciennes enseignes multicolores, kitsch. Or, il n'est pas le seul à croquer des impressions ou des éléments de la cité new-yorkaise en reprenant le mythe de l'Amérique moderne.

¹¹ Il emprunte à Steinbeck (1935) l'horizon thématique de son roman, soit la description du paysage et de la vie américaine métissée (Monterey, Californie). Ce dernier a centré son récit sur les frasques d'un groupe de fêtards éméchés d'origine *paisanos*, des hommes aux origines mixtes (surtout espagnole et mexicaine, mais aussi amérindienne et caucasienne), dont les ancêtres ont colonisé la Californie des centaines d'années auparavant.

Jean-Paul Daoust, dans son poème « El internacional » (1985 : 12), dessine la communauté gaie où tout brille dans la nuit et fait sien l'imaginaire de la grande métropole américaine :

EL INTERNACIONAL

Les néons so peacocks
 Les margaritas soft blues
 Le film se fait
 Les toiles de Warhol alive and well
 L'air est mercure
 Les corps sont plus stars que jamais
 Les drinks d'un bleu piscine
 Les looks joyeux translucides
 Les poissons tropicaux ont envahi New York
 Les dandys so colorful
 Les ami-e-s so love birds
 Les rêves ici respirent librement
 Les buildings des fontaines pastels [sic] dans la nuit
 La vie l'amour l'écriture qui voyage
 La ville n'aura jamais été si multiple

New York, 19 août 1985

Le dandy ressort par la description des nuances irisées, tout aussi fraîches et éclatantes les unes que les autres. Munie d'un caractère artificiel, l'accumulation d'éléments montre que de nouvelles thématiques surgissent de cette opposition renouvelée à l'Hexagone : corps, désir, jeunesse, érotisme et urbanité. Ces motifs se donnent à lire dans un rapport à la langue presque narratif. Daoust rejette en effet les procédés comme la rupture et l'ellipse qui caractérisaient les vers formalistes. Il y a clairement désaffection de la méthode déconstructiviste du langage qui se traduisait par « une sorte d'angoisse impersonnelle ou de violence associée au monde urbain » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 484). Il énumère et dresse plutôt une sorte d'inventaire qui redonne à la poésie une fonction figurative. Daoust, tout comme Beausoleil, y parvient en créant un lyrisme complètement déconnecté du sujet, désengagé, mis au service des sensations visuelles.

Dans « El internacional », on bascule davantage vers la célébration clinquante de l'Amérique moderne, comme Lucien Francoeur intégrant un lexique anglophone et des signes culturels américains pour dire ses *roqueurs sanctifiés*. Écriture de l'éphémère et de l'illusion, aux saillies parfois spectaculaires, elle convoque en outre des connotations chargées de sens pour dire la multiplicité de la ville et de l'individu. Bien que le sujet poétique s'efface au profit de ces fragments de descriptions de paysages citadins qui créent de fugaces tableaux, réels ou fictifs, vus à distance, il n'en est pas que témoin. Sans aller jusqu'à devenir acteur concret des lieux décrits, l'énonciateur appartient au groupe : il se greffe aux « ami-e-s so love birds » (1985 : 12). Enfin, malgré la préciosité qui s'en dégage, la structure et le rythme du poème « El internacional » présentent une certaine sécheresse. Pensons aux déterminants définis en anaphore et à la simplification syntaxique de la langue. En cela, Daoust se rapproche de Michael Delisle, auquel nous consacrerons la dernière partie de cet article.

Si la nouvelle « L'explication » (n° 4, 1983) ou le poème « L'annoté » (n° 10, 1985a) rejoignent tout à fait ce qu'Élise Lepage a nommé « l'humilité » chez Michael Delisle (2013),

sa contribution au onzième numéro de *Lèvres urbaines* déroge d'une poétique fondée sur l'inhabileté, le ratage ou la médiocrité. Certes, son poème « Une autre ville (mise en mémoire)¹² » use d'un ton sobre et de phrases concises, mais il fait advenir une potentialité créative du devenir poétique en paysage urbain. Il n'y a guère encore que le décor de banlieue qui a suscité autant d'études¹³, mais il s'agit plutôt ici d'une incursion réaliste au fond de l'arrière-boutique d'un typographe durant un récit de voyage mexicain, devenant le prétexte au multiple et à la mobilité que Delisle associe aux grandes villes et à l'écriture :

Et bâtardement les langues se font, se défont, découverte sur découverte. Dans la modeste capitale du Guerrero, un imprimeur, un regard fatigué à la Borges, des paupières lourdes à la Jean Leduc; il veille près de sa rotative; son local n'est pas plus grand que ça et sa porte, canicule oblige, est ouverte. Nous passons devant, touristes aguichés par les exotismes, ahuris par les ressemblances. Nous ralentissons. ¿Qu'imprime-t-il?

En être à écrire ce que signifie partir pour New York, ville espagnole. Mañana por la mañana. Ce que disent les villes, ce que pensent les langues qui circulent dans ces villes et donc ce que pensent ces villes. Comme une annotation de weltbild, je remarque que nous sommes toujours essentiellement théoriques avec ce qui nous passionne. L'illusion d'avancer serait alors vitale. ÉCRIRE C'EST TRANSIGER AVEC LES FORMULAIRES D'UNE PRAXIS (août 84). (Delisle, 1985c)

Dans ce texte hybride, la matrice poétique est faite de courts paragraphes en prose. Le lyrisme est dépourvu d'apparat, voire inexistant pour dire l'urbanité, à l'image des poèmes étudiés jusqu'à maintenant où le sujet poétique est pratiquement effacé. Ce qui s'annonce en première strophe comme l'expression de l'ennui ou du banal, par les termes « bâtardement », « modeste capitale », « regard fatigué » ou « paupières lourdes », s'estompe en faveur d'une isotopie du mouvement des langues, inscrite en tout début de poème. Les verbes « dire », « penser », « faire », « écrire », « signifier » et « circuler » prennent une connotation méliorative plutôt rare dans la production de Delisle, « souvent envisagée sous l'angle de la spatialité problématique » (Laforest et Nareau, 2013a : 9). Différent des « premiers textes tous *inquiétés* par le langage » (*Ibid.* : 8), le poème « Une autre ville (mise en mémoire) » vacille entre la possibilité, la découverte, l'inventivité ou la puissance de l'écriture au cœur des grandes villes, laissant entrevoir l'autoréflexivité qui deviendra centrale dans sa poésie au début des années 1990 (Lepage, 2013 : 45). Or, cette représentation positive des métropoles comme capitales littéraires, qu'offre également Delisle dans l'éditorial de cette livraison, « Choisir la ville » (Delisle, 1985b), ne se traduit jamais par des élans lyriques poignants.

Cette petite prose intime rappelle le numéro d'auteur de Beausoleil croquant des instantanés de la vie quotidienne mexicaine (n° 3). « Une autre ville (mise en mémoire) » manifeste en effet un prosaïsme qui s'oppose à première vue au flamboyant vocabulaire de l'effervescence urbaine chez Beausoleil, Cholette ou Daoust (n° 11). En dépit de l'excès d'images et de métaphores, leur syntaxe peu élaborée les met toutefois en relation avec la poétique de Michael Delisle où prime « l'horizontalité des phrases brèves » (Lepage, 2013 : 42). Tous partagent un attachement à l'espace, représenté par la banale description de scènes, rendues

¹² Le poème est repris dans le recueil *Les changeurs de signes* (1987), Montréal, Éditions de la Nouvelle Barre du jour.

¹³ Plus d'une dizaine de travaux s'intéressent à la problématique de la banlieue chez Delisle. Parmi ceux-ci, voir Michel Biron (2014) et Francis Halin (2008).

ordinaires ou exceptionnelles selon le point de vue adopté. Enfin, si l'aspect narratif de leur poésie urbaine les unit tout autant, aucun ne fait appel à la figure du « flâneur » baudelairien, réinvestie massivement en régime postmoderne et contemporain. Sorte de récits de voyage fictifs où l'autoreprésentation individuelle est cryptée, leurs contributions s'intègrent volontiers à la littérature de voyage de la seconde moitié du xx^e siècle que caractérise Pierre Rajotte « par une ouverture à une spatialité et à une temporalité différentes, mais surtout à des altérités multiples » (Rajotte, 2005 : 14). Au moyen d'un cadre temporel indéterminé et d'une intrusion constante du récit, la poésie que réunissent Beausoleil et Delisle à *Lèvres urbaines* s'alimente à même l'imaginaire urbain des grandes villes internationales, souvent états-uniennes ou sud-américaines pour dire une expérience subjective du Nouveau Monde (Nepveu, 1998). Nous pouvons sans contredit observer que les collaborateurs et collaboratrices délaissent le référent français (principes formels et visées idéologiques) ayant tant inspiré leur révolution poétique durant la décennie précédente pour affirmer un rapport au territoire lié à l'américanité, qui intègre notamment le Mexique¹⁴, et à un cosmopolitisme renouvelé. Sans recourir à un « je » assumé ou à l'expression de sentiments personnels, leur discours poétique demeure centré sur le moi. La quête identitaire se réactive par l'investissement de l'espace, synonyme de multiple, de dérive et de potentialité.

Conclusion

Dans cet article, nous avons retracé la série de positions successivement occupées par le parcours esthétique qui a marqué la poésie de Claude Beausoleil. Ce portrait succinct de son parcours esthétique a servi à montrer le contraste des prises de position qu'il a défendues en moins d'une demi-décennie jusqu'à son revirement spectaculaire vers une écriture personnelle, soucieuse de lisibilité. Bien que cela ne soit pas si évident au premier abord, une continuité s'établit entre ses écrits publiés aux Éditions du Jour, à *Hobo-Québec*, à *Cul Q* et à *Lèvres urbaines*, en plus de ceux dont il a fait la promotion avec Michael Delisle au sein de leur revue, dans l'importance qu'il accorde à l'expérience américaine et aux grands mythes de l'espace (Melançon, 1990). En symbiose avec l'essor de la postmodernité, cet engouement s'est progressivement tourné vers le paysage immédiat, Montréal, au moment où celle-ci est reconnue comme capital littéraire, d'après la double acception proposée par Pascale Casanova (1999), c'est-à-dire en tant que lieu d'institutions et imaginaire littéraire. Attachée aux représentations de la ville qui fêtait son 350^e anniversaire de fondation, l'anthologie thématique *Montréal est une ville de poèmes vous savez* (Beausoleil, 1992) est venue consacrer les efforts déployés dès la première parution de *Lèvres urbaines*.

¹⁴ Partagée par Delisle, la fascination qu'éprouve Beausoleil pour l'Amérique latine, surtout pour le Mexique, se reflète dans les titres et les signes culturels des poèmes choisis. Il faut rappeler qu'en 1986, Beausoleil fait paraître un numéro spécial de *Lèvres urbaines*, traduit en espagnol par Jorge Cancino, « *Horizonte del poema* ». Trois ans plus tard, il dirige aussi *La poésie mexicaine : anthologie*, publiée conjointement par les Écrits des Forges et les éditions Le Castor astral. Au tout début de son article « Entre Ducharme et le Mexique : fragilité des transitions culturelles dans *Drame privé* de Michael Delisle » (2013), Michel Nareau évoque le travail de Beausoleil et de Delisle, qui coïncide avec l'avènement d'un large réseau d'échanges littéraires entre le Québec et le Mexique. Originale, l'analyse explore l'interpénétration des référents québécois et mexicains du recueil de poésie *Les changeurs de signes* (1987) jusqu'au roman *Drame privé* (1989).

Ainsi, notre analyse de quelques revues, comme supports médiatiques et pépinières de jeunes auteurs, vient mettre en lumière un des lieux d'émergence du thème de l'urbanité dans l'imaginaire québécois. La mise à l'écart du référent national et la célébration de la ville colorée aux multiples possibles, par l'intermédiaire d'un langage et d'un style qui ont réintroduit certaines formes de subjectivité, montrent que le désenchantement et la lassitude généralement associés aux romans et à la poésie des années 1980 mériteraient d'être nuancés en ce qui concerne les revues. Les traits les plus fréquemment cités pour qualifier la décennie, soit le retour du sujet et l'intimisme, ne s'observent pas avec acuité dans les extraits choisis de *Lèvres urbaines*. Une étude des contributions qu'ont signées Michel Beaulieu, Denise Desautels, Hélène Dorion, Louise Dupré ou Élise Turcotte nous aurait sûrement permis d'arriver à un autre constat. Or, nous avons souhaité lire les tout débuts de cette publication selon ce qu'elle a proposé de singulier : un lyrisme désengagé, attentif à la pluralité. Loin de penser la fin des avant-gardes comme une coupure nette, il faut plutôt y voir une revue post-formaliste produite dans le sillage de la contre-culture, puisqu'elle a transformé les thématiques de l'américanité et de l'urbanité en refusant le lyrisme de la poésie du pays et l'utopisme des projets révolutionnaires. En cela, elle a préparé le terrain aux récits intimistes et aux fictions de soi, vecteurs les plus évidents de la littérature québécoise de la fin du xx^e siècle.

Bibliographie

Lèvres urbaines

- BEAUSOLEIL, Claude (1983a). « Les mots et les corps », n° 1, p. 3.
- BEAUSOLEIL, Claude (1983b). « Le livre du voyage », n° 3.
- BEAUSOLEIL, Claude (1985). « Tortilla flat », « Le livre du voyage », n° 11, p. 15.
- BEAUSOLEIL, Claude (1986). « *Horizonte del poema* », [numéro spécial], traduit en espagnol par Jorge Cancino.
- BEAUSOLEIL, Claude, et Michael DELISLE (1984). « Fictions d'ambiance », n° 6, p. 3.
- BERAY, Patrice (1986). « Une ville adossée à la mer », n° 13.
- CHOLETTE, Mario (1985). « [s.t.] », n° 11, p. 4.
- D'ALFONSO, Antonio (1987). « L'amour panique », n° 18.
- DAOUST, Jean-Paul (1983). « Black diva », n° 5.
- DAOUST, Jean-Paul (1985). « El internacional », n° 11, p. 12.
- DELISLE, Michael (1983). « L'explication », n° 4.
- DELISLE, Michael (1985a). « L'annoté », n° 10, p. 18.

- DELISLE, Michael (1985b). « Choisir la ville », n° 11, p. 3.
- DELISLE, Michael (1985c). « Une autre ville (mise en mémoire) », n° 11, p. 12.
- FRANCOEUR, Lucien (1983). « L'enchantement du cobra », n° 2, p. 19.
- VILLEMAIRE, Yolande (1984). « Jeunes femmes rouges toujours plus belles », n° 8.

Articles et ouvrages cités

- BEAUSOLEIL, Claude (1977). « Le pays, le texte et après », *Hobo-Québec*, n° 32, p. 19.
- BEAUSOLEIL, Claude (dir.) (1989). *La poésie mexicaine : anthologie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges; Bordeaux, Le Castor astral.
- BEAUSOLEIL, Claude (dir.) (1992). *Montréal est une ville de poèmes vous savez*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- BIRON, Michel (2014). « L'intérêt romanesque de la banlieue chez Michael Delisle », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, p. 41-50.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007). *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact ».
- BROUILLETTE, Marc-André (2000). « Mouvements et paysages dans la poésie de Pierre Nepveu et Denise Desautels », dans Marie-Christine Weidmann Koop (dir.), *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire : entre tradition et modernité*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 254-261.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CORRIVEAU, Hugues (1993). « Beausoleil dans tous ses états », *Lettres québécoises*, n° 69, p. 7-9.
- DELISLE, Michael (1987). *Les changeurs de signes*, Montréal, Éditions de la Nouvelle Barre du jour.
- DELISLE, Michael (1989). *Drame privé*, Montréal, Les Herbes rouges.
- DROUIN, Sophie (2011). « Quand le livre s'en mêle : contestation et humour aux Éditions Cul Q », *À rayons ouverts*, n° 86, p. 14-16.
- DUPRÉ, Louise (1989). *Stratégies du vertige – trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- FORTIN, Andrée (2006 [1993]). *Passage de la modernité : les intellectuels québécois et leurs revues*, Québec, Presses de l'Université Laval.

- GOULET, Marc-André (1998). « Quatre revues québécoises et la modernité littéraire », dans Jacques Beaudry (dir.), *Le rébus des revues : petites revues et vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 115-153.
- GUAY, Élyse (2015). *La revue Dérives (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le Tiers dans la littérature québécoise*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- HAECK, Philippe (1979). « Poéthique des Herbes rouges », *Dérives*, n° 19, p. 39-53.
- HALIN, Francis (2008). *La banlieue : de Jacques Ferron à Michael Delisle*, mémoire de maîtrise (langue et littérature françaises), Montréal, Université McGill.
- LAFOREST, Daniel, et Michel NAREAU (2013a). « Transitions et passages dans l'œuvre de Michael Delisle », *Voix et Images*, vol. 38, n° 3 (114), p. 7-10.
- LAFOREST, Daniel, et Michel NAREAU (2013b). « Entretien avec Michael Delisle », *Voix et Images*, vol. 38, n° 3 (114), p. 13-23.
- LAROSE, Jean (1987). *La petite noirceur*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés ».
- LEPAGE, Élise (2013). « "Faire avec ce qu'il y a" : l'humilité du poème chez Michael Delisle », *Voix et Images*, vol. 38, n° 3 (114), p. 31-45.
- MÉDAM, Alain (2004 [1978]). *Montréal interdite*, Montréal, Éditions Liber.
- MELANÇON, Benoit (1990). « La littérature québécoise et l'Amérique : prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. 26, n° 2 (automne), p. 65-108.
- MICHON, Jacques (1985). « Les revues littéraires d'avant-garde au Québec de 1940 à 1979 », dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal; Bruxelles, Éditions Labor, p. 117-128.
- MILOT, Pierre (1988). *La camera obscura du postmodernisme*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- MILOT, Pierre (1992). *Le paradigme rouge : l'avant-garde politico-littéraire des années 70*, Longueuil, Les Éditions Balzac.
- MORISSET, Lucie K., et Luc NOPPEN (dir.) (2003). *Identités urbaines : échos de Montréal*, Québec, Éditions Nota bene.
- NAREAU, Michel (2013). « Entre Ducharme et le Mexique : fragilité des transitions culturelles dans *Drame privé* de Michael Delisle », *Voix et Images*, n° 38 (3), p. 87-100.
- NEPVEU, Pierre (1988). *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal.

- NEPVEU, Pierre (1998). *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Éditions du Boréal.
- NEPVEU, Pierre, et Gilles MARCOTTE (dir.) (1992). *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Éditions Fides.
- OUELLET, Pierre (2003). *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- RAJOTTE, Pierre (dir.) (2005). *Le voyage et ses récits au XX^e siècle*, Québec, Éditions Nota bene.
- RICARD, François (1976). « Des revues », *Liberté*, n° 106-107, p. 358-367.
- RICARD, François (1994). *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Éditions du Boréal.
- ROBIN, Régine (1983). *La Québécoise*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».
- SAILLANT, Francine (1981). « Le chant sans bornes », *Dérives*, n° 29-30, p. 9-12.
- STEINBECK, John (1935). *Tortilla Flat*, New York, Covici Friede Publishers.

Élyse GUAY est étudiante au doctorant en études littéraires à l'UQAM. Centrant son regard sur *La Nouvelle Relève*, elle étudie un réseau de revues et d'écrivains francophones qui s'est créé pendant la Seconde Guerre mondiale et analyse les échanges littéraires et culturels qu'il a suscités entre le Québec et la France libre. Dans son mémoire de maîtrise, *La revue Dérives (1975-1987) et l'écriture migrante : introduire le Tiers dans la littérature québécoise* (2015), elle s'est attachée au rôle de précurseur tenu par ce périodique axé sur les luttes des communautés culturelles et l'imaginaire de la migration. Autrice de plusieurs articles sur les sociabilités littéraires et les revues québécoises, elle a codirigé avec Rachel Nadon l'ouvrage collectif *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (XX^e et XX^e siècle)*, aux Presses de l'Université de Montréal en 2021.

Généalogie du *zine* contemporain au Québec : de la personnalisation de la politique à une politique de la mise en commun des intimités

Izabeau Legendre
Université Queen's

Résumé : Cet article présente une brève histoire des fanzines au Québec. En insistant sur ses racines institutionnelles et économiques, il retrace l'évolution du *zine* et de son rapport au politique. À partir de quatre publications : *Requiem* (1974-1979) édité par Norbert Spehner, *Yé-yé, journal des musiques d'agrément* (1983-1990) édité par Richard Baillargeon, *Dirty Plotte* (1988-1990) de Julie Doucet, et *Ce que je sais de moi* (2017) de Shushanna Bikini London, cet article met en lumière le passage d'une « personnalisation de la politique » à une politique de la mise en commun des intimités. Les transformations génériques, institutionnelles, économiques et technologiques encadrant et accompagnant cette transition dévoilent ainsi un processus qui marque la scène montréalaise du *zine*, renouvelant ainsi son rapport avec la vie culturelle contemporaine.

Abstract: *This article introduces a brief history of French language zine culture in Quebec. Building on a study of its institutional and economic framework, it addresses the generic transformations of the zine genre as a medium, in relation to its relationship with politics. Four case studies – Requiem (1974-1979), edited by Norbert Spehner; Yé-yé, journal des musiques d'agrément (1983-1990), edited by Richard Baillargeon; Dirty Plotte (1988-1990), edited by Julie Doucet; and Ce que je sais de moi (2017), authored Shushanna Bikini London – are used to illustrate the transition from a “personalization of politics” to a “politics of shared intimacies”. Changes on the generic, institutional, economic, and technological levels, providing the background and accompanying this transition, crystallize Quebec's zine culture around Montreal's scene. In turn, Montreal's zine scene contributes to redefine zine culture's place in Quebec's cultural field.*

Bien que peu étudiés, les fanzines occupent aujourd'hui une place grandissante dans la vie culturelle montréalaise. Certains de leurs auteurs et autrices sont, par exemple, récompensés par le gala annuel de l'Académie de la vie littéraire, animé par Mathieu Arsenault et Catherine Cormier-Larose depuis 2006. En parallèle, Expozine, la plus grande foire montréalaise du *zine* et de la microédition, est maintenant couvert comme un événement en marge du Salon du livre dans les pages de la presse quotidienne culturelle (Laurence, 2008; Folie-Boivin, 2013).

Les *zines* ou *fanzines*¹, des petits livres ou magazines le plus souvent amateurs, autoédités et autodistribués, sont depuis longtemps considérés comme des formes d'expression dégagées des contraintes des institutions culturelles. Leur rapport au politique est ainsi souvent placé sous le signe de l'individualité, du personnel, notamment par Stephen Duncombe dans *Notes from Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture*, l'étude universitaire de loin la plus citée dans ce domaine. Ancrée dans le fanzinat américain des années 1980-1990, que beaucoup associe à un « âge d'or » des *zines*, l'influente étude de Duncombe (initialement publiée en 1997) touche à une dimension essentielle de la culture politique associée à ce genre de publications. J'essaierai ici cependant de montrer que, sans être infirmée, son hypothèse sur le caractère « personnel » des *zines* et de leur rapport au politique peut être raffinée. Mon objectif ici est de montrer comment, dans l'histoire des *zines* au Québec, on observe une transition d'une « personnalisation » de la politique, telle qu'analysée par Duncombe, à une politique de la mise en commun des intimités. Pour illustrer cette évolution, je prendrai appui sur quatre publications importantes : *Requiem* d'abord édité par Norbert Spehner, *Yé-yé, journal des musiques d'agrément* édité par Richard Baillargeon, *Dirty Plotte* de Julie Doucet et *Ce que je sais de moi* de Shushanna Bikini London. Ce faisant, j'espère souligner l'importance de l'organisation institutionnelle et économique du fanzinat dans l'histoire des *zines*, tant sur le plan de la forme que du contenu.

Repères historiques

Stephen Duncombe, présente ainsi l'histoire des *zines* :

While shaped by the long history of alternative presses in the United States, zines as a distinct medium were born in the 1930s. It was then that fans of science fiction, often through the clubs they founded, began producing what they called "fanzines" as a way of sharing science fiction stories and critical commentary, and of communicating with one another. Forty years later, in the mid-1970s, the other defining influence on modern-day zines began as fans of punk rock music, ignored by and critical of the mainstream music press, started printing fanzines about their music and cultural scene. In the early 1980s these two tributaries, joined by smaller streams of publications created by fans of other cultural genres, disgruntled self-publishers, and the remnants of printed political dissent from the sixties and seventies, were brought together and crossfertilized through listings and reviews in network zines like Factsheet Five. As the "fan" was by and large dropped off "zine", and their number increased exponentially, a culture of zines developed. By the early 1990s the two editors of the early Factsheet Five, deciding upon a title for a commercially published version of their zine, could honestly and accurately refer to The World of Zines². (Duncombe, 2017 : 9)

¹ La différence entre les termes « fanzine » et « zine » fait l'objet de quelques débats tant chez les artistes que dans les études universitaires. Dans la scène montréalaise actuelle, les deux termes cohabitent, quoique « zine » soit généralement préféré. Toutefois, j'utiliserai parfois la mention « fanzine » lorsque des publications se désignent ainsi.

² Bien que s'inscrivant dans la continuité de la longue histoire de la presse américaine non officielle, les *zines* voient le jour dans les années 1930 en tant que médium distinct. À cette époque, les amateurs de science-fiction publient, souvent par l'intermédiaire de clubs qu'ils ont fondés, ce qu'ils appellent des « fanzines ». Ils y partagent des histoires de science-fiction et des critiques et les utilisent pour communiquer entre eux. Quarante ans plus tard, au milieu des années 1970, la seconde influence majeure des *zines* modernes se fait sentir, alors que des amateurs de musique punk rock, ignorés ou critiqués de la presse musicale établie, décident de publier leurs propres fanzines documentant leur musique et de leur scène culturelle. Au début des années 1980, s'ajoutent à ces deux sources des publications d'amateurs d'autres formes de production culturelle, celles d'auteurs se publiant à leur propre compte et les vestiges de la presse militante des années 1960 et 1970. Ces influences sont rassemblées et croisées dans

Par rapport à son développement aux États-Unis, le *zine* québécois voit le jour avec un « retard » d'une quarantaine d'années. Il suit cependant une évolution relativement similaire. *Requiem*, la première publication en français au Québec portant la mention « fanzine », est publié à partir de 1974³. En parallèle, des publications liées à la bande dessinée comme *Ma®de in Québec* (1970-1972), *L'Hydrocéphale illustré* (1971-1972) ou *B.D.K. Bulletin d'information sur la bande dessinée québécoise* (1975-1978) seront rétrospectivement considérées comme des *zines* (Falardeau, 2008; Viau, 1999). Et ce, malgré des ambitions professionnelles affichées, une distribution nationale, des tirages pouvant atteindre les 10 000 exemplaires (pour le premier numéro de *L'Hydrocéphale illustré*, selon Viau, 1999 : 252), et, surtout, le fait qu'elles ne se considèrent pas elles-mêmes comme des *zines* ou des fanzines. Après une période de gestation accompagnant, au Québec, la formation d'un sous-champ de la science-fiction et d'un champ de la bande dessinée dans les années 1970, le fanzinat québécois s'ouvre à d'autres domaines, dont la musique avec, notamment, *Yé-yé* (1983-1990). Du côté de la bande dessinée, des *zines* entièrement composés de créations originales voient également le jour dans les années 1980. Anticipant le Riot Grrrl (mouvement punk féministe américain du début des années 1990⁴), *Dirty Plotte* de Julie Doucet (1988-1990) ouvre la voie à des publications entièrement réalisées et distribuées par des *zinesters* travaillant seuls. Rattrapant alors le retard qu'elle accusait avec la production américaine, la culture québécoise du *zine* se défait lentement de ses attaches. Des *zines* comme *Fish Piss* (1996-2006) et *Dirty Plotte* témoignent de ce fait nouveau dans le contexte québécois : les publications servent de moins en moins de tremplin vers la professionnalisation (Hein, 2006), et de plus en plus de *zines* sont publiés avec l'intention explicite de ne circuler qu'à l'intérieur de la scène du *zine*.

Cette tendance est consolidée par la fondation de l'organisme Archive Montréal (ARCM TL) en 1998, qui se donne le double mandat de promouvoir et de préserver la culture du *zine* à Montréal et au Québec (Legendre et Rastelli, 2018). En 2002, Archive Montréal donne un nouvel élan à la distribution en lançant Expozine, aujourd'hui la plus grande foire annuelle du *zine* et de la petite édition au Québec et l'une des plus importantes en Amérique du Nord (Expozine, n.d.). En 2006, Expozine met sur pied la première remise de prix décernés aux *zines* au Québec. Encadrant et structurant la distribution, la diffusion et la conservation des *zines*, ces nouvelles instances sont déterminantes pour le fanzinat québécois actuel, jusque dans la forme, le format et le contenu des *zines*.

des *zines* comme *Factsheet Five*, qui en publient des critiques et des index. Progressivement, le préfixe « fan » est abandonné, et le nombre de « *zines* » augmente exponentiellement, alors qu'une culture du *zine* se développe. Au début des années 1990, les éditeurs de *Factsheet Five*, s'arrêtant sur un titre pour une version de leur *zine* destinée au grand public, pouvaient sans hésitation faire référence à un véritable « monde des *zines* » (je traduis).

³ Le premier *zine* à avoir laissé une trace, du moins. La nature souvent éphémère des *zines*, le faible nombre d'études à leur sujet et une conservation partielle, dispersée dans plusieurs collections, même à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), ne permettent guère de savoir avec certitude quel est le premier *zine* publié au Québec. Pour ma part, j'abonde dans le sens de Melançon (1983) et de Painchaud (1989), qui considèrent *Requiem* comme le premier *zine* québécois.

⁴ Pour une histoire du Riot Grrrl en français, voir Labry, 2016.

Corpus étudié⁵

Requiem

Requiem (1974-1979) est considéré comme le premier fanzine québécois. Fondé par Norbert Spehner, professeur de littérature au Cégep Édouard-Montpetit de Longueuil, il rassemble de jeunes étudiants et étudiantes dans le but explicite de fonder une communauté d'adeptes (*fandom*) et un sous-champ de la science-fiction au Québec (Spehner, 1974). *Requiem* tente dès ses débuts de reproduire le modèle de la revue professionnelle. Grand format (chaque page correspondant à une feuille de papier lettre 8 ½ sur 11), le *zine* rassemble le travail d'une dizaine de personnes se divisant les tâches de rédaction, d'illustration, de gestion, de finances, etc. *Requiem* est une publication bimestrielle. D'abord entièrement en noir et blanc, la première de couverture passe à la couleur en 1976. Financé par les services étudiants du collège et par une subvention du Conseil des arts du Canada pour l'année 1976-1977, *Requiem* atteint un tirage entre 500 et 1000 exemplaires. Sa distribution est d'abord concentrée dans la région de Montréal, mais atteint malgré tout plusieurs régions du Québec (Painchaud, 1989 : 52-54 ; 64). Des exemplaires se retrouveront également en France, pays d'origine de Spehner. Les premiers numéros sont vendus 75 cents, puis un dollar à partir de la deuxième année. Des abonnements annuels sont disponibles dès le premier numéro au coût de quatre dollars (régulier) ou de dix dollars (de soutien). *Requiem* tire aussi son financement de la vente d'espaces publicitaires à partir de la deuxième année.

Yé-yé. Journal des musiques d'agrément

Yé-yé (1983-1989) est publié à Québec par Richard Baillargeon, dit « le professeur Tournesol ». Le *zine* s'intéresse, rétrospectivement, à la musique yé-yé et aux autres formes de musique dites populaires, en se concentrant particulièrement sur les années 1950 et 1960. On y trouve des critiques d'albums, des comptes rendus de spectacles (le plus souvent des retours sur scène), des dossiers sur l'histoire du genre, des informations sur les groupes et des réflexions plus générales sur la vie, au gré des humeurs du rédacteur en chef. La publication est d'abord mensuelle (« le 15 de chaque mois »), avant de devenir bimestrielle à partir de la deuxième année. Chaque numéro est composé de 16 pages et est tiré à 300 exemplaires. Le *zine* est photocopie et imprimé en noir et blanc sur des feuilles de papier de format légal (8 ½ sur 17), parfois colorées (en jaune, bleu, vert ou rose), pliées au centre et agrafées. Chaque numéro contient, en outre, une page centrale double mettant à l'honneur un groupe par numéro, ou offrant un « calendri-yé » détachable.

La publication de *Yé-yé* accompagne les activités du « Fun-Club des musiques d'agrément », un club d'amateurs et d'amatrices de musique populaire, également dirigé par Baillargeon. Pour financer les activités du club et assurer la pérennité de la publication, Baillargeon cherche des abonnements (7,50 \$ pour un « membre abonné », 15 \$ pour un « gentil membre », montant ouvert pour le « bienfaiteur ») et dédie une page complète à la publicité dès le neuvième numéro.

⁵ Tous les numéros des *zines* étudiés ici sont disponibles dans différentes collections de BAnQ. Les numéros de *Requiem*, de *Yé-yé* et de *Dirty Plotte* sont conservés avec les périodiques de la collection nationale à la Grande Bibliothèque, à Montréal. *Ce que je sais de moi* de Shushanna Bikini London est conservé dans la collection de livres d'artiste et d'ouvrages de bibliophilie de BAnQ Rosemont-La Petite Patrie.

Dirty Plotte

Dirty Plotte (1988-1990) est produit par Julie Doucet, alors jeune bédéiste installée à Montréal. Les *zines* de la série (18 numéros au total) sont d'abord publiés mensuellement, puis de façon irrégulière. La plupart correspondent au format *zine* A4, composé de feuilles de papier à lettre (proche du format européen A4), pliées en deux et agrafées au centre. Le *zine* est photocopié en noir et blanc. Les exemplaires, composés en moyenne d'une douzaine de pages en comptant les couvertures, sont vendus entre 25 et 50 cents. Les tirages initiaux oscillent entre 150 et 200 exemplaires, mais certains numéros sont réimprimés plusieurs fois. La distribution est entièrement prise en charge par Doucet, qui met des exemplaires en consignment dans des cafés et des librairies. L'adresse de l'autrice, publiée dans le *zine*, rend possible l'achat par envoi postal. *Dirty Plotte* ne contient pas de publicités (à l'exception d'un grand nombre de publicités parodiques), mais promeut parfois les projets artistiques d'amis de l'autrice. Dans l'ensemble, on n'y retrouve donc pas les stratégies mises en place par *Requiem* ou *Yé-yé* pour se pérenniser.

Les planches de Doucet proposent une bande dessinée autobiographique où se côtoient des récits de rêves, la mise en images de fantasmes et le récit hyperbolique du quotidien. Les thèmes de la sexualité, des menstruations et autres fluides corporels, de la violence (mutilations, meurtres macabres, cannibalisme, etc.) et des relations homme-femme sont abordés. Clairement influencé par le féminisme, le ton n'est cependant pas suffisamment sérieux pour être qualifié de militant, une étiquette que Doucet refuse d'ailleurs d'endosser à l'époque (Juno, 1997 : 73).

Ce que je sais de moi

Contrairement aux précédents, *Ce que je sais de moi* de Shushanna Bikini London (2017) n'est pas un périodique. Portant la mention éditoriale « mini zine introspectif », son format le distingue également des autres : avec ses 4,5 cm sur 5,5 cm, le *zine* tient dans le creux de la main. Composés de textes et de photographies, il est imprimé en noir et blanc sur le recto d'une longue bande de papier, pliée en zigzag. Une bande de papier collée sur la première et la quatrième de couverture (chacun à une extrémité de la bande de papier) lui sert de dos et lui donne l'allure d'un livre minuscule composé de 32 pages non paginées, incluant les couvertures. Le format du *zine* trouve un écho dans son contenu, marqué par le dévoilement de l'intimité de la narratrice. Les « confessions » de la narratrice passent d'un sujet à l'autre, sans hiérarchie : alimentation et préférences littéraires, problèmes de santé physique et mentale, nostalgie, photographies de chats, réflexion sur les portes automatiques, etc. Tant dans sa forme, son contenu et sa présentation matérielle que dans l'organisation de sa production, *Ce que je sais de moi* est distinct des *zines* comme *Requiem* et *Yé-yé*. Il n'aurait pas été considéré comme un *zine* avant l'arrivée des *zines* non périodiques. Ses caractéristiques illustrent l'ampleur des transformations survenues dans la scène montréalaise depuis le tournant institutionnel de 1998-2002.

1974-1990 : trajectoires et évolution dans le format

Les premiers *zines* québécois, publiés dans les années 1970 et 1980, partagent des caractéristiques formelles, matérielles et thématiques qui les distinguent de ceux publiés aujourd'hui. Ils sont,

en outre, marqués par le faible « poids » du fanzinat dans le champ culturel. Pour leurs auteurs et autrices, leur publication accompagne la formation de leurs propres champs ou sous-champs. Bien que désignés comme fanzines, ils ne participent pas tout à fait à la constitution d'un fanzinat au Québec, dans la mesure où ils sont davantage conçus en relation avec des productions culturelles en voie de légitimation et étrangères aux *zines*.

Selon Rita Painchaud, le milieu des années 1970 amorce une première phase dans le développement d'un sous-champ de la science-fiction au Québec :

[...] une phase de regroupement (1974-1979), sous l'enseigne du fanzine *Requiem*, qui marque une rupture avec l'institution littéraire légitimée et l'enclenchement du processus d'autonomisation du champ de la science-fiction au Québec. (Painchaud, 1989 : 2)

A posteriori, *Requiem* occupe donc une place paradoxale dans l'histoire des *zines*. Premier *zine* québécois, il est surtout important pour le développement de la science-fiction. Pour son éditeur, Norbert Spehner, le modèle du *zine* est intéressant dans la mesure où il mène à une science-fiction organisée et autonome. Dès l'éditorial du premier numéro, Spehner se donne comme objectif de rassembler les amateurs et amatrices de science-fiction autour d'une publication commune :

[N]otre objectif principal est de faire de REQUIEM un point de ralliement pour les fans francophones en Amérique du Nord. Vous pouvez faire de ce fanzine le LOCUS québécois... pour cela il est indispensable que vous nous fassiez parvenir toutes les informations possibles et inimaginables [...]
Un fandom ça se crée. REQUIEM peut être cet agent qui manque encore au Québec [...]
On ne veut pas imiter les américains ni les français [*sic*]..., mais on veut faire quelque chose... Ça dépendra de vous. (Spehner, 1974)

La perception d'un décalage historique dans le développement de la science-fiction et d'un fanzinat au Québec est ce qui motive la création de *Requiem*. Loin de la lente élaboration du médium aux États-Unis, le premier *zine* québécois est publié dans un effort de rattrapage, avec l'objectif avoué de créer un environnement propice au développement d'une culture locale, dans un contexte d'affirmation nationale. *Requiem* entamera d'ailleurs très tôt un processus de professionnalisation en ajoutant des membres permanents à son comité éditorial, en augmentant l'espace dédié à la publicité et en laissant tomber la mention « fanzine » pour la remplacer alternativement par celles de « magazine » ou de « revue »⁶. La transition sera consolidée en 1979 par un changement de nom, *Requiem* devenant *Solaris* à l'automne 1979. La revue est toujours publiée, trimestriellement depuis 1991 et occupe sensiblement la même place centrale dans le sous-champ de la science-fiction québécoise. Elle décerne toujours, depuis 1977, un prix littéraire annuel aux auteurs et autrices canadiens francophones. Signe de la réussite de la transition du fanzine vers la revue, *Solaris* survit au départ de Norbert Spehner,

⁶ L'hésitation entre les mentions « revue » et « magazine » témoigne de l'importance de la référence aux États-Unis chez Spehner, qui ne fait pas de distinction entre les deux. Au fil du temps, alors que le fanzine accentue son ancrage dans le champ culturel québécois, la mention « revue » s'imposera. Notons également qu'il est commun pour les *zines* de l'époque que l'on utilise les mentions « magazine » ou « revue » pour masquer leur amateurisme.

qui quitte la barre après le 52^e numéro, publié en septembre 1983. Élisabeth Vonarburg, qui gravite autour de *Requiem* depuis ses débuts en 1974, lui succédera à la direction de la revue.

Cette trajectoire est loin d'être exceptionnelle pour le fanzinat de l'époque. Les rares publications qui survivent à plus de quelques parutions le font en se professionnalisant. Du côté des *zines* de bande dessinée, autre domaine où l'on retrouve des *zines* avant les années 1980 au Québec, on observe la même tendance, et ce, malgré le fait qu'aucune publication n'ait profité de la longévité de *Requiem/Solaris*. En 1973, *L'Hydrocéphale illustré* se joint à *Ma° de in Québec* et à *Kébec Poudigne*, fanzine produit par des étudiants du Cégep de Rosemont, pour former les Éditions de l'Hydrocéphale entêté. La nouvelle maison d'édition sert de plaque tournante au champ de la bande dessinée québécoise naissant, en publiant une revue (*L'Illustré*), un *comic book* (*Les aventures du Capitaine Kébec*), un guide pour auteurs et autrices en herbe (*Le guide du parfait petit dessinateur québécois de bandes dessinées*) et en fondant une agence de presse locale (la coopérative Les Petits Dessins) (Viau, 1999 : 13-14). Quelques années plus tard, en 1979, des membres du même groupe fondent le magazine *Croc*, premier organe de professionnalisation du champ.

Les mêmes tendances s'observent donc tant du côté de la bande dessinée que de celui de la science-fiction, les deux seuls domaines dans lesquels on retrouve des *zines* pendant les années 1970. Ces premiers acteurs et ces premières actrices cherchent avant tout une voie d'accès à la carrière professionnelle dans une partie du champ culturel encore en mal de reconnaissance. Ils entretiennent, à ce titre, un rapport paradoxal au fanzinat. Nécessaire, il n'est cependant pas revendiqué en tant que tel. Reprenant la périodicité, l'organisation du travail et les ambitions des revues culturelles et magazines de l'époque, ils peinent à trouver la même reconnaissance.

Ces tendances s'observeront également au courant des années 1980, dans des publications essayant cette fois de nouveaux domaines. C'est le cas de *Yé-yé. Journal des musiques d'agrément*, qui sera publié mensuellement, puis de façon bimestrielle de 1983 à 1990, avant de devenir la revue annuelle *Rendez-Vous* en 1990. *Yé-yé* fusionne alors avec la Société pour l'avancement de la recherche en musique d'agrément (SARMA), fondée par Baillargeon, l'infatigable « professeur Tournesol ». La SARMA lance le site d'information *Québec info musique* en 1997, et *Rendez-Vous* publie son dernier numéro en 2002. Ce numéro double présente les « 1000 succès du millénaire » sous le volet « Rock-Twist-Yé-yé » et sous un autre, « Universel », compilant un total de près de 200 pages de données. *Québec info musique* est mis à jour régulièrement jusqu'en 2015 et est toujours accessible en ligne.

Il est intéressant de noter que, malgré la longévité de *Yé-yé/Rendez-Vous* et un processus de professionnalisation comparable à celui de *Requiem/Solaris*, le fanzine de Baillargeon n'atteindra jamais l'autonomie qui lui aurait permis de survivre au départ éventuel de son éditeur. L'objet des préoccupations des deux fanzines peut y être pour quelque chose, la musique yé-yé restant confinée aux marges de la production et de la consommation de musique après les années 1960 alors que la science-fiction s'institue comme sous-champ pendant la même période. Comme on le verra, le développement d'un environnement propre au *zine* n'arrangera pas les choses pour ce type de publications, qui appartiennent finalement davantage à leurs sous-champs respectifs (science-fiction, musique populaire, etc.) qu'à une même sphère de production culturelle.

À la différence des *zinesters* de la décennie précédente, cependant, Baillargeon s'inscrit en porte-à-faux avec ce qui serait son champ d'appartenance. S'intéressant à la musique yé-yé

longtemps après le déclin de sa popularité, il se penche consciemment sur une production qui ne lui autorise pas la même trajectoire ascendante que celle qu'a pu connaître Spehner. Son effort d'érudition n'en est cependant pas moins notable. Ses éditoriaux témoignent de cette contradiction entre, d'un côté, un important capital culturel et, de l'autre, l'impossibilité de le convertir en valeur reconnue et légitime :

Bien sûr, en 1983, le Yé-Yé n'est plus dans le même contexte d'expansion globale qui lui servit de décor à l'origine. Le Yé-Yé semblait tout naturel au milieu des années '60. Il n'y avait qu'à se laisser emporter par le courant et à vivre l'euphorie du moment. Aujourd'hui que l'industrie a laissé ce genre aux rebuts depuis belle lurette, une telle démarche implique un choix volontaire et une véritable conviction tant pour les musiciens que pour celui ou celle qui veut simplement en écouter [...]. Pourtant, malgré l'abandon des « majors » de l'industrie, malgré même le découragement ou les changements d'orientation de ses anciens hérauts, le Yé-Yé vit encore au milieu des années '80. De façon plus artisanale peut-être, – nous pourrions même dire « underground » – mais il vit et il est toujours une musique de joie et d'agrément, une musique de bon temps! (Baillargeon, 1983 : 2)

L'écriture de Baillargeon et son enthousiasme, pourtant teinté de pessimisme, mettent en relief une tension propre à celles et ceux qui peinent à justifier un investissement considérable de temps, d'énergie, voire d'argent dans un objet déprécié. La combinaison est caractéristique de l'« amateurisme sérieux » de cette période du fanzinat. Malgré les succès de certains *zine*sters de la décennie précédente, les éditeurs et éditrices de *zines* des années 1980 comme Baillargeon ne disposent pas de modèles pour qui voudrait à la fois durer et rester du côté du fanzinat. De façon générale, et ce, même chez Baillargeon qui la choisit pourtant en connaissance de cause, la marginalité n'est pas célébrée, mais déplorée. Comme pour Spehner avant lui, son *zine* se présente non pas comme une entreprise située volontairement en marge du champ culturel légitime, mais plutôt comme une entreprise *en voie de légitimation* dans son propre sous-champ d'appartenance.

***Dirty Plotte* de Julie Doucet : un changement annoncé**

La trajectoire de Julie Doucet est comparable aux parcours précédents. De ses débuts dans la seconde moitié des années 1980 à la renommée internationale à la fin des années 1990, elle est toutefois nettement ascendante. Son choix de quitter le milieu de la bande dessinée à la fin des années 1990 et de retourner au *zine* au début des années 2000 révèle cependant les transformations importantes que connaît alors le fanzinat.

Après avoir collaboré à plusieurs publications de bande dessinée à Montréal dans la seconde moitié des années 1980 (notamment *Tchiize!* en 1986 et 1987), Doucet décide de publier son propre *zine* en 1988, *By The Way*, qui deviendra *Dirty Plotte* en septembre de la même année. Si, sur le plan du dessin, ses sources d'inspiration sont principalement françaises, son projet de *zine* s'inspire quant à lui du fanzinat américain. En 1987, Doucet entre en contact avec des *zine*sters américains en passant par *Factsheet Five* (Nadel, 2018 : 12). Ce dernier publie d'ailleurs une recension des deux premiers numéros dans sa 28^e édition, ce qui attire à Doucet un lectorat considérable de l'autre côté de la frontière. En 1989, elle entre en contact avec Aline Kominsky-Crumb, qui publie une version traduite d'une de ses petites histoires dans sa

revue *Weirdo*, à l'automne de la même année. « EN MANQUE! », qui représente l'*alter ego* de Doucet comme une sorte de Hulk en train de saccager une ville entière en raison du manque de Tampax, devient « HEAVY FLOW ». L'année suivante, Chris Oliveros éditeur de ce qui était alors la revue *Drawn & Quarterly*, lui propose de republier et de continuer le *zine* dans un format plus grand, sur papier glacé. La revue *Dirty Plotte*, dont Doucet est entièrement libre du contenu, paraît en octobre 1990 et devient la première publication de la maison d'édition Drawn & Quarterly (Oliveros, 2018). Ce sera pour Doucet le début d'une carrière de bédéiste professionnelle s'échelonnant sur une dizaine d'années.

Les *zinesters* de ces premières générations, représentées ici par Norbert Spehner et Richard Baillargeon, ont créé le socle sur lequel s'est développé le fanzinat québécois. Son héritage est cependant contradictoire, dans la mesure où son rapport au *zine* était surtout instrumental. Progressivement, on voit cependant naître des projets plus marginaux, qui s'inscrivent principalement dans la scène du *zine* en formation. À partir des années 1990 aux États-Unis, il n'est pas rare de voir des *zinesters* dédaigner certaines formes de reconnaissance ou de professionnalisation préférant la « pureté » *underground* au « danger » de se perdre à cause du succès obtenu à l'extérieur de leur sphère d'activité (Duncombe, 2017 : 153). La trajectoire de Doucet illustre le passage de l'un à l'autre. Clairement ascendante, cette trajectoire est similaire sur ce point à celles qu'ont connues Spehner et Baillargeon, quoiqu'à une échelle différente. Par leur format, leur forme, leur production et par leur contenu et les thèmes qu'ils abordent, les *zines* en émergence s'éloignent cependant de *Requiem* et de *Yé-yé*. Sans se détacher complètement du modèle périodique établi dans les décennies 1970 et 1980, *Dirty Plotte* annonce la venue de *zines* non périodiques, produits par une seule personne et souvent au contenu autobiographique.

Un tournant institutionnel : 1998-2002

Au tournant des années 1990 et 2000, un réseau d'instances structurant la distribution et la diffusion des *zines* voit le jour à Montréal, Archive Montréal et, en particulier, Expozine jouent ici un rôle fondamental. Doucet en est membre fondatrice, aux côtés de Louis Rastelli (derrière *Fish Piss* et acteur encore aujourd'hui central de la scène du *zine*), des bédéistes Simon Bossé (de Mille Putois) et Billy Mavreas, et de Benoît Chaput, poète et fondateur de la maison d'édition L'Oie de Cravan. Les créateurs de *zines*, en provenance des quatre coins du Québec, se dotent d'instances propres et concentrent leurs activités à Montréal et, en particulier, dans certains quartiers : le Mile-End, le Plateau-Mont-Royal, le Centre-Sud et Villieray (où Archive Montréal a ses locaux). En même temps, le fanzinat se négocie une place dans le champ culturel, non plus en tant que vecteur de la bande dessinée ou de la science-fiction, mais en tant que production distincte. Les *zines* se fraient un chemin sur les tablettes des librairies indépendantes et reçoivent des prix littéraires. Ainsi depuis 2008, l'Académie de la vie littéraire (dirigée par Mathieu Arsenault et Catherine-Cormier Larose) leur décerne des prix, et la bande dessinée n'est pas en reste dans la catégorie « fanzine », avec le prix Bédélus « fanzine », depuis 2008, devenu « indépendant » en 2010.

Les nouvelles instances jouent non seulement un rôle dans la distribution, la diffusion et la conservation des *zines*, mais influencent également leur contenu. Leur apparition est contemporaine d'une série de changements technologiques qui en catalysent les effets. Pensons

à l'arrivée d'Internet, au développement et à la démocratisation des logiciels d'édition et de design graphique. Louis Rastelli se rappelle :

À une certaine époque, le fanzine était très lié au milieu de la musique. C'est l'un des aspects qui ont disparu avec l'arrivée d'internet. Ici, on a vu ça comme un développement très positif; ça a beaucoup diversifié les fanzines. Avant, il y avait beaucoup de fanzines faits par des jeunes qui espéraient avoir des billets de concert gratuits, pour faire une entrevue avec leurs idoles. Maintenant, avec Pitchfork et Facebook, avec les sites internet qui parlent de musique à tous les jours, ce n'est plus vraiment possible. [...] Pour payer les coûts d'imprimerie, il fallait chercher des pubs, des commandites. [On était] toujours pris pour mettre une vingtaine de pages de critiques de disques pour financer l'impression. Maintenant, ça n'existe presque plus, il n'y a presque plus de fanzines qui parlent de musique comme ça. Pour moi, c'est un peu libérant. (Legendre et Rastelli, 2018)

Cette nouvelle donne bouleverse le rapport à l'autoédition. Toujours selon Rastelli, la photocopie, que déjà Baillargeon et Doucet utilisaient pour leurs *zines*, modifie en profondeur les modalités de leur production :

Les photocopieuses sont devenues progressivement disponibles un peu partout vers la fin des années 80; ceci a rendu possibles des plus petits tirages abordables et donc une explosion dans les années 1990 de livres à compte d'auteur et de fanzines produits par une seule personne, ce qui était plutôt rare auparavant. Même si un titre incluait des articles et de l'art de plusieurs créateurs, il est devenu de plus en plus commun de voir un éditeur s'occuper de presque tous les aspects de la publication, de l'édition à la mise en page, production et distribution. (Rastelli, 2010 : 3)

La démocratisation des outils d'édition et d'impression et l'arrivée d'Internet marquent donc un changement non seulement dans le rapport à la production, mais également dans les contenus. Sur ce point, l'explosion du mouvement punk féministe Riot Grrrl depuis la côte ouest américaine au début des années 1990 est également importante⁷. Critiquant le sexisme qui perdure dans le monde du *zine*, les riot grrrls cherchent délibérément à transformer cette culture dans laquelle elles évoluent. Après les fanzines de science-fiction et les *zines* punks, les *zines* riot grrrl représentent le dernier point fort dans l'histoire des *zines* et sont associés au féminisme de la « troisième vague » (Zobl, 2009 : 2-3). Ce sont ces *zines* d'un type nouveau qui seront relayés par les nouvelles institutions structurant la scène montréalaise.

Changements sur le plan du contenu

L'émergence des questions féministes aura une influence majeure sur le rapport au politique et au récit de soi dans les *zines* québécois. Dans son étude sur les *zines* féministes au Québec entre 2008 et 2014, Geneviève Pagé note trois contributions importantes de la part des *zines* féministes publiés dans la foulée du Riot Grrrl : la formation de subjectivités autres grâce à la

⁷ Le mouvement Riot Grrrl atteindra les milieux québécois une dizaine d'années plus tard : « Au Québec, Riot Grrrl Montreal se crée en 1999 alors que quelques femmes partagent leur engouement pour la musique et le féminisme. Elles lancent leur premier zine en 2000, la même année qu'elles organisent leur premier concert punk féministe » (Pagé, 2014 : 194).

production de *zines*, la création de réseaux et de communautés en lien avec leur diffusion et la mobilisation de ces acquis pour « interagir dans la sphère publique dominante d’une position un peu moins subalterne » (Pagé, 2014 : 207). Loin de rester cantonnés aux cercles féministes, ces éléments, la subjectivité et la communauté, définissent un rapport à la politique de plus en plus répandu dans la scène du zine, soutenu par son nouveau cadre institutionnel.

Stephen Duncombe aborde la question du rapport au politique dans la culture du *zine* en ces termes :

*Zines put a slight twist on the idea that the personal is political. They broach political issues from the state to the bedroom, but they refract all these issues through the eyes and experience of the individual creating the zine. Not satisfied merely to open up the personal realm to political analysis, they personalize politics*⁸. (Duncombe, 2017 : 32)

Cette observation s’applique bien aux *zines* de la période 1970-1990. Les *zines* que Duncombe étudie sont, pour la plupart, périodiques, et bien qu’ils soient le plus souvent produits par une seule personne, ils restent très proches de la presse magazine, en particulier de la presse musicale « alternative »⁹. La personnalisation du politique qu’ils mettent en évidence est teintée par ce contexte.

On retrouve, toutes proportions gardées, un phénomène semblable dans les *zines* publiés au cours de la même période au Québec. *Requiem* et *Yé-yé* sont exemplaires de ce point de vue. L’aspect bancal et le ton parfois vulgaire, toujours hauts en couleur, des textes de Nobert Spehner publiés dans *Requiem* vont en ce sens. Benoît Melançon remarque, en particulier, ses « éditoriales », analogues aux *rant*s caractéristiques des *zines* selon Duncombe¹⁰ :

Ses éditoriaux, dont plusieurs « éditoriales », donnent son ton au magazine : ce sont de joyeux fourre-tout où le directeur et rédacteur en chef tempête contre l’« anti-système postal » [...] parle de son premier OVNI, de hockey et de jardinage, reprend et développe les tables des matières des numéros, étale ses problèmes financiers, scolaires, existentiels, bref, dévoile la « cuisine » d’un *fanzine*... et de son fondateur. (Melançon, 1983 : 96)

En d’autres mots, Spehner projette dans ces éditoriaux l’image d’une sphère publique, dans laquelle il insère énergiquement sa vie personnelle. Pour Duncombe, c’est précisément cet aspect « personnel » de la prise de parole dans les *zines* qui fonde leur esthétique particulière et leur rapport au politique :

⁸ « Les *zines* apportent une touche particulière à l’idée que le privé est politique. Ils abordent les questions politiques allant de l’État à la chambre à coucher, mais en les réfractant à travers le prisme du regard et des expériences de leurs créateurs ou créatrices. Non contents d’ouvrir le domaine du personnel à l’analyse politique, ils personnalisent la politique » (je traduis).

⁹ Au milieu de la décennie, de grands joueurs de l’industrie musicale comme Tower Records assuraient ainsi à des centaines de *zines* une circulation nord-américaine, aux côtés de revues et de magazines comme *Rolling Stone* ou *Spin* (Duncombe, 2017 : 178-179). Parmi eux, il y a *Fish Piss*, édité par Louis Rastelli, dont la distribution internationale permet d’atteindre des tirages de plus de 2000 exemplaires (Brown, 2017 : 173; Rastelli, 2012).

¹⁰ “*Scruffy, homemade little pamphlets. Little publications filled with rantings of high weirdness and exploding with chaotic design. Zines*” (Duncombe, 2017 : 4); « des petits pamphlets faits main et débraillés. Des petites publications, remplies de diatribes (“*rantings*”) d’une grande étrangeté et à la conception éclatée et chaotique » (je traduis).

*Emphasis on the personal [...] is a central ethic of all zines [...] Zine writers insert the personal into almost any topic—punk rock, science fiction, religion, sexuality, sports, UFOs, even the exploration of pharmaceutical drugs*¹¹. (Duncombe, 2017 : 29)

Requiem, tout comme *Yé-yé* d'ailleurs, est un exemple typique de ce type de fanzinat abordant un sujet précis pour un public d'amateurs, en y exposant la personnalité de son rédacteur ou de sa rédactrice en chef. Fruits d'une organisation collective, ils sont malgré tout d'abord un porte-voix pour les prises de position de Spehner et de Baillargeon, qui y dévoilent leur propre façon de personnaliser les enjeux politiques, entre autres choses.

Ce phénomène commence à changer avec la venue de *zines* comme *Dirty Plotte* de Julie Doucet. L'introduction de thématiques féministes (ou qui y sont apparentées), jusque-là marginales et marginalisées tant dans la bande dessinée québécoise (Santerre, 2017 : 3-4) que dans le fanzinat, renouvelle la problématique de la personnalisation du politique. Ce n'est plus le domaine personnel qui s'invite dans la sphère publique mise en scène, mais le politique qui est représenté au plus près de l'intime.

Doucet typically addresses feminist concerns by claiming control over representations of the female body, overturning comic conventions about the forms and symbols of femininity, and challenging and redirecting the gaze of the reader. (Tinker, 2009 : 141)

Bien qu'ils aient fini par rejoindre un large public, les planches de Doucet contenues dans les *zines* de la série *Dirty Plotte* ont été initialement conçues dans une autre optique. Le contenu est en presque entièrement réalisé par Doucet. Le *zine* est principalement composé de planches de bande dessinée, accompagnées de quelques textes humoristiques. Doucet invite rarement des collaborateurs ou des collaboratrices, presque exclusivement pour les derniers numéros, alors que le projet s'essouffle un peu. La plupart sont des bédéistes avec lesquels Doucet a collaboré dans d'autres projets, comme Luc Giard (une planche dans le vol. 2, n° 2), aux côtés de qui elle a notamment publié dans le magazine *Rectangle* (Viau, 1999 : 273). L'intention de Doucet est d'ailleurs claire dans la mesure où *Dirty Plotte* est né d'insatisfactions relatives à des projets de collaboration (Juno, 1997 : 57). Avec son *zine*, l'autrice veut travailler seule, à son rythme et sur ses sujets de prédilection, sans compromis. Les petits tirages et la circulation restreinte aux réseaux de l'autrice lui assurent une nouvelle présence à mi-chemin entre le public et le privé.

Loin d'en limiter la portée, cette circulation restreinte est, selon plusieurs, au contraire une partie intégrante de la politique des *zines*. Pour Alison Piepmeier, ces « nouvelles modalités » politiques propres aux *zines* (Piepmeier, 2009 : 190) sont ancrées dans des communautés incarnées par l'échange physique des *zines* et le partage d'intimités : « *Zines instigate intimate, affectionate connections between their creators and readers, not just communities but what I am calling embodied communities, made possible by the materiality of the zine medium.* » (Piepmeier, 2009 : 58)

Cette communauté, incarnée par l'échange de *zines* et menant au partage des intimités, est soutenue par les foires annuelles comme Expozine, qui encouragent une circulation de

¹¹ « L'accent sur le domaine du personnel [...] fait partie de l'éthique des *zines* [...] Les auteurs et autrices de *zines* ajoutent une dimension personnelle à presque tous les sujets dont ils traitent : le punk rock, la science-fiction, la religion, la sexualité, les sports, les OVNIS et même l'expérimentation avec les médicaments » (je traduis).

main à main, rassemblant les créateurs et créatrices et leur public sans les intermédiaires de la chaîne du livre. Les *zines* autobiographiques comme *Ce que je sais de moi* de Shushanna Bikini London sont aujourd'hui très fréquents dans la scène. S'appuyant sur les instances fondées localement entre 1998 et 2002, ils redéfinissent le rapport au politique dans des publications non périodiques, très différentes de celles des décennies précédentes, dans la veine de *Requiem* et de *Yé-yé*.

De la personnalisation du politique à une politique de la mise en commun des intimités

Le 18 mars 2018 à la Sala Rossa, à Montréal, à l'occasion de la huitième édition du gala de l'Académie de la vie littéraire, Mathieu Arsenault et Catherine Cormier-Larose récompensaient l'autrice Shushanna Bikini London pour son *zine* *Ce que je sais de moi*.

Shushanna Bikini London effectue un travail de coureuse de fond de la microédition où le personnel, le social et le politique se condensent dans de petits objets collectionnables qui retracent le trajet d'une vie de papier, d'artistes visuelles, de chats, de livres et d'ordinateur, du sexisme ordinaire qui nous agace tous les jours, de paysages domestiques. L'unicité de *Ce que je sais de moi* est autant dans la forme que dans le message et flatte une partie intime de nous. Shushanna Bikini London, c'est tenir un monde entre ses doigts, c'est se laisser toucher, c'est transformer le minuscule en univers et enfin, ne plus être seule. (Arsenault, 2018)

Le *zine* étonne en effet par sa maîtrise des codes du *perzine* (pour *personal zine* ou *zine* autobiographique). Une esthétique et une politique de l'intime le traversent, tant sur les plans de la forme du texte et des photographies qui l'accompagnent que sur ceux du contenu thématique et de la présentation matérielle. Les multiples fragilités de la narratrice – physiques, psychologiques, affectives, interpersonnelles, existentielles – sont dévoilées à chaque page, dévoilement qui en appelle, en conclusion, à une réciprocité de la part du lectorat : « Et toi, que sais-tu de toi? » (Shushanna Bikini London, 2017, quatrième de couverture). Si le travail de Shushanna Bikini London est unique, le croisement de l'esthétique, du politique et de l'intime qu'on y retrouve l'est moins. Il domine au contraire une partie importante du genre et contribue à redéfinir le fanzinat. Entre les « éditoriales » de *Requiem* et le « mini *zine* introspectif » de Shushanna Bikini London, les transformations de la culture du *zine* au Québec sont palpables. En retraçant l'évolution générique du *zine* québécois depuis ses origines en 1974, on est à même de voir l'importance de la période 1990-2000, moment où seront consolidées et instituées des transformations faisant peu à peu du *zine* un médium privilégié pour le déploiement d'une politique de l'intime.

Selon Duncombe, les *zines* personnaliseraient la politique. Cette analyse rappelle le ton unique de Spohner et de Baillargeon qui, comme la plupart des *zinesters* de leur époque, se servent de leur fonction d'éditeur pour énoncer leurs prises de position, parfois excentriques, sur les enjeux sociaux et culturels du moment. En un sens, et malgré l'évidence de leur position marginale dans le champ culturel, les éditeurs et éditrices de *zines* d'alors se conçoivent davantage en relation avec une certaine sphère publique qu'avec la sphère limitée du fanzinat. C'est précisément ce qui change, graduellement, à partir de la fondation d'institutions spécifiques

au *zine*. Une politique de l'intime – du dévoilement et du partage, de la mise en commun des intimités – prendra alors progressivement le pas sur la personnalisation du politique qui caractérisait les *zines* de première génération. *Dirty Plotte*, avec son accent parfois obscène mis sur le corps, les pulsions, l'intimité de la chambre et le caractère parfois subversif de ce qui s'y passe, annonce cette transition au Québec. Les institutions locales fondées au tournant des années 1990-2000, Archive Montréal et Expozine en tête, viennent consolider un changement déjà à l'œuvre dans les *zines*. La concentration géographique à Montréal et l'introduction d'un mode de distribution fondé sur l'échange en personne passant par un minimum d'intermédiaires à l'occasion de foires annuelles en accentue les effets. Les *zinesters* des décennies suivantes, dont Shushanna Bikini London est un exemple éloquent, s'empareront du nouveau paradigme, faisant de l'intime le terrain privilégié d'un développement politique et esthétique qui domine encore à l'heure actuelle la scène du *zine* et qui trouve un écho jusque dans des champs plus reconnus de la production culturelle contemporaine.

Bibliographie

- ARSENAULT, Mathieu (2018). « Shushanna Bikini London, *Ce que je sais de moi* », *Doctorak, GO!* (blogue), 16 mars, [En ligne], [<http://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/shushanna-bikini-london-ce-que-je-sais.html>] (10 mars 2022).
- BAILLARGEON, Richard (1983). « Yé-yé part 2 », *Yé-Yé, revue musicale d'agrément*, vol. 1, n° 2, p. 2.
- BROWN, Andy (2017). « On the Comics of *Fish Piss* », dans Andy Brown (dir.), *BDQ: Essays and Interviews on Quebec Comics*, Wolfville (Nouvelle-Écosse), Conundrum Press, p. 166-173.
- DUNCOMBE, Stephen (2017 [1997]). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington, Microcosm Publishing.
- EXPOZINE (s.d.). « À propos d'Expozine », [En ligne], [<https://expozine.ca/a-propos/>] (4 mai 2019).
- FALARDEAU, Mira (2008). « Les fanzines », dans *L'histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, p. 151-172.
- FOLIE-BOIVIN, Émilie (2013). « Expozine : le p'tit alternatif à côté », *Le Devoir*, 16 novembre, cahier F, p. 12.
- HEIN, Fabien (2006). « Le critique rock, le fanzine et le magazine : “Ça s'en va et ça revient” », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 5, n° 1, p. 83-106.
- JUNO, Andrea (1997). « Julie Doucet », dans Andrea Juno (dir.) *Dangerous Drawing: Interviews with Comix & Graphix Artists*, New York, Juno Books, p. 54-73.
- LABRY, Manon (2016). *Riot Grrrls: chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, Zones.

- LAURENCE, Jean-Christophe (2008). « L'autre Salon du livre », *La Presse*, 29 novembre, cahier C, p. 18.
- LEGENDRE, Izabeau, et Louis RASTELLI (2018). « Archiver le présent de la contre-culture », Groupe de recherche Archiver le présent, [En ligne], [<http://archiverlepresent.org/entretien/archiver-le-present-de-la-contre-culture>] (10 mars 2022).
- LONDON, Shushanna Bikini (2017). *Ce que je sais de moi*. Montréal, autoédité.
- MELANÇON, Benoît (1983). « Les fanzines québécois », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 6, p. 95-98.
- NADEL, Dan (2018). « The Julies: An Introduction », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete*, Montréal, Drawn & Quaterly, p. 8-33.
- OLIVEROS, Chris (2018). « Through Thick and Thin », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte: The Complete*, Montréal, Drawn & Quaterly, p. 23.
- PAGÉ, Geneviève (2014). « L'art de conquérir le contrepublic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, p. 191-215.
- PAINCHAUD, Rita (1989). *La constitution du champ de la science-fiction au Québec (1974-1984)*, thèse de doctorat (études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- PIEPMEIER, Alison (2009). *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. New York, NYU Press.
- RASTELLI, Louis (2010). « Les fanzines du Québec, 1968-2010 », dans *Fanzines givrés*, Poitiers, La Fanzinothèque et Nyktalop Mélodie.
- RASTELLI, Louis (2012). « Tales of a Dirty Old Zine », *Broken Pencil*, [En ligne], [<https://brokenpencil.com/features/tales-of-a-dirty-old-zine/>] (10 mars 2022).
- SANTERRE, Hugo (2017). *La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l'humour visuel comme outil d'appropriation des représentations*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- SPEHNER, Norbert. (1974). « Anti-éditorialairotidé-itna », *Requiem*, vol. 1, n° 1, p. 4.
- TINKER, Emma (2008). « From Riot Grrrl to Fine Artist: Transformation in the Work of Julie Doucet », dans *Identity and Form in Alternative Comics, 1967-2007*, thèse de doctorat (English), Londres, University College London, p. 136-173, [En ligne], [<http://discovery.ucl.ac.uk/17599/>].
- VIAU, Michel (1999). *BDQ : répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours : édition 2000*, Laval, Éditions Mille-Îles.
- ZOBL, Elke (2009). « Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 35, n° 1, p. 1-12.

Izabeau LEGENDRE est étudiant au doctorat à l'Université Queen's dans le programme de *Cultural Studies*. Ses recherches actuelles portent sur la culture du *zine* et ses rapports avec la politique. Il est également membre du comité éditorial de la revue *Zines. An International Journal on Amateur and DIY Media*. Il a reçu la bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

L'Inconvénient : une ironie essentialiste

David Bélanger
Université de Montréal

Résumé : Cet article se propose d'analyser la position rhétorique de la revue *L'Inconvénient*, fondée en 1999. Il tente de définir cette position sous la forme de « l'ironie essentialiste », laquelle doit être conçue comme défense des idéaux modernes contre la fête relativiste postmoderne. La démonstration s'appuie sur divers acteurs de la revue ainsi que sur leurs productions, parfois extérieures aux pages du périodique.

Abstract: *This article analyzes the rhetorical position of the journal L'Inconvénient, founded in 1999. It attempts to define this position in the form of "essentialist irony", which must be conceived as a defense of modern ideals against the postmodern relativist party. The demonstrations are based on various actors of the journal as well as on their productions, sometimes outside the pages of the journal.*

Parler « d'art véritable », dans nos sociétés démocratiques, réveille les démons d'une élite cultivée jouissant de ses privilèges. Pour contrer l'aristocratie du goût, le moyen le plus efficace consistera à jeter le discrédit sur le jugement de goût lui-même. Chacun son goût. [...] Mais en attaquant le jugement de goût, c'est l'art lui-même qu'on attaque, puisque toute œuvre est le produit du jugement esthétique de l'artiste qui l'a créée.

Alain Roy (2007 : 94)

L'*Inconvénient*, revue québécoise fondée en 1999, prend appui sur une position de contestation ironique du désordre postmoderne. À l'unisson du procès de la fête de l'insignifiance proposé par Milan Kundera, de l'ère du vide de Gilles Lipovetsky, de la perte du « modèle amiable » des sociétés littéraires mettant fin à l'humanisme comme mode de vie (idée chère à Peter Sloterdijk) ou encore de l'*homo festivus* moqué par Philippe Muray, *L'Inconvénient* propose, au Québec, un regard ironique sur les progrès sociaux et artistiques en contexte de délitement postmoderne, la postmodernité étant conçue alors comme un détournement des hiérarchies modernes et du progrès artistique que celles-ci supposaient. Dans le paysage littéraire de l'époque, qui comprenait la revue *Liberté*, alors plutôt hétéroclite,

L'Inconvénient se démarque, car elle « refuse explicitement le pluralisme », écrit sévèrement François Dumont en 2006. Il ajoute que, pour assurer une ligne idéologique stricte à la revue, « le comité de rédaction identifie un certain nombre de sujets sous forme d'appels à collaboration, mais il s'agit moins de questions que de conclusions auxquelles les éventuels collaborateurs pourront parvenir à leur manière » (Dumont, 2006 : 195). Cette remarque de Dumont parle alors des débuts d'une revue proposant une cohérence radicale dans un paysage culturel effectivement échevelé. Cette ligne stricte s'assouplit néanmoins au fil des numéros, jusqu'à la refonte de la revue en format magazine en 2014, laquelle s'accompagne d'un remue-ménage au comité de rédaction. Ce changement, sous forme d'ouverture, est à la fois idéologique et formel, non sans que de forts effets de groupe permettent de maintenir la revue au sein d'une communauté unie. À cet égard, je m'attarderai moins, dans le présent article, à explorer les modifications qui ont marqué la revue et les productions intellectuelles de ses acteurs qu'à tenter d'en saisir la formule primaire, le *lieu commun* permettant de lire l'unité d'un projet. Ma démarche, par la force des choses, paraîtra réductionniste, cette tare sociologique selon laquelle le critique effectue une « réduction au général », « tendant à montrer qu'un artiste "n'est que" le produit d'un contexte économique, d'une classe sociale, d'un habitus » (Heinich, 1998 : 15) ou, ici, d'une dynamique de groupe. Évidemment, les pratiques des acteurs de la revue que je décrirai dans ces pages, celles de Mathieu Bélisle, d'Alain Roy, de Yannick Roy ou de Carl Bergeron, ne sont pas toujours interreliées. Pour les besoins de ma démonstration, je défendrai pourtant cette idée : une forme, l'ironie, cache une conception du monde et surtout de la culture qu'elle travaille à défendre en ridiculisant le discours de ses vis-à-vis. Cette ironie est lisible dans les pages de *L'Inconvénient*, mais également dans les textes de natures diverses que ses collaborateurs ont fait paraître ailleurs.

Je procéderai en quatre temps : j'établirai d'abord cette stratégie formelle, que je nomme « l'ironie essentialiste ». Ensuite, je décrirai comment elle découle de trois « évidences » sociologiques. Je donnerai alors des exemples distincts de cette pratique, essayistiques, mais aussi fictionnels, en sortant alors quelque peu des pages de la revue. Enfin, je montrerai comment la revue adapte à la culture québécoise une impulsion idéologique issue d'un mouvement occidental plus vaste.

L'ironie essentialiste

D'une certaine manière, on peut rapprocher les collaborateurs et collaboratrices de *L'Inconvénient* de François Ricard et de Jean Larose, des écrivains qui « incarnent ces intellectuels lucides, universitaires, essayistes, peu enclins au lyrisme » (Bergeron *et al.*, 2015 : 129) et que Jacques Pellerier (1994) agrège au sein d'une « nouvelle droite culturelle ». Le mot « lucide », notons-le, est large et n'interdit pas de rassembler des énonciations assez éloignées sur le plan idéologique. Précisément, la lucidité suppose une sorte de libération des ornières idéologiques, « voir clair » signifiant la fin des concepts compliqués qui bloquent l'horizon du réel. « *L'Inconvénient*, explique en entrevue Alain Roy, a un esprit bien à elle : sceptique et mordant, qui vise à exposer les nouveaux visages de la bien-pensance. Notre mandat est de remettre en question les conceptions courantes, les clichés, les idées reçues, les non-dits et les errements de notre société. » (Lalonde, 2011)

Contre la bien-pensance suppose qu'une déformation idéologique – pensons à l'allégorie de la caverne de Platon – empêche la majorité des gens d'en percevoir la matrice, et il faut un esprit éclairé, hors des jeux conventionnels et principiels, pour en dénoncer la facticité. C'est en ce sens que Benoît Denis montre que l'énoncé ironique, le geste d'ironiser, malgré sa portée évaluative évidente, participe d'un « partage politique » nettement différent de celui de l'affirmation idéologique : l'ironie serait valorisée, en fait, comme « expression d'une indépendance d'esprit, d'une singularité lucide » (Denis, 2007 : § 8). Ainsi, le critique montre que l'idéologie est souvent conçue comme « conscience fausse », alors que l'ironie « met en évidence une contradiction entre un monde idéal, valorisé, et le monde tel qu'il est, dénonçant l'écart entre l'illusion enchantée de l'idéal ou de l'utopie et la réalité » (§ 9). Si l'ironie travaille sur le décrochage entre réalité et utopie, elle ne participe pas, toutefois, d'une évaluation négative de l'utopie. C'est en ce sens qu'elle est pan-idéologique. Pour mieux dire : l'ironiste n'est pas contre le monde idéal que suppose l'utopie, il veut simplement préciser qu'il s'agit d'un idéal, distinct du réel.

La lucidité dont se réclame *L'Inconvénient* participe d'une ironie que l'on peut rattacher à la revue *Liberté* d'André Belleau, mais aussi de Ricard, à ceci près que, avec le temps, la « lucidité » s'est alourdie d'une connotation, celle consacrée par le néolibéralisme, appelant la population à revenir au réel, au pragmatisme : on ne peut prendre son ambition sociale pour le possible ou ses principes pour des faits, voilà en substance la ligne idéologique lucide en économie. La lucidité se charge alors clairement de pessimisme, lequel définit la revue *L'Inconvénient*, selon la notice que lui consacre Rachel Nadon (2017) dans le *Dictionnaire des intellectuels au Québec* : « Ce pessimisme renvoie à un "réalisme", à une lucidité radicale : l'intellectuel "pessimiste" voit les choses "simplement comme elles sont". » (Nadon, 2017 : 183) Carl Bergeron (2012) n'est-il pas l'auteur d'un essai qui décrivait la lucidité de Denys Arcand au sein d'une génération de *baby-boomers* définie comme lyrique?

En guise d'exemple de cette posture, on peut prendre la rubrique des « bogues » qui paraît pendant plusieurs années dans les dernières pages de la revue, entreprise qui prend fin lors de la refonte en format magazine, au printemps 2014. Un livre a d'ailleurs recueilli, à l'occasion du cinquantième numéro de la revue, les plus vibrants de ces « bogues » sous le titre évocateur de *Les inconvénients du progrès*. Cette rubrique sert à mettre en évidence des absurdités du monde contemporain. Il s'agit « de courts billets d'humeur destinés à consigner, souvent sur un ton satirique et narquois, des observations sur les travers, les contradictions, les conformismes, les mensonges ou les ridicules de notre époque » (Bélisle *et al.*, 2013 : 8-9). On ajoute qu'il « y a dans l'ironie, la légèreté, la fausse candeur, la quotidienneté, la brièveté même du "bogue", quelque chose à quoi nous tenons infiniment; c'est peut-être, au fond, dans ces quelques pages [...] que loge discrètement l'âme de notre revue » (*Ibid.*, 2013 : 11). C'est ici que la lucidité et le pessimisme de *L'Inconvénient* gagnent à être considérés sous une forme englobante, spécifique, celle de l'ironie essentialiste, assez proche de ce que Pierre Schoentjes (2001) nomme « l'ironie moderne » d'un Thomas Mann. En effet, en montrant les « choses comme elles sont », on désigne une conception du réel mise en rapport (et en hiérarchie) avec un ordre irréel (et parfois délirant). Si je mentionne que l'ironie est essentialiste, cela signifie que le réel sur lequel les acteurs de *L'Inconvénient* s'appuient n'est pas exactement factuel : il découle d'une suite de présupposés partagés entre gens lettrés, des évidences que le bon sens ne peut que percevoir. Bref, le réel doit être conçu ici, comme la culture, dans un sens moderne : il fait

référence au beau, au légitime, au conforme. J'ajouterais que le terme « essentialiste » s'inscrit ici dans la polarité moderne/postmoderne, que recoupe dans le discours social la polarité essentialisme/relativisme. Je m'appuie en ce sens sur les débats des années 1980 opposant Jean-François Lyotard et Jürgen Habermas. Ce dernier, défenseur de la modernité et allergique au concept de postmodernité, voyait dans la valorisation du nouveau paradigme postmoderne une simple « anarchie esthétisante » (Habermas, 1988 : 5) propre à l'hégélianisme de droite, à laquelle se rattachaient, pour le philosophe, Heidegger, Foucault et Derrida (1988 : 398). Habermas défendait alors une conception de la culture essentialiste, s'appuyant en cela sur les prémisses de l'École de Francfort.

Pour illustrer cette forme d'ironie, prenons un « bogue » d'Alain Roy, dans lequel il traite de la « vertu écologique » de Toyota, qui envoie à tous ses clients une circulaire sur papier glacé dans laquelle on explique qu'on ne leur enverra plus de lettres à l'avenir, par respect pour l'environnement; désigner l'ironie de la situation (nous sommes dans l'*eiron* classique) paraît ici sans grande conséquence, à ceci près que Roy postule en creux qu'il y a dans ce geste une sorte de vertu écologiste complètement détachée de la réalité, véritable *branding* qui vise à dorer l'image d'une compagnie bien davantage qu'un geste éthique. Il n'y aurait là qu'une *image* de marque, un geste idéologique pour s'inscrire dans l'air du temps.

Dans un autre « bogue », Roy traite de la nomination de Montréal comme Capitale mondiale du livre, dans le prolongement de la 10^e Journée mondiale du livre et du droit d'auteur. Avant d'en arriver à son « bogue », il nous met en appétit par une question rhétorique :

Vous pensiez savoir que 40 % de la population du Québec appartient à la catégorie des « analphabètes fonctionnels », [...] que nos bibliothèques sont médiocrement garnies, [...] que nos enfants ne lisent plus, [...] que les cahiers littéraires de nos journaux sont d'une pauvreté triste à pleurer, etc. [?] (2013 :18)

« Eh bien, détrompez-vous!, écrit l'essayiste, car Montréal est nommée Capitale du livre de l'UNESCO, pour 2005. » On conçoit ici comment fonctionne le ressort ironique : la réalité du livre au Québec, que Roy décrit de façon très négative, est en contradiction frappante avec la nomination de l'UNESCO. Au sujet du « programme » des « festivités » du livre, Alain Roy ajoute à l'ironie en décrivant l'illustration qui orne ledit programme :

[...] un acrobate de cirque en train de lire [...], d'ailleurs dans une position quelque peu inhabituelle [...] : le gars se tient appuyé sur ses avant-bras, cul par-dessus tête, avec les pieds dans l'air [*sic*], lesquels lui font comme deux antennes géantes. [...] [L]es créatifs des agences de pub ne pouvaient quand même pas nous montrer un lecteur assis dans un fauteuil. Beaucoup trop terne et trop statique. Non, il fallait un concept plus dynamique, [...] car au cas où vous ne le saviez pas [*sic*] : lire, c'est plate; et la règle numéro un de toute campagne de publicité réussie, [...] c'est de transformer le défaut du produit en qualité. (2013 : 20-21)

Ce dernier exemple permet de bien débrousser le phénomène qui mène de la lucidité au pessimisme et enfin à l'ironie essentialiste. La lucidité est présente dans l'entrée en matière : la lecture est impopulaire, mal servie, à l'agonie. Le pessimisme recouvre partiellement l'entrée en matière et le sujet posé, à savoir Montréal est nommée Capitale mondiale du livre par l'UNESCO, alors que tout va mal; cette nomination ne saurait d'aucune manière changer l'inclinaison *naturelle* de notre postmodernité. La jonction entre la lucidité et le pessimisme

offre alors à l'ironie générale du propos son essence à défendre. Car l'essence, chez Alain Roy ne se révèle jamais autant que lorsqu'on parle de littérature et d'art : l'essence de la littérature est une activité visiblement solitaire, ennuyeuse au milieu de la fête postmoderne puisqu'elle est méditative; ce que les festivités révèlent, c'est un détournement de la lecture et de la littérature, au profit de cette fête de l'insignifiance kundérienne, celle qui consiste à transformer la profondeur en acrobatie, qui consiste, pire, à mettre le cul par-dessus la tête; dans son roman *L'impudeur*, Alain Roy fait de cette prépondérance de la sexualité et du corps dans une œuvre comme celle de Nelly Arcan la faillite de la bonne littérature, proustienne et flaubertienne¹.

Trois « évidences » sociologiques

Pour comprendre la « subjectivité engagée » de *L'Inconvénient*, il faut évoquer trois évidences sociologiques dont la revue est héritière, parfois à son corps défendant. La première concerne l'art et son appréciation sociale : il est convenu que nous assistons dans les sociétés démocratiques à un rabaissement de l'art au goût de la plèbe². La deuxième évidence, très intimement liée à la première affirme que, si le goût classique, vulgaire ou raffiné tient à une sorte de loi naturelle de la beauté, il doit bien exister, à l'époque moderne et libérale, un système d'échanges permettant aux transclasses (selon le concept de Chantal Jaquet) d'acquérir le fameux goût distinctif³. Dans *La distinction*, Pierre Bourdieu expose le fonctionnement de la valeur symbolique, notamment en montrant que le bon goût artistique est toujours différé, désintéressé, à distance, en opposition au mauvais goût, aux effets trop évidents, peu subtils, grossiers⁴. Dans son geste même de révéler l'idéologie derrière le goût supposément naturel⁵, Bourdieu participait au basculement de l'ordre culturel, celui ayant percolé après la Seconde Guerre mondiale pour donner lieu à ce qu'on nomme aujourd'hui, banalement, la postmodernité. Voilà la dernière évidence qu'il me faut poser : le goût naturel classique, systématisé autour d'usages transposables par la modernité, devient, à l'ère postmoderne, une idéologie perceptible. Préférer la musique classique au rock'n'roll est une excentricité (au mieux), un péché d'élitisme (au pire); mépriser la culture populaire : une faute de goût, un déphasage, un réflexe réactionnaire⁶.

¹ Il s'agit du propos du livre, racontant le succès d'une écrivaine d'autofiction, méprisée par des chargés de cours en littérature épris de Laclos, de Proust et de Flaubert. Ainsi, l'un de ces chargés de cours, insulté par le succès de cette autofiction, déclarera : « Ce livre est en dessous de tout. [...] Je veux dire que c'est le plus lamentable tissu de niaiseries que j'ai lu de toute ma vie. » (2008 : 126)

² Cette idée sera développée par le théoricien Ernst H. Gombrich, qui écrira à propos des sociétés hiérarchisées des XVI^e et XVII^e siècles que la distinction entre le noble et le vulgaire sera parmi les principales préoccupations artistiques de l'époque, car on supposait que « certaines formes [...] sont "réellement" vulgaires parce qu'elles séduisent les gens inférieurs, tandis que d'autres sont intrinsèquement nobles parce que seul un goût développé peut les apprécier » (E. H. Gombrich, cité dans Pierre Bourdieu, 1979 : 251).

³ Par « transclasse », Chantal Jaquet (2014) désigne les individus qui se développent selon une « non-reproduction sociale », accédant à une classe supérieure ou, au contraire, rejoignant une classe inférieure.

⁴ « [T]out le langage esthétique est enfermé dans un refus principal du facile, entendu dans tous les sens que l'éthique et l'esthétique bourgeoises donnent à ce mot; que le "goût pur", purement négatif dans son essence, a pour principe le dégoût [...] pour tout ce qui est "facile", comme on dit d'une musique ou d'un effet stylistique » (Bourdieu, 1979 : 566).

⁵ « [L]'idéologie cherche à transformer la culture en nature », écrivait le critique Terry Eagleton (1994 [1983] : 135).

⁶ On peut penser, comme l'évoque Perry Anderson, que le goût classique a vécu dès lors que l'aristocratie s'est délitée et que, de même, la hiérarchie culturelle moderne est devenue nulle et non avenue quand la bour-

Pour les animateurs et animatrices de *L'Inconvénient*, il est manifeste – et sans doute davantage dans les dix premières années de la revue – que le bon goût semble se perdre en période postmoderne, alors que le vulgaire et le ridicule conquièrent l'espace public. Les « boules roses », œuvre d'art décorative surplombant la rue Sainte-Catherine à Montréal, paraissent en ce sens bien préjudiciables à une appréciation élevée de l'art. Dans un texte sur cette « œuvre d'art », Mathieu Bélisle s'intéresse à la fois à l'objet lui-même et au commentaire enthousiaste d'une critique journalistique sur cet objet. Le texte s'ouvre sur une litote : « Quiconque est passé récemment par le centre-ville de Montréal n'aura pas été sans remarquer les milliers de boules roses suspendues au-dessus de la rue Sainte-Catherine. » (Bélisle *et al.*, 2013 : 39) Bélisle y va ensuite d'un constat littéral, manière de refuser *a priori* une valeur profonde au projet, mais toujours avec la fausse candeur du « bogue » : « On ne sait trop que penser de cette immense guirlande, sinon qu'elle est très rose et très voyante. Les fillettes de cinq ans, dont je vous apprendis en primeur que le rose est la couleur préférée, l'aiment beaucoup. » (*Ibid.* : 38-39) Ce constat trop mince, convient l'essayiste, doit chercher les secours théoriques d'un article du *Devoir* expliquant le projet. On apprend dans cet article, ironise Bélisle, que l'œuvre est « judicieusement intitulée *Les Boules roses* » et qu'elle s'inscrit dans « les strates physiques et anthropologiques d'une portion de la rue Sainte-Catherine » (*Ibid.* : 39), rien de moins, ironise encore l'essayiste. L'article du *Devoir* parle d'un « tableau impressionniste grandeur nature » travaillant des nuances de bleu qui contrastent avec le ciel et produisent un jeu raffiné avec l'horizon, ce sur quoi Bélisle ajoute : « Mais enfin, murmure le lecteur incrédule, il ne s'agit quand même que de boules roses! [...] Erreur! [...] C'est une ŒUVRE, une vraie, qui cache une réelle intention, un vrai concept [...] il ne s'agit pas d'une simple décoration. » (*Ibid.* : 40) L'article du *Devoir* se termine en saluant la ténacité des promoteurs des boules roses, car le service des incendies, pour des raisons de sécurité, aurait tenté d'empêcher le projet. Bélisle termine son texte par ces mots : « Heureusement pour nous, l'audace a finalement eu raison de la bêtise administrative. » (*Ibid.* : 40)

La forme brève du « bogue » accentue le caractère implicite des présupposés du texte; toute une vision du monde fait fonctionner ce « bogue », sans qu'elle n'ait à être décrite, c'est pourquoi l'ironie y est maîtresse. De fait, on sent bien que le rose constitue un premier aspect du problème, couleur criarde, peu noble, enfantine (et donc facile); inutile de mentionner cette anthropologie des couleurs, elle doit être d'emblée *partagée*. De même, en se moquant du projet célébré comme objet artistique dans les pages du *Devoir*, l'auteur propose *a contrario* une définition de l'art qui en fait tout autre chose qu'un artifice qui balise le quotidien; l'art a, pour Bélisle, valeur d'exception, il ne peut être aussi platement visible. Enfin, il y a dans le texte de Bélisle le refus d'accorder un sens démesuré à cette manifestation, ironisant sur l'excès de sens que lui accorde la critique du *Devoir*. Certaines choses ne méritent ni interprétation ni investissement intellectuel, il y va de l'essence de ce qu'est l'art et de ce qu'il n'est pas.

Il s'agit d'une question épineuse qu'on rencontre dans bien des textes publiés en marge de *L'Inconvénient* : l'essence de l'art ne doit d'aucune manière être confondue avec ce que les industries culturelles ou, pire, des théoriciens et des artistes postmodernes traitent comme de l'art. L'usage ne change pas l'essence. Alain Roy en fait d'ailleurs l'objet de sa charge dans un

geoisie a cessé d'exister comme « conscience de classe », se fondant dans une classe moyenne difficilement délimitable (voir Perry Anderson, 2010 [1998] : 119-130).

essai paru dans le numéro dix de la revue, intitulé « L'art n'est pas une subversion ». L'essai part d'un constat dont on reconnaît bien le goût moderne, mais il est ici, en apparence, déchargé d'ironie :

Raymond Carver rappelait, il y a quelques années, cette vérité qui heurte notre sens commun : « l'art n'est pas expression de soi », mais qui comprend encore cela alors que les écrivains eux-mêmes, ou ceux que l'on appelle ainsi, pratiquent ce genre inqualifiable de l'« autofiction » en s'imaginant peut-être qu'ils sont ainsi les héritiers de Proust? (Roy, 2002 : 33)

Cette confrontation entre l'usage et la tradition est directe; pourtant, on peut voir dans l'énonciation de Roy les traces de l'ironie essentialiste qui caractérise l'écriture dans la revue. Entre l'antiphrase, « cette vérité qui heurte notre sens commun », l'assertion interrogative, « mais qui comprend encore cela », la relativisation statutaire, « ou ceux que l'on appelle ainsi », et l'hyperbole moqueuse, « s'imaginant peut-être qu'ils sont ainsi les héritiers de Proust », l'énoncé de Roy joue de figures qui mettent constamment à distance son jugement. Cette mise à distance rhétorique structure la connivence autour d'une culture partagée : le réel et les usages littéraires contemporains « inqualifiables » sont en porte-à-faux avec l'évidence, l'essence littéraire, la vérité, pas seulement avec les goûts de l'essayiste. Avec « *notre sens commun* », Roy pointe les ravages que la postmodernité et son pragmatisme universitaire, comme je le développerai plus loin, ont semé dans la sphère culturelle québécoise en quelques années; le « *qui comprend* » se veut précisément un appel aux bons entendeurs, rouage premier de l'ironie; « que l'on appelle ainsi » dénonce moins les écrivains, qui constituent la cible indirecte de l'essai de Roy, que l'institution qui consent de la valeur à ces pratiques « vulgaires ». Voici où réside l'ensemble des problèmes que dénoncent les penseurs de *L'Inconvénient* : dans une industrie culturelle et une institution littéraire qui échappent au bon sens.

Un dernier « bogue », plus que révélateur, permettra de clarifier cet élément qui se révèle central dans la poétique de la revue. Signé par Yannick Roy et intitulé « Fin de l'histoire de l'art », ce « bogue » traite d'une exposition de tableaux dans une galerie de Westmount. Seule étrangeté : tous ces tableaux ont été réalisés par des chimpanzés. L'essayiste ironise alors sur la fin d'une longue discrimination dont les singes ont été victimes, sur leur nomination prochaine au Conseil des arts du Canada et termine son texte en parlant des résultats « foudroyants » de cette exposition :

On aurait pu s'attendre naïvement à ce que les artistes chimpanzés commencent par le commencement et franchissent laborieusement toutes les étapes qu'ont dû franchir avant eux leurs confrères humains : art rupestre, art totémique, miracle grec, icônes byzantines, [...] etc. Mais ces prodigieux primates ont enjambé d'un coup des dizaines de siècles, sans détours avec une audace inouïe, pour plonger en pleine modernité et se livrer aux recherches et aux expérimentations les plus avancées de l'automatisme et de l'action painting. (Bélisle *et al.*, 2013 : 48)

Crûment, nous dit Roy, des singes lancent de la peinture sur des toiles. À ses yeux, prendre ce geste pour de l'art fragilise l'essence de l'art et même l'essence de l'humanité, seule capable de comprendre une volonté artistique. Plus que jamais, on dévoile la faillite des institutions censées protéger une conception de l'art. Ce qui se révèle également avec moins d'ambiguïté, en raison de son caractère ridicule, c'est la dénonciation des « nouveaux venus » en art : le spécisme devient une manière de sémiotiser un problème un peu plus difficile à formuler, celui

de la démocratie culturelle. Il faut, aux acteurs et actrices de la revue, d'autres formes que l'essai pour analyser ce problème contemporain.

La démocratie dans la pomme

Carl Bergeron signalait en 2016 un curieux carnet vaguement autobiographique, *Voir le monde avec un chapeau*, dans lequel un jeune intellectuel se plaint de la marche du monde postmoderne, des barbecues vulgaires dans les parcs urbains, de la technologie qui détache l'humain de sa part charnelle. Ce vibrant plaidoyer pour une haute culture décomplexée – le narrateur se dit victime de moqueries en raison de son accent distingué, par exemple – se voit bien résumé par cette formule :

Un romancier britannique, [...] a déjà dit que si la littérature du xx^e siècle était ironique, c'était parce que les écrivains n'avaient plus de domestiques. Confrontés à des problèmes quotidiens qu'un statut aristocratique [...] leur aurait épargné au xix^e siècle, ils avaient adapté leur style jadis transcendantal à l'horizontalité de leur condition démocratique. (Bergeron, 2016 : 43-44)

Ce qui fascine dans cette description au caractère éloquentement autojustificatif, c'est l'identification implicite de l'essayiste à la culture aristocratique; s'il est ironique, comprend-on dans l'ordre du texte, cela s'explique par le fait que sa culture doit affronter sa « condition démocratique ». L'ironie essentialiste se présente effectivement, d'un point de vue éthique et poétique, en tant que conséquence d'une fragilisation de la conception hégémonique de la culture dominante : nul besoin d'ironiser sur la culture vécue par tous si cette culture est conçue dans l'évidence de son illégitimité. Au-delà de l'idéologie culturelle qu'on peut retrouver dans les pages du périodique, nous pouvons constater la prégnance d'une poétique ironique qui souligne le danger qu'encourt la culture trop démocratique.

Pour montrer le déploiement, dans la revue, de l'ironie essentialiste contre la masse démocratique, j'emprunterai un détour et j'aborderai une publication au statut différent : le roman d'Alain Roy, *L'impudeur*. Ce roman met en scène deux chargés de cours en littérature, Xavier et Antoine, *assiégés* par la dérive postmoderne. Ces personnages se distinguent effectivement par leur culture, leur façon de consommer, leurs valeurs, et si la menace qui pèse sur cette culture est avant tout sociale, elle prend aussi la forme d'un autre personnage, féminin cette fois : il s'agit de Vanessa, étudiante en littérature et compagne d'Antoine, symbole de l'invasion du vulgaire dans les hautes sphères de la connaissance. En effet, Vanessa représente dans le roman de Roy le phénomène Nelly Arcan : elle se met à écrire sur sa vie et sans doute sur son corps un roman bien intitulé *Danseuse nue*, lequel remporte un vif succès. Il est vendu dans toutes les bonnes librairies et jusque dans les pharmacies. On connaît l'irritation que cause à Alain Roy, essayiste, la prétention artistique des écrivains d'autofiction. En ce sens, dans *L'impudeur*, Vanessa transgresse la juste conception de l'art sur divers plans : elle dépasse Xavier et Antoine en prestige social sans passer par le doctorat, se propulsant depuis sa position de bachelière ès lettres; son succès met en perspective la vie stérile des chargés de cours, érudits épris des *Liaisons dangereuses* et de toute une littérature de convention; enfin, elle laisse pénétrer la vulgarité dans le temple sacré des lettres et, par son succès, souille la définition essentielle

de la littérature. Or, le titre du roman de Roy, *L'impudeur*, désigne le trait qui sépare le plus Vanessa des chargés de cours, à savoir sa sexualité assumée, son discours d'affects bas mélangés à des velléités esthétiques qui, pour les personnages, n'ont rien à voir ensemble. C'est, dirait-on, ce mélange entre émotion esthétique et sensation libidinale que met en péril ce que les personnages nomment « l'égalitarisme démocratique » (Roy, 2008 : 207). On reconnaît ici la mécanique décrite par Bourdieu : le proche, le corps, la sensation première seront conçus dans leur facilité et rejetés comme vulgaires; le goût à distance, gratuit, encodé paraît seul légitime au bon sentiment esthétique. Dans le roman, la réaction ironique prend donc la forme d'une rencontre outrancière entre l'émotion distinguée de la culture et l'émotion vulgaire du corps.

Dans son essai consacré à la condamnation de l'autofiction, Alain Roy poursuit son réquisitoire en élargissant la liste des accusés :

Le plus déplorable est que l'université, qui devrait être en principe la gardienne de la tradition, c'est-à-dire de la sagesse et du savoir accumulés au fil des siècles, ait pu croire utile et nécessaire d'identifier ce « nouveau genre » et, par le fait même, d'œuvrer à sa promotion. Combien de savants docteurs n'ont-ils pas cru bon de nous expliquer que le « génie créateur » est un « produit de l'idéologie romantique » et que le « mystère de l'inspiration divine » n'est qu'une « affabulation d'écrivain voulant dorer sa propre étoile »? Ce que cache cet arrogant prosaïsme, outre de l'envie, c'est la méconnaissance du fait que l'étoile de l'écrivain n'est justement pas la sienne; c'est la nôtre à tous. L'écrivain parle pour nous et, oui, on peut bien dire qu'il a du « génie » s'il est capable de ce qui est impensable à la plupart des hommes : s'oublier soi-même au profit de l'œuvre qu'il a reçu la mission d'écrire. (Roy, 2002 : 33)

Ici, nous voyons que l'université constitue, par-delà l'évolution des pratiques littéraires, le symbole même de la corruption postmoderne. Si, en effet, la « gardienne de la tradition » crée du « nouveau », si de « savants docteurs » condamnent avec « arrogance » les croyances passées, peut-on dire que l'institution travaille contre la finalité de l'art (ou sa mission)? À la fin de *L'impudeur*, Antoine, au bout de sa déconvenue, assiste à un colloque sur l'art. Un savant universitaire écossais, Robson, y soutient que l'œuvre d'art n'a plus la nécessité de faire naître des émotions esthétiques. En réaction à cette communication, Antoine pesterait : « Une œuvre qui ne produit aucun effet esthétique est une œuvre ratée, voilà tout. C'est un déchet auquel il est inutile de s'intéresser et qui ne mérite pas que l'on fabrique de laborieuses théories pour le réhabiliter. » (Roy, 2008 : 229) Robson oppose alors les « récents développements de l'art contemporain » froissant Antoine, qui s'exclame :

Ce dont il s'agit n'a rien à voir avec les récents développements de l'art contemporain. [...] C'est une question beaucoup plus fondamentale, qui concerne la nature même de l'art. – La nature de l'art? répéta Robson en faisant une grimace amusée, comme si le mot « nature » était le plus absurde et grotesque qu'un esthéticien du *xxi*^e siècle eût pu utiliser. (*Ibid.* : 229)

Toute la salle alors se désolidarise d'Antoine pour prendre le parti de Robson, consacrant le triomphe postmoderne et foulant aux pieds l'essence esthétique de l'art. Ainsi, le personnage du roman, à l'instar de l'essayiste dans la revue, se désolidarise des universitaires et de leurs théories.

Ce qui fascine dans cette mise en parallèle du roman et de l'essai de Roy, c'est à la fois la mécanique identique – souligner l'évidente essence de l'art, se voir opposer une vulgaire

pratique de l'art, démocratique et universitaire – et le constat final, bien institutionnel, qui émaille cette mécanique : tout se passe comme si la parole de Roy et de plusieurs auteurs de *L'Inconvénient* partait d'une tradition culturelle assiégée, dans la foulée de l'École de Francfort. La revue culturelle devient alors la fortification depuis laquelle défendre le bien évident contre les charges démocratiques portées par l'université. La revue a d'ailleurs publié récemment un numéro sur ce thème intitulé « Grandeur et misère de l'université » (n° 77, été 2019). Mathieu Bélisle relevait, dans l'éditorial présentant le dossier, deux « tendances » qui témoignent de la précarité des arts et des sciences humaines à l'université : 1) « le désir d'offrir des programmes d'études tournés vers le monde actuel »; cette obsession du présentisme est une tendance dans laquelle s'inscrivent les programmes de création et 2) la tendance « qui consiste à transformer la recherche et l'enseignement en occasion de militantisme » (Bélisle, 2019 : 5). Ces deux pratiques malmènent le rapport à la tradition et à l'essence, dans la mesure où le militantisme tente précisément de décroquer, au nom du féminisme, des cultures populaires, du décolonialisme, le « bon goût » pour le rendre davantage démocratique; la création, quant à elle, évite de « mettre à distance » le sujet apprenant, lui intimant de se regarder soi-même.

Dans une lecture de l'œuvre de Giuseppe Tomasi di Lampedusa publiée dans *L'Inconvénient*, Bergeron part de la thèse de Nicolas Berdiaeff selon laquelle l'aristocratie est moins une « classe » qu'un « principe spirituel » (Bergeron, 2015 : 23). Ce déplacement des conditions matérielles (permettant l'habitus aristocratique) vers un « pur esprit » est caractéristique de cette translation vers la modernité, alors que les principes héréditaires et les privilèges qui y sont rattachés ont dû trouver une voie de démocratisation. Si être aristocrate devient moins l'essence de l'être – par la naissance – que l'attitude, dès lors le principe paraîtra socialement acceptable : « Ainsi un paysan peut-il avoir l'esprit noble (au Québec, Félix Leclerc a représenté à merveille cet archétype) et un membre de la haute société, l'esprit plébéien. » (*Ibid.* : 23) Or, il faut bien examiner de quelle façon l'essence se déplace : la noblesse passe de l'être – le noble a un rapport noble à la culture – à la chose – l'objet culturel noble anoblit ceux qui le consomment. Il y a là une sorte de lieu commun, assurément, mais Carl Bergeron fonde sa conception de l'art sur la répétition de celui-ci, comme s'il n'était pas *topos*, mais vérité fragilisée par l'ère postmoderne. En ce sens, son essai sur Lampedusa se termine par un rapprochement entre « la nature spirituelle du principe aristocratique » et « la transmission de la culture », qui ne seraient « qu'une seule et même chose » (*Ibid.* : 26). C'est dire que l'existence de la culture est assurée par le maintien d'une aristocratie cultivée, quand bien même elle ne dispose d'aucun pouvoir, disons, temporel.

Deux courts exemples permettront d'étendre cette crainte démocratique à d'autres manifestations, moins explicites.

Le premier exemple se trouve dans le numéro intitulé « Le sens perdu de la filiation » (n° 54, automne 2013). Dans ce numéro, Yannick Roy signe un long essai d'ouverture. On se souvient que Roy énonçait, dans un « bogue », la fin de la discrimination envers les animaux, l'animalité en art devenant, pour lui, une manifestation de la fin de la culture légitime. Dans son essai intitulé « Culture et sentiment », l'essayiste poursuit son raisonnement en s'interrogeant sur l'amour parental et le sentiment d'amour particulier (car infini), quasiment anxiogène, qui suffoque le parent moderne. Son hypothèse, devant ce désarroi, instillant une lourdeur dans « la charge d'éduquer » les enfants, ce n'est pas que « des menaces » nouvelles et nombreuses planent sur ceux-ci, écrit-il. « Ce qui rend plus lourde [cette charge] [...], [c'est] la destruction

bien réelle de ce qui autrefois “contenait” l'enfance et lui servait de cadre, à savoir le monde des adultes » (Roy, 2013 : 13). Il précise plus loin :

Tout se passe comme [...] s'il était impossible de devenir adulte en dehors de la structure offerte par telle ou telle culture particulière. C'est en effet la culture qui, depuis la nuit des temps, trace des chemins, distribue des rôles, propose des modèles, assigne des limites, en un mot donne à l'existence une forme sans laquelle il s'avère impossible de quitter l'enfance. (*Ibid.* : 13-14)

Ce constat crépusculaire n'a rien pour étonner dans les pages de la revue, et l'énoncé même du thème du numéro pointait déjà vers ce type de constat. Ce qui étonne, en revanche, c'est le développement de sa pensée, qui emprunte aux essais de Montaigne la notion « d'engeance », manière de concevoir sa descendance comme une pure animalité. Élever un enfant, dans le discours classique de Montaigne, expose Roy, c'était « s'inquiét[er] de l'animalité de l'homme » et de son « déficit de sens » en regard de la *culture* : « Car c'est bien là ce que la froideur [éducative] de Montaigne vise à préserver, [...] ce qu'elle met dans la balance en face des soins tout maternels dont on entoure nos enfants : une culture, c'est-à-dire un ordre symbolique qui les précède et qui leur survivra. » (*Ibid.* : 17) La perte de la distance, de la froideur, de la hauteur aristocratique dans la conception du monde rend les parents aujourd'hui angoissés, trop proches de leurs enfants et donc trop désespérés comme éducateurs. « Le sentimentalisme incurable de notre temps » (*Ibid.* : 18) serait donc le nom de l'animalité revenue dans nos sociétés après l'abandon de la retenue cultivée : « Nos sentiments deviennent l'espace même que nous habitons et tiennent lieu, pour ainsi dire, de “culture” ou de “monde”. L'homme moderne a été privé de la possibilité de les maintenir à distance » (*Ibid.* : 19). Dans cette structure, on retrouve donc, pareille à l'esprit démocratique, des « sentiments » proches et vulgaires, l'animalité et l'enfance. L'homologie fonctionne rondement et transforme l'axiologie postmoderne en dégénération culturelle.

Le dernier exemple se trouve dans l'un des numéros que je considère parmi les plus importants de *L'Inconvénient*, puisqu'il contient une grande part d'autojustification de la position énonciative de la revue : « La mort de la critique » (n° 42, août 2010). On y découvre notamment un long texte du critique attitré de la revue, David Dorais, qui constituera le point de départ de l'ouvrage qu'il fera paraître sur la critique littéraire (*À quoi sert la critique littéraire?*, 2018). Le texte qu'y signe Mathieu Bélisle se retrouvera quant à lui en bonne place dans son essai *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*.

Tout le numéro, évidemment, revient sur la « baisse du niveau », en critique, au Québec. Semblable à l'anti-intellectualisme atavique du peuple québécois (« Pourquoi craindre les intellectuels? », n° 50), la mort de la critique (ou de l'esprit critique) est un poncif, un symptôme de la perte de sérieux de la culture dans notre société. Alain Roy énonce par exemple, dans le premier texte du numéro, l'absence de « critique » professionnelle en littérature, et notamment dans *Le Journal de Montréal* : « Cette situation en dit long sur l'intérêt que portent nos patrons de presse à la littérature, qu'ils perçoivent manifestement comme une chose ennuyeuse, difficile, voire élitiste et dépassée, en tout cas sans intérêt pour le grand public, lequel préfère évidemment entendre parler de musique pop et de ce cinéma hollywoodien. » (Roy, 2012 : 9) L'intérêt de la masse : voilà ce qui tue la critique. Que les médias, plutôt que de guider le bon goût, suivent la volonté démocratique participe de cette disparition concertée

de la pensée élevée. Mathieu Bélisle, dans « Pourquoi la critique littéraire se porte mal » fait un pas de plus, en s'interrogeant sur le manque de sens critique dans le discours critique québécois. On reconnaîtra la structure de son analyse : « La littérature québécoise n'est plus un rêve ou un projet [comme historiquement elle le fut], elle est devenue une fête. Et quoi de plus incompatible avec la fête que l'activité de la critique? » (Bélisle, 2010 : 65) La fête – de l'insignifiance, du festivaesque, de la carnavalisation des goûts – constitue une nouvelle fois une menace : « [La critique] ne peut exercer son activité sans contredire profondément l'humeur festive de son public. Et comme les vrais critiques sont toujours, par quelque côté, de tristes sires vaguement misanthropes, on ne les invite plus à la fête. » (*Ibid.* : 66) La masse ne sait plus entendre le discours lucide (et donc pessimiste) capable de lui révéler le laid sous le kitsch, l'absurde derrière le dramatique, l'éculé sous le mielleux : comme l'aristocrate de Carl Bergeron ou les chargés de cours d'Alain Roy, ces critiques deviennent des parias, sans pertinence sociale, contraints de se retrancher dans des lieux précis – des revues culturelles – et d'adopter une ironie bien affûtée pour défendre ce qu'il reste de la culture d'antan.

Un petit Québec

Limiter la lecture de la revue *L'Inconvénient* à une sorte de réaction rhétorique pourra sembler réducteur. Après tout, il aurait été à propos de s'intéresser aux thématiques particulières des numéros de la revue, qui constituent autant de manières de déplorer le recul de la culture, de l'humanisme, des lettres, etc., ou de noter la filiation philosophique de plusieurs auteurs avec le nietzschéisme et d'examiner ce que signifie cette filiation. De même, pour la tentation d'explorer le réseau collaboratif de la revue, aux poreuses frontières avec *Argument*, dirigée notamment par Daniel Jacques et Patrick Moreau, deux collaborateurs occasionnels de *L'Inconvénient*, mais aussi avec une revue de création comme *XYZ. La revue de la nouvelle* ou de voir comment les acteurs de ces revues agissent au nom des mêmes notions d'élévation artistique, de liberté de l'art, de grandeur dispensatrice⁷.

L'ironie essentialiste me paraît importante à analyser en raison d'abord de son efficacité et de sa grande diffusion dans notre univers médiatique. Elle réussit mieux que d'autres stratégies – disons, les énoncés idéologiques de premier degré comme on en retrouve chez Mathieu Bock-Côté ou dans la revue *À babord!* – à convaincre du caractère naturel des postulats inférés. En effet, l'ironie se présente comme une stratégie de défense dialectique, socratique, elle avance à couvert, les assertions sont terrées sous des présupposés bel et bien idéologiques. L'analyse de

⁷ Je pense ici à la polémique autour de la démission de la directrice de rédaction d'*XYZ. La revue de la nouvelle*. Dans une lettre ouverte parue dans *Le Devoir* et relayée sur les médias sociaux, la directrice démissionnaire dénonce un texte signé par David Dorais, qu'elle aurait été contrainte de publier. Or, ce texte, selon elle, était misogyne et participait à la culture du viol. David Dorais, membre du collectif d'*XYZ*, est également un critique établi à *L'Inconvénient* depuis plusieurs années. Patrick Moreau, directeur d'*Argument*, prendra sa défense dans des lettres ouvertes. *L'Inconvénient* fera paraître un dossier intitulé « L'art doit-il être moral? » (n° 76, printemps 2019) dans lequel Dorais ironisera longuement sur « le feu de paille » ou « la tempête dans un verre d'eau » qui se sera abattue sur lui. Dans le mot du directeur, Alain Roy pourfend longuement la « censure victimaire », faisant référence plus ou moins explicitement à cette polémique. Il cite, pour ce faire, Ezra Pound : « La moralité de l'écriture dépend ESSENTIELLEMENT de sa justesse d'expression » (4). Ce repli esthétique est typique du discours ironique de la revue.

cette ironie est pertinente également en raison de l'essence défendue, qu'il faut savoir expliciter. C'est là l'engagement particulier de cette revue.

Cet article a montré comment la polarité bien développée par Bourdieu entre le « proche et le loin » le « facile et le difficile », « le vulgaire et le légitime » participe intrinsèquement de l'axiologie de la revue. On rencontre ce postulat chez Mathieu Bélisle, qui dénonce, au début de son essai, « la domination de la vie ordinaire », au Québec :

Les politiciens, les artistes et les rares intellectuels qui ont droit de cité sont ceux qui renoncent d'emblée à marquer leur appartenance à un ordre différent de celui de l'homme et de la femme du commun, ceux qui évitent d'inscrire leurs préoccupations dans un domaine autonome – je n'ose dire : supérieur –, ceux qui consentent, en somme, à n'afficher aucune prétention. (Bélisle, 2017 : 10)

L'opposition entre le commun (valorisé) et l'extraordinaire (dénoncé) au Québec constitue l'angle de lecture de Bélisle tout au long de son essai, rappelant la perte du bon goût esthétique chez Roy. Il me semble même que nous pouvons en retrouver des traces dans des essais à caractère plus savant, comme si cette ironie essentialiste pouvait se plier à tous les genres. Dans son essai sur la critique littéraire au Québec, David Dorais dénonce, par exemple, la « critique de proximité », qui mesurerait toute œuvre en regard de l'expérience empirique commune (le réalisme), qui mettrait l'accent sur l'émotivité du critique ainsi que sur les thèmes évidents (au détriment de la manière, de la forme, de l'écriture) et, enfin, qui ferait preuve d'optimisme (au détriment d'une forme de lucidité). Ces essais, évidemment, de par leur forme ne se développent pas dans l'ironie, mais postulent fortement que le bon et le beau sont dans le lointain, dans l'extraordinaire, dans le raffiné. Et étrangement, ils affirment que le Québec en général, dans la critique, dans les arts, dans les institutions, ne sait pas atteindre cette hauteur.

En conclusion, on ne peut que souligner la défense franche, visière relevée, qu'on fait de la littérature dans les pages de cette revue. Plus qu'ailleurs, sans doute, et depuis la fin de l'aventure de *Contre-jour* surtout, la littérature est le prisme de lecture de *L'Inconvénient*. La hauteur éthique du littéraire, répétée à force d'ironie, en est assurément le cœur engagé, c'est le « grand récit » perdu dans notre sphère médiatique qu'on veut néanmoins maintenir en vie. En effet, les fictions de ces lettrés font volontiers ressembler ces derniers à des Don Quichotte. Cet état de fait impose une réflexion plus large, capable d'envisager l'hégémonie médiatique et les positions qu'elle assigne à certaines valeurs. Pour le dire autrement, il se pourrait qu'en regard de l'ouverture relativiste postmoderne, célébrant l'hybridation, l'hétéroclite, le populaire, la diversité culturelle et les identités sexuelles multiples, la littérature comme *ordre* ne puisse trouver de place confortable. La description de *L'Inconvénient* que cet article propose tend à montrer comment la rhétorique de ses collaborateurs les situe, mais il se peut également que leur place leur soit assignée par la configuration axiologique postmoderne. Le récit est évidemment connu et se résumera au délitement de l'idéologie arnoldienne de la culture, Matthew Arnold étant le précurseur des *Cultural Studies* qui visent à cultiver les masses ouvrières afin de favoriser leur émancipation; la prémisse étant néanmoins que la haute culture est supérieure à la culture des gens modestes et que seule cette haute culture permet une véritable libération. La revue *L'Inconvénient* est un lieu d'exploration tout particulièrement révélateur de cette continuelle métamorphose de l'hégémonie.

Bibliographie

L'Inconvénient

- BÉLISLE, Mathieu (2010). « Pourquoi la critique littéraire se porte mal », n° 42, p. 57-68.
- BÉLISLE, Mathieu (2019). « L'apprentissage de la réserve », n° 77, p. 3-5.
- BERGERON, Carl (2015). « Giuseppe Tomasi di Lampedusa : l'aristocratie comme principe spirituel », n° 60, p. 23-26.
- ROY, Alain (2002). « L'art n'est pas une subversion », n° 10, p. 31-39.
- ROY, Alain (2010). « La critique et son néant », n° 42, p. 7-16.
- ROY, Yannick (2013). « Culture et sentiment », n° 54, p. 7-20.

Articles et ouvrages cités

- ANDERSON, Perry (2010 [1998]). *Les origines de la postmodernité*, traduit de l'anglais par Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires.
- BÉLISLE, Mathieu (2017). *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac Éditeur.
- BÉLISLE, Mathieu, Isabelle DAUNAS, Alain ROY *et al.* (2013). *Les inconvénients du progrès : 50 raisons de ne pas se réjouir trop vite*, Montréal, L'Inconvénient.
- BERGERON, Carl (2012). *Un cynique chez les lyriques : Denys Arcand et le Québec*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BERGERON, Carl (2016). *Voir le monde avec un chapeau*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BERGERON, Marie-Andrée, Michel LACROIX, Yvan LAMONDE et Jonathan LIVERNOIS (2015). *Les intellectuel.les au Québec : une brève histoire*, Montréal, Del Busso éditeur.
- BOUCHARD, Gérard, et Alain ROY (2007). *La culture québécoise est-elle en crise?*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun ».
- DENIS, Benoît (2007). « Ironie et idéologie : réflexions sur la "responsabilité idéologique" du texte », *ConTextes*, n° 2, [En ligne], [https://journals.openedition.org/contextes/180] (6 juin 2019).
- DUMONT, François (2006). « Un nouveau conflit de références. Trois revues littéraires québécoises contemporaines : *Liberté*, *L'Inconvénient* et *Contre-jour* », *Cahiers de l'AIEF*, n° 58, p. 191-204.

- EAGLETON, Terry (1994 [1983]). *Critique et théories littéraires : une introduction*, traduit de l'anglais par Maryse Souchart, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- HABERMAS, Jürgen (1988). *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie ».
- HEINICH, Nathalie (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- JAQUET, Chantal (2014). *Les transclasses ou la non-reproduction*, Paris, Presses universitaires de France.
- LALONDE, Catherine (2011). « Contrer la “bien-pensance” », *Le Devoir*, 2 avril, [<https://www.ledevoir.com/culture/320208/litterature-contrer-la-bien-pensance>] (6 juin 2019).
- NADON, Rachel (2017). « *L'Inconvénient* », dans Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron, Michel Lacroix et Jonathan Livernois (dir.), *Dictionnaire des intellectuel.les au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 183-184, coll. « Corpus ».
- PELLETIER, Jacques (1994). *Les habits neufs de la droite culturelle*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Parti pris ».
- ROY, Alain (2008). *L'impudeur*, Montréal, Éditions du Boréal.
- SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

David BÉLANGER est chercheur postdoctoral (Banting) à l'Université de Montréal, chargé de cours à l'UQAM et directeur de rédaction d'*XYZ. La revue de la nouvelle*. En 2019, il a fait paraître, avec Thomas Carrier-Lafleur, *Il s'est écarté : enquête sur la mort de François Paradis* (Nota bene); l'ouvrage a remporté le prix Jean-Éthier-Blais et a été finaliste au prix Victor-Barbeau. En 2021, il a publié, avec Michel Biron, un essai épistolaire sur le roman québécois et l'ironie, *Sortir du bocal* (Boréal). L'ouvrage, issu de sa thèse de doctorat, est paru en septembre 2021 aux Presses de l'Université de Montréal sous le titre *Appelée à comparaître : la littérature dans les fictions québécoises du XXI^e siècle*.

Engendrement de *Tristesse* : les coups de revers des progressions en mineur

Anne Caumartin
Collège militaire royal de Saint-Jean

Résumé : *Tristesse*, un zine lancé en 2017, permet de porter un autre regard sur les modes d'engagement et de mobilisation des revues, comme il réussit à donner à « l'extrême-intime » un poids politique. *Tristesse* ne s'oppose pas à un groupe ou à une idéologie, ne formule aucune revendication, ne cherche pas quelque avancement. Bien au contraire, *Tristesse* est une revendication qui refuse d'en être une et se fait ainsi le revers d'une tradition intellectuelle qui n'en a pas pour autant moins de portée; il semble se vouloir, par ses voix essayistiques qui sont « en tristesse » (comme on dit *en amour* ou *en colère*), une avenue pour penser et (accepter d')exister autrement. Cet article présente la synthèse des intentions des fondatrices, expliquées davantage lors d'un entretien. Il analyse brièvement l'esthétique de la revue et tente d'indiquer sa portée rhétorique.

Abstract: *The zine Tristesse (2017) offers a different perspective on the modes of engagement and mobilization usually associated with literary journals as it shows the political potential of "the extreme intimate". Tristesse does not oppose a group or an ideology, does not make any demands, nor seeks some sort of social progress. On the contrary, Tristesse is a claim that refuses to be presented as such and thus can be viewed as opposing the intellectual tradition shaped by so many literary journals. Tristesse publishes essayistic voices that are "in sadness" (as we say in love) which mark out an avenue for thinking and existing differently. This article presents the synthesis of the founders' intentions, analyzes briefly the aesthetics of the journal, and attempts to show its argumentative potential.*

Une confession avant toute chose : je me suis récemment découverte plus que nostalgique, en manque presque, de la large diffusion de périodiques qu'on aime attraper au hasard dans ces kiosques de revues, ces Maisons de la presse et autres stands de librairies, disparus progressivement alors qu'on se disait que ce n'était pas si grave, qu'il y avait toujours les abonnements, qu'on trouverait d'autres moyens de découvrir ce qu'on ne connaît pas. Longtemps les bibliothèques universitaires ont pu répondre à mes envies. Depuis quelques années, les maigres étalages de trucs en papier glacé près des caisses des magasins à grande surface semblent me narguer et tester ma patience. Une autre confession, plus délicate cette fois, car elle relève non pas d'un rapport au passé mais en quelque sorte d'un rapport à l'avenir, et tient à un constat d'impuissance : même si la contre-culture¹ a continué de faire l'objet de publications et de discussions dans les milieux universitaires et culturels, je m'interroge quant à sa capacité à atteindre son but, qui est d'influencer la réflexion sociale et le débat public (Pagé, 2014).

¹ Pour mieux situer la pratique des *zines* dans l'univers contre-culturel, on pourra consulter Élise Lassonde, « La mémoire des zines : nouvelles déclinaisons de l'édition contre-culturelle », *Liberté*, 2013, p. 21.

Comment aujourd'hui la Coopérative Coup D'Griffe² par exemple et les différents *zines*³ – faits artisanalement, « sans prétention », en décloisonnant les pratiques, en croisant les sciences politiques et sociologiques comme les études médiatiques et littéraires, mais en étant diffusés hors des circuits traditionnels – peuvent-ils conjuguer influence sociale et destination aux *happy few*? Miser sur la clandestinité, mais participer de temps à autre à Expozine⁴, est-ce suffisant?

Malgré ces considérations quelque peu pessimistes, il reste que ces parutions détiennent un pouvoir certain : celui de la parole autre, celui de la déstabilisation. Je veux aborder ici une toute nouvelle revue, *Tristesse*, fondée en 2018. Ce *zine*, malgré les expositions, salons, tables rondes, listes de diffusion et médias sociaux, a été porté à mon attention par une amie et collègue, comme quoi le succès de ce type de parutions, ces « toujours-nouvelles-revues » qu'on espère voir s'inscrire dans la durée, s'appuie en bonne partie sur le bouche à oreille. À la suite de la lecture des trois premiers numéros parus à ce jour, je dois confesser, encore, ma fascination et ma perplexité. Fascination pour une mise en page léchée, pour des voix intimes et fortes. Mais perplexité surtout devant ce type de prise de parole malgré mon intérêt sincère. Oui, pour moi, l'idée de fonder une revue est nécessairement associée à un engagement – littéraire, artistique, politique au sens large –, au désir d'occuper une place dans le champ culturel, soit parce qu'elle a été laissée vacante, soit parce qu'on ressent le besoin de remodeler l'espace intellectuel, souvent à grands coups de coude⁵. Pour moi, une nouvelle revue s'inscrit dans une filiation, avec ou contre quelque chose. Je suis malheureusement assez binaire, mais j'essaie d'apprendre à penser autrement, comme le veut d'ailleurs l'invitation forte de ces publications. Je tenterai donc d'exposer ici comment *Tristesse* peut contribuer à la structuration générale de la vie intellectuelle québécoise, d'une part, par la présentation des intentions des fondatrices et, d'autre part, par une analyse de l'esthétique de la revue. Cet article offrira en conclusion des pistes de réflexion quant à la portée rhétorique de la pratique essayistique d'une revue qui dit ne pas rechercher d'œuvres de fiction, mais plutôt des contributions « relevant du genre de l'essai (au sens le plus large du terme) ainsi que des arts visuels⁶ ».

² Coup D'Griffe est une coopérative montréalaise fondée en 2012. Elle vise la collaboration d'artistes et de travailleurs autonomes des univers de la musique, de l'édition et de la création de matériel promotionnel en offrant autant un lieu à partager pour du travail indépendant que des ateliers d'initiation à la sérigraphie.

³ Les *zines* sont des publications autoéditées à petit tirage et faites de façon artisanale. Ils sont constitués de textes et d'images et travaillent l'esthétique du bricolage dans l'esprit de la contre-culture. Ludiques et/ou engagés, les *zines* misent sur un lien quasi familial entre les créateurs et les lecteurs.

⁴ Expozine est une foire annuelle tenue à Montréal depuis 2002, qui se présente comme l'un des plus importants salons de la presse en Amérique du Nord, avec près de 300 vendeurs et créateurs qui offrent leurs publications en français et en anglais à quelque 15 000 visiteurs.

⁵ La section « Zines, magazines et revues : esquisse des liens » du mémoire de maîtrise d'Izabeau Legendre consacré à la position du *zine* montréalais dans le champ culturel expose bien le difficile rôle endossé par ces productions. L'émergence d'une scène du *zine* au tournant des années 1990-2000 se fait dans une sorte de flottement, que ce soit dans la forme, adoptant les conventions tantôt du magazine, tantôt de la revue spécialisée, ou dans le contenu, par des discours ludiques volontairement *hors champ* ou par un dialogue soutenu avec l'époque (Legendre, 2020 : 25-27).

⁶ Le site de la revue indique cette précision dans l'appel à contributions : <https://tristesse.ca/apropos>.

L'élan premier

Contrairement à la plupart des revues intellectuelles, nul texte d'intention ne présente clairement le projet ou la situation de *Tristesse* dans le champ littéraire, si ce n'est une transcription d'un dialogue amical qui loge à la fin du premier numéro, dans les pages roses. On y comprend que la revue ne soutient pas un projet particulier, comme l'annonçait le féminisme de *Françoise Stéréo* par exemple; elle ne s'oppose pas à un groupe ou à une idéologie, ne formule aucune revendication, ne cherche pas quelque avancement. Bien au contraire, *Tristesse* est une revendication qui refuse d'en être une; elle *apparaît*, avec son esthétique du *zine*, avec la place laissée aux émotions au détriment de « l'esprit », avec des voix qui font résonner les théories du *care*, comme un *spin-off* de revues littéraires devenues canoniques. Elle se fait ainsi le revers d'une tradition intellectuelle, mais n'en a pas pour autant moins de portée; elle semble se vouloir, par ses voix essayistiques qui sont « en tristesse », « comme nous pouvons être en amour, en colère ou en deuil » (Delporte, 2017-2018 : 40), une avenue pour penser et (accepter d')exister autrement. En somme, elle n'énonce pas explicitement ces intentions, mais elle parle, elle existe. Et qui le veut finit bien par comprendre. Un peu.

Puisque j'aime les choses claires, je suis allée au-devant de l'équipe fondatrice pour cerner davantage les intentions de départ du projet. À la suite de cet entretien qui s'est tenu en différents lieux, il est possible de préciser ce que présentait la correspondance entre Daphné B. et Julie Delporte citée dans le paragraphe précédent. Lors d'une récente table ronde au CRILCQ⁷, Marie Saur, l'une des fondatrices de *Tristesse*, a mentionné avec désinvolture un aspect de l'entreprise du périodique qui paraît assez fondamental : « Tout est fait à la maison, entre amies; si on n'était plus amies, on arrêterait, je pense. » C'est dire que cette communauté se tisse bien peu en fonction d'un dehors immédiat ou d'une pensée historique. Il semble plutôt que ce dehors, s'il motive cette prise de parole commune, opère par une intériorisation des contraintes qui ont percolé et se sont accumulées par atavisme. À l'origine, les fondatrices (Julie Delporte, Rosalie Lavoie, Catherine Ocelot, Marie Saur et David Turgeon), avaient surtout envie de « faire des trucs ensemble ». Occupées par le quotidien, par leurs pratiques artistiques, elles avaient conscience, en tant que femmes, de devoir protéger leur travail personnel et ne pas se trouver encore à s'en détourner au profit de quelque projet collectif. Et puis après le discours de Delporte lors de l'inauguration de la librairie féministe L'Euguélionne, avec David Turgeon qui cherchait un moyen de rendre lisible un tableau de féminisation « totale » du français établi par un grammairien du XIX^e siècle, et alors que le salon Expozine de l'année 2017 approchait, elles ont compris que c'était comme ça que pourrait se faire la revue, c'est-à-dire de la façon la plus libre possible, sans rubriques, sans dossier, dans un réseau indépendant et une fois par an seulement, une périodicité qui est rapidement devenue semestrielle.

Par rapport aux autres revues, *Tristesse* ne cherche pas à définir sa situation. Sa condition « économico-professionnelle » la place à l'écart : elle est une revue d'amatrices, dont les ventes ne servent qu'à payer l'impression et la location d'une table pour présenter la revue à Expozine. Il n'y a pas d'abonnements, pas de diffuseur, et le tirage est infinitésimal. Les fondatrices ont tout de même voulu faire quelque chose d'inédit et c'est ainsi que la revue est perçue. Elles estiment

⁷ Colloque « Décentrement : les communautés de la littérature québécoise contemporaine », CRILCQ – Université de Montréal, le 9 mai 2019. (Les passages qui suivent, entre guillemets mais sans renvois de note, font référence à des conversations qui ont eu lieu lors de cette table ronde ou par courrier électronique.)

que le matériel publié ne pourrait pas paraître dans d'autres revues, ce qui a d'abord été « un état de fait » avant de devenir une ligne éditoriale : « [...] pas de nouvelles, une seule poétesse par numéro, des essais qu'on pourrait difficilement comparer à des articles, des bandes dessinées étranges ». Malgré et par ce pas de côté, elles assument résolument l'appellation « revue ». *Tristesse* a rapidement été reconnue sur les réseaux sociaux par des revues comme *Liberté*, *Lettres québécoises*, *Estuaire*, *Mœbius*, par intérêt sincère de leur part parce que *Tristesse* leur paraît libre et neuve. Aussi, face à ces dernières, *Tristesse* ne prétend pas empiéter sur le terrain des revues institutionnelles, ni même en faire la critique en prenant quelque contre-pied : « Nous aimons bien ne pas jouer au sport masculin de la concurrence. Il y a aussi peut-être et surtout une solidarité féminine au centre de tout. Nous avons d'ailleurs été associées plusieurs fois dans la presse, car dirigées par des femmes et ça nous va bien. » Il faut quand même remarquer que cette reconnaissance et cette affection pour *Tristesse* s'appuient sur des relations d'amitié et de collaborations professionnelles et artistiques avec des autrices des revues mentionnées plus haut, un réseau confirmé par le fait que celles-ci publient aussi dans *Tristesse*.

Catherine Ocelot, cofondatrice, estime qu'au-delà de la confidentialité du cercle des amis, le lectorat visé était certes, initialement, les visiteurs et visiteuses d'Expozine, mais aussi ceux et celles qui, simplement, achètent des livres et des revues. Après le lancement du premier numéro, les librairies Drawn and Quarterly, Le Port de tête et L'Euguélionne sont reparties avec les restes du tirage. Dès le départ, il y a eu un intérêt, ce qui était un peu attendu puisque les artistes et les intellectuelles publiées avaient déjà un lectorat et un public fidèles. La bonne réception s'expliquerait, selon Marie Saur, par le fait que la revue fait écho à des discours dans l'air du temps. Bien qu'au bout d'un moment, plus personne ne fait attention à ce que le titre d'une revue veut vraiment dire, il reste que le mot *Tristesse* a semblé représenter l'état d'esprit idéal, avec des sonorités parfaites pour un titre de revue, très « féminine ». Sans que ce soit un « thème imposé », une bonne part des collaborations illustrent ce que le premier texte des pages roses indiquait, c'est-à-dire l'art de « tomber en tristesse ».

Bref examen de l'esthétique de la revue

Cet art de « tomber en tristesse » m'est toutefois apparu, lors de ma première fréquentation de la revue, comme la mise en forme d'une impasse. Les couvertures des trois premiers numéros (figure 1), illustrées respectivement par Catherine Ocelot, Mirion Malle et Sara Hébert, par photo, dessin, collage, indiquent dans des décors plutôt urbains la fatigue, la peine et l'égarement de femmes qui deviennent véritablement des sujets par l'expression de ces émotions.

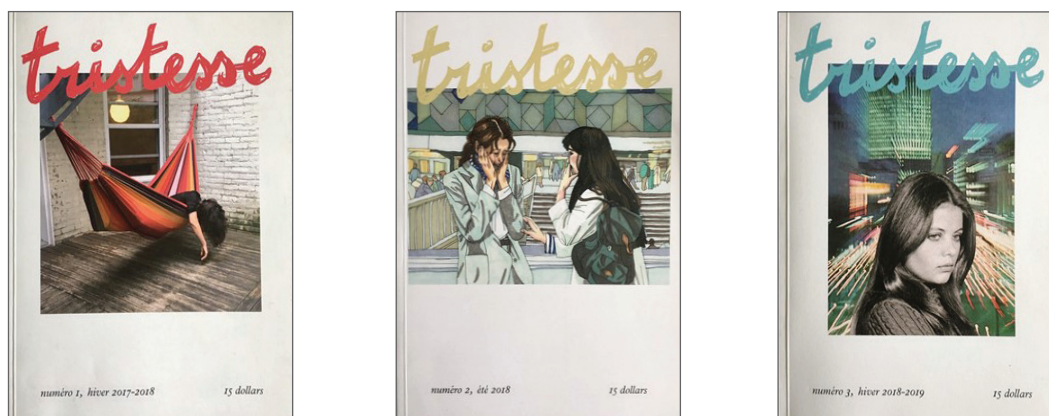


FIGURE 1 – Les couvertures des trois premiers numéros du zine *Tristesse* (photographie : Anne Caumartin).

Une mise en page surprenante, efficace et, oui, satisfaisante à la fois par la disparition des poses et des postures trop souvent édifiées et valorisées par les publications. *Tristesse*, la revue comme l'émotion, annonce un fonds à explorer et surtout à accepter; il ne s'agit pas seulement de refuser l'impératif « souris, tu seras plus jolie », mais bien de révéler un mode cognitif par l'émotion, un rapport au monde qui n'a pas à se moduler et encore moins à s'excuser.

Il reste que, dans le dialogue entre Daphné B. et Julie, on explique : « La jeune fille triste n'est pas nostalgique – ou alors elle l'est d'un futur qui ne vient jamais » (Delporte, 2017-2018 : 40.). Cette phrase, comme bien d'autres explications de l'horizon de la revue, se laisse d'abord lire comme une abdication, un espoir non poursuivi, une impuissance acceptée. Si les fondatrices expliquent dans leur échange les dangers de l'impératif du bonheur et leur épuisement devant celui-ci, elles affirment qu'être triste est « un morceau de guérison », « une façon d'être vivante » (*Ibid.* : 38). Il s'agit certes là d'une façon de combattre le concept d'*optimisme cruel*⁸, mais il reste qu'elles ne manquent pas d'illustrer à quel point le deuil – les deuils – constitue la figure de l'éternel retour, qui ramènerait inmanquablement au désir, puis au désenchantement, puis au deuil encore. On peut de moins en moins imaginer Sisyphe heureux.

C'est en se glissant doucement et patiemment dans l'univers de *Tristesse* qu'on saisit la nuance révélatrice qui peut avoir ce commentaire comme emblème : « Et pleurer, ce serait voir l'ampleur du travail, plutôt que de baisser les bras. Cela ne veut pas dire que nous cessons d'être joyeux.ses. Mais nos joies cohabitent avec la tristesse, puisqu'en permanence nous *savons* » (Delporte, 2017-2018 : 40). La tristesse se fait donc le signe d'une connaissance et d'un mode de travail. C'est d'ailleurs ce qui ressort clairement des discussions qui exposent les vues de l'équipe :

⁸ Lauren Berlant (2011) théorise l'affect en présentant le concept d'optimisme cruel qui explique que nous puissions désirer quelque chose qui freine notre épanouissement. Avec *Tristesse*, il s'agit en quelque sorte de voir les choses à l'inverse : en travaillant une émotion acceptée généralement comme négative, arriver à son épanouissement.

Si l'on se place du point de vue de la prise de conscience féministe (qui serait une des sources, mais non la seule, à irriguer la revue), et ceci apparaissait quand nous en discussions avec Julie Delporte ou Catherine Ocelot (qui évoluent dans un domaine artistique plutôt hostile aux femmes et à la différence esthétique), la colère semblait beaucoup plus paralysante, au moins pour la personne qui l'éprouve, et menait vite à la confrontation dure, donc à l'épuisement de la femme en colère. La tristesse apparaissait comme une issue, pour ne pas perdre de vue l'état du monde, tout en continuant de créer. La tristesse est peut-être une voie parallèle, une voie qui peut paraître hors de la réalité et des productions constructives [...] ⁹.

Lors des premières discussions de l'équipe, les émotions et les pleurs ont été souvent (et passionnément) pensés comme une libération par rapport aux sentiments qu'inspire le monde, une « alternative presque heureuse, face à des situations qui ne changent pas, des personnes qui ne veulent pas entendre ce que d'autres ont à leur dire. Là où la colère épuise, où le sentiment d'impuissance et la fatigue font se taire, se retirer, la tristesse permet de continuer ¹⁰ ».

Choisir la tristesse serait donc une sorte d'engagement envers le monde dans la mesure où elle permet à la créatrice de se remettre au centre de sa création et de se projeter ensuite de la sorte : « Elle ne s'efface plus derrière son propos ni son combat, elle s'accepte comme triste. Si on schématise, pleurer lui fait du bien et alors ce sera son œuvre ¹¹ ». Ce serait ces *progressions en mineur* – c'est-à-dire ces avancées dans le monde, ces mises en discours de soi proposées dans des *tonalités tristes* et auxquelles, disons-le, les revues d'idées nous ont bien peu habitués – qui constitueraient, par leur possibilité même, la force et le pouvoir de *Tristesse*. Si une revue, par sa simple création, est nécessairement et implicitement une forme d'engagement, il reste que la voix de *Tristesse* est de fait la marque de son engagement.

Le désir initial était d'accorder une attention très importante aux participantes, de créer un espace accueillant, qui tient un peu du laboratoire et qui donne envie de s'exprimer, un espace de parole qui s'inspire des « méthodes féministes d'accueil et d'écoute de l'autre ». Le désir était aussi de « mélanger » des participantes issues de champs professionnels et artistiques différents (de la bande dessinée à la poésie, ou à la performance), touchant aussi à des degrés de légitimité divers (issues du fanzinat ou de l'université). L'engagement de *Tristesse*, s'il fallait le dire en un mot, est de l'ordre de la bienveillance.

Et cela se trouve dans la possibilité de dire. Car tout y est admissible; s'y trouve un lieu où l'écriture se fait pour soi, dans le plaisir immédiat, semble-t-il, et non pas reportée vers une finalité ¹². Cette écriture pour soi, dans le plaisir immédiat, se laissait deviner dès le premier numéro dans la division des pages. Pages blanches, pages roses : les premières accueillant plutôt

⁹ Courriel signé Marie Saur, le 13 mai 2019.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Cela est admirable, mais aussi impossible à décrire. Ouvrons ici une parenthèse : si j'avais une prophétie à faire, ce serait que *Tristesse* court le risque d'être victime de cette ouverture, de cet espace d'accueil et d'apaisement qu'elle offre : elle court le risque, bien que ce soit un beau risque, d'être un immense plaisir de lecture tout en n'offrant aucune prise à la critique institutionnelle qui aime les catégories, les buts avoués et explicites, les idéaux à poursuivre, le politique à changer. La critique est lente à comprendre; les œuvres les plus durables sont souvent celles qui jouent avec cette faiblesse et qui, de fait, gardent la contre-culture toujours dans le revers de quelque chose de préhensible.

les contributions visuelles, des textes proches de la lettre et de la réflexion intime; les secondes, des textes davantage essayistiques, de fiction-réflexion. Les deux numéros suivants brouillent cette esquisse : pages roses avec dessins et poèmes, pages blanches avec de longs commentaires littéraires. Il reste qu'en revenant sur les lectures (la critique cherche toujours son fil de trame) se trouve une cohérence, et se met à exister une telle chose qu'une revue d'idées qui passerait par la fiction, le jeu de la pensée qui peut exploiter (au sens noble) les émotions. Un texte signé « La Rédaction » (figure 2) recense quelques films de Rohmer pour présenter des « Scènes du consentement actif » ([La Rédaction], 2018 : 25).

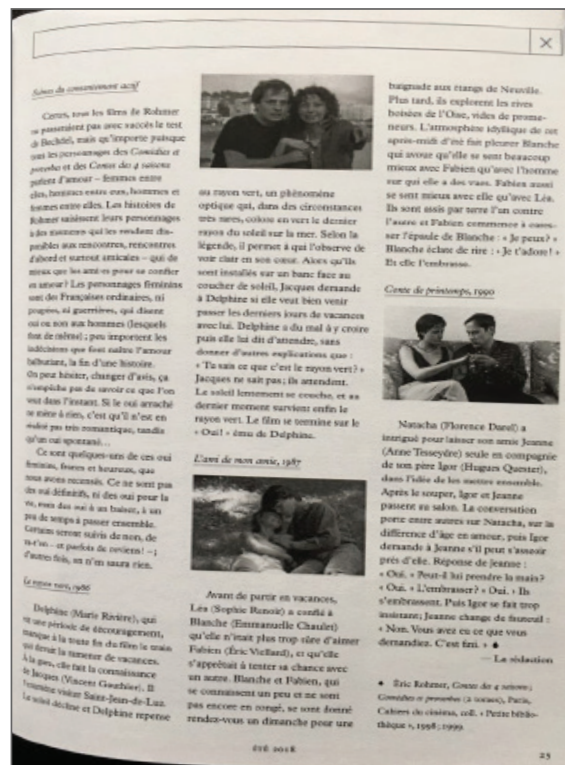


FIGURE 2 – Reproduction du texte « Scènes du consentement actif », tiré du zine *Tristesse*, n° 2 (2018), p. 25 (photographie : Anne Caumartin).

En saisissant des scènes de *Conte de printemps*, *L'ami de mon amie* et *Le rayon vert*, on montre des « Françaises ordinaires [...] qui disent oui ou non aux hommes (lesquels font de même), peu importent les indécisions que font naître l'amour balbutiant, la fin d'une histoire. On peut hésiter, changer d'avis, ça n'empêche pas de savoir ce que l'on veut dans l'instant. Si le oui arraché ne mène à rien, c'est qu'il n'est en réalité pas très romantique, tandis qu'un oui spontané... » (*Ibid.*). L'ensemble est descriptif, photos en soutien. Comme si tout commentaire avait été superflu, l'analyse aussi bien que le commentaire politique appartient au lecteur.

Il en va de même de deux textes de Catherine Ocelot, « Savoir vivre » dans le numéro 2, et « Gentilleses » dans le numéro 3. Ces découpages du quotidien, ces instantanés de vie qu'on pourrait trouver sur Facebook, sont divertissants comme peut l'être un « fil d'actualités », mais l'accumulation en fait une critique assez tranchante du consumérisme :

Une amie est taguée sur une photo montrant une gigantesque quantité de homards disposés sur un plat de service somptueux. Deux heures plus tard, elle est retaguée, cette fois sur la photo d'une chambre d'hôtel luxueuse à Mont-Tremblant, avec la légende : 'Repos pour le weekend'. // Lors d'un voyage en Suède, un chroniqueur se prend en photo en train de manger un sandwich au poisson. Il dit qu'il va le savourer parce que le sandwich lui a coûté 40 \$. // Une ancienne collègue met sa maison en vente et partage le lien sur internet. Elle est située dans Rosemont et coûte 595 000 \$. [...] // Un bon ami à moi vit, depuis quelques mois, une période difficile. Rupture, parents malades, deuils, les coups durs s'enchaînent. Travailleur autonome, sans assurances [...] son revenu annuel tourne autour de 15 000 \$. Je l'ai toujours senti solide mais ces jours-ci il est déprimé, il commence à m'inquiéter. Je lui ai donné le numéro de ma psy, je suis certaine qu'elle pourrait l'aider. // Elle charge 115 \$ de l'heure. (Ocelot, 2018 : 7)

Sur le même ton, les « Gentilleses », parmi trente-cinq civilités, laissent tomber quelques bombes :

Parler à son animal de compagnie
Faire un café à son conjoint ou sa conjointe avant de faire le sien.
Prendre le temps de bien cuisiner, recevoir chaleureusement.
-Réparer les portes défoncées, les trous dans les murs, camoufler les bleus.
Mettre des fleurs et des plantes sur le balcon.
Toujours dire bonjour aux sans-abris [...]
-Ne pas porter plainte pour voies de fait. (Ocelot, 2018-2019 : 17)

La même douceur violente, qui travaille le pouvoir de la naïveté, se trouve dans les contributions visuelles. Le registre est large. Les dessins de Mirion Malle (2017-2018), « Je pleure tout le temps », illustrent les trop-pleins et la dépossession, les larmes qui débordent et le vide intérieur (figure 3).

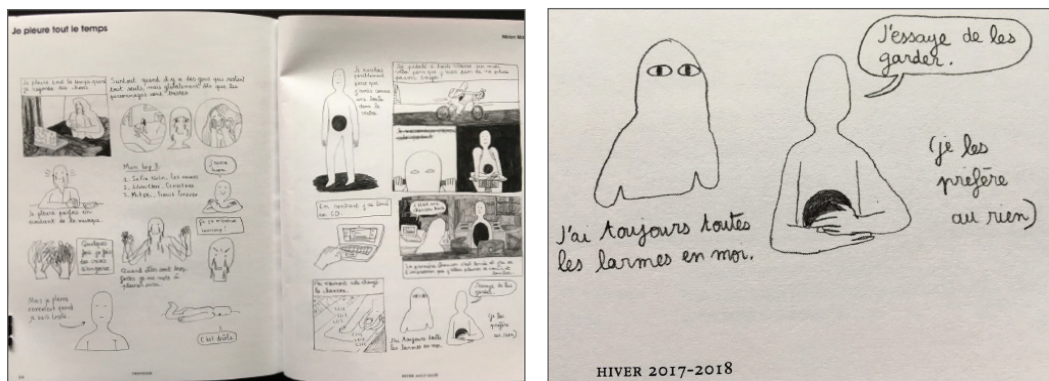


FIGURE 3 – Dessins « Je pleure tout le temps » de Mirion Malle (2017-2018), *Tristesse*, n° 1, p. 34-35. À gauche : détail d'un dessin (photographie : Anne Caumartin).

Leur présentation sans détour, sans atténuation, oblige le lecteur à leur reconnaissance, les fait exister dans le discours social et transforme ces émotions en réalités pensables.

À l'autre bout du registre, il y a les « Aventures de Jacques, la saucisse sensible » (Hébert, 2018-2019 : 41) (figure 4).



FIGURE 4 – Collage « Les aventures de Jacques... » par Sara Hébert (2018-2019), *Tristesse*, n° 3, p. 41-48 (photographie : Anne Caumartin).

Ces collages *années 70* de Sara Hébert, qui semblent inaugurer dans le dernier numéro un collage-feuilleton avec le convenu « à suivre », travaillent l'humour et le malaise en présentant les espoirs amoureux qu'entretient Jacques à l'égard de Sandra. Il se demande si elle l'aime « pour vrai ». Son ami Paul au téléphone lui conseille de l'appeler et de lui demander. Sage conseil. Sandra accueille son appel sans sourire avec un : « Allo pitou. J'ai une infection à levures. [...] Ça ou une ghono. » Jacques pose quelques questions pour mieux se faire répondre par Sandra : « Je sais pas. J'ai trop faim pour penser. D'ailleurs je me suis fait un GROS sandwich. » S'ensuit une page d'absurdités autour dudit sandwich, puis on voit Jacques, recroquevillé dans son lit, qui marine dans son monologue intérieur : « Pourquoi chu jamais capable d'y dire Je t'aime // Chu un gros cave // Est ben trop cool pour moi ». Il refuse de prendre l'appel de Paul parce qu'il « rushe trop » (*Ibid.* : 47-48). Il y aurait ici à explorer des parentés avec des revues féministes des années 1970, parentés esthétiques et discursives, humoristiques et rhétoriques, comme dans *Les Têtes de pioche*, une revue en marge des médias traditionnels qui a fait suite à *Québécoises deboutte!* Il reste que, dans *Tristesse*, en 2018-2019, montrer le renversement des castings de genre (la femme nonchalante, dégaçée; l'homme troublé, empêtré dans ses sentiments, voire dépendant affectif) par un recours au kétaïne, ajoute un niveau d'humour, comme si la dénonciation elle-même, rendue obsolète, surprenait maintenant et, de ce fait, provoquait le rire.

En guise de conclusion : quelle portée?

Tristesse est une jeune revue; il serait présomptueux de proposer déjà une évaluation de la portée rhétorique de ses contributions ou de sceller quelque verdict définitionnel de la globalité de l'entreprise. Si Delporte confiait : « Je crois que j'écris pour comprendre » (Delporte, 2017-2018 : 39), il convient de dire, tautologiquement, que *Tristesse* se fait au fil des numéros, mais ce serait une erreur, je crois, d'estimer qu'au fil des numéros se préciserait ou se raffinerait le projet. L'intention de *Tristesse* est claire : montrer que les émotions, comme la tristesse, la mélancolie, la nostalgie, etc., peuvent fournir un mode de cognition, peuvent être une façon d'aborder et de travailler le monde. En cela tient l'engagement de la revue à travers son refus même d'en formuler un. Car l'engagement est ce qui vise une transformation socioculturelle, c'est-à-dire ce qui permet à ce qui crée la surprise intellectuelle – que ce soit une revendication explicite ou, comme c'est le cas ici, l'exposition, l'utilité, l'efficacité d'un ton du discours – de devenir une part intégrante du discours social. Cette opération requiert pour une œuvre – et c'est mon parti pris qui renvoie aussi au pessimisme exposé en introduction au sujet de la confidentialité de la contre-culture – d'être lue comme un facteur, un procédé, un modèle de transformation. Pour être lue comme telle, deux éléments sont nécessaires.

Le premier est le temps. Et j'avancerais que plus la surprise intellectuelle est grande, plus le temps requis pour opérer est long. Je crains, bien que j'espère que ce ne soit pas le cas, que *Tristesse* n'arrive à sa fin avant d'arriver à ses fins (reconfigurer la portée de la tristesse et en réviser la légitimité en serait-elle une?) pour la malheureuse raison que la critique est lente à comprendre, disais-je plus haut en note, que les œuvres les plus durables sont celles qui savent jouer avec la faiblesse de cette dernière, c'est-à-dire le besoin de rendre les choses claires, les idéaux explicites, les transformations nécessaires visées directement. Pour dépasser cette crainte, disons simplement que le fait de la mentionner ici porte l'espoir que la chose sera entendue comme un défi et que, conséquemment, elle ne s'avérera pas.

L'autre élément, plus important celui-ci, est la qualité de la surprise intellectuelle, le contenu autre que propose une œuvre. S'il fallait retenir quelque chose de cette étude, ce serait une invitation à lire *Tristesse* comme une revue d'idées. La revue, qui dès le départ ne cherchait pas à publier des œuvres de fiction, mais plutôt des contributions « relevant du genre de l'essai (au sens le plus large du terme) ainsi que des arts visuels », est de toute évidence une revue de création. Même si elle refuse de formuler quelque revendication, la place qu'elle réserve aux émotions au détriment de l'esprit fait de celles-ci non seulement des objets de pensée, mais aussi une voie oblique vers la reconsidération des rapports sociaux et du politique. Il n'est pas question par cette lecture de tirer la démarche créative du côté de la critique ni de gommer à la base de l'entreprise l'amitié, le plaisir et les émotions partagées. Il s'agit plutôt de reconnaître dans la grande liberté que s'accordent (et qu'accordent) les fondatrices de *Tristesse* un espace de pensée trop peu exploré par la tradition critique. Ce revers est un autre mode de fonctionnement : penser par le corps, par les émotions. On le fréquente dans certaines œuvres (Ernaux, Mavrikakis et, récemment, Dupuis-Morency) souvent comme un thème ou une explication. Ici, ce mode de pensée point par sa forme même. C'est une *permission littéraire* que le champ socioculturel au Québec mériterait d'explorer davantage, à la suite des revues féministes québécoises des années 1970 et 1980, comme voie d'accès renouvelée vers l'engagement.

Car l'art engagé, disons traditionnel si une telle appellation est permise, suppose une sortie hors du champ artistique si, dans le but de dénoncer, on exploite les dispositifs de la représentation (du réel) ou de l'intervention (dans le réel). La rhétorique discursive aussi bien qu'esthétique de *Tristesse* maintient la démonstration – l'argumentation – dans le champ artistique, dans sa logique propre. Car tel que le pose Aline Caillet,

[...] écrire n'est pas lutter, représenter n'est pas capturer, dénoncer n'est pas résister, apostropher n'est pas interagir.

Renouer avec un art « politique », faire un art en prise avec le monde social et politique, habiter un réel chaotique, contradictoire et tenter par son intervention-situation d'en modifier la trajectoire appellent donc une sortie, définitive, de sa représentation, et paradoxalement la fin d'un combat : cesser de l'affronter, pour, en son cœur, lui résister. (Caillet, 2004)

Être au cœur du politique, donc, y exister, voire le hanter *d'une certaine manière*, devient une façon de résister. Il s'agit d'exister artistiquement et non pas de *s'imposer*, avec tout ce que cela suppose de force et de fulgurance, en refusant de se mouler aux impératifs (du bonheur et de l'optimisme, entre autres) pour ainsi mieux coller au réel, l'informer « pour non pas le redoubler, mais le doubler » (*Ibid.*).

Cette revue qui permet d'être autrement à l'avantage, voire la force de ne rien demander. Elle est différente sans être en opposition. Exit les rapports de force, exit par extension les contingences de la réussite. *Tristesse* offre un modèle. Elle n'attend pas de réponse.

Bibliographie

Tristesse

DELPORTE, Julie, et Daphné B. (2017-2018), « Les casseuses de party : conversation sur la tristesse entre Daphné B. et Julie Delporte », n° 1, p. 37-40.

HÉBERT, Sara (2018-2019). « Les aventures de Jacques... », n° 3, p. 41-48.

[La Rédaction] (2018). « Scènes du consentement actif », n° 2, p. 25.

MALLE, Mirion (2017-2018). « Je pleure tout le temps », n° 1, p. 34-35.

OCELOT, Catherine (2018). « Savoir vivre », n° 2, p. 7.

OCELOT, Catherine (2018-2019). « Gentillesse », n° 3, p. 17.

Articles et ouvrages cités

- BERLANT, Lauren (2011). *Cruel Optimism*, Durham (Car. du N.), Duke University Press.
- CAILLET, Aline (2004). « Figures de l'engagement, esthétiques de la résistance », *Esse*, n° 51, [En ligne], [<https://esse.ca/fr/dossier-figures-de-lengagement-esthetique-de-la-resistance>] (7 octobre 2021).
- LASSONDE, Élise (2013). « La mémoire des zines : nouvelles déclinaisons de l'édition contre-culturelle », *Liberté*, n° 299 (printemps), p. 21.
- LEGENDRE, Izabeau (2020). *La scène du zine de Montréal : histoire, organisation et position dans le champ culturel*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PAGÉ, Geneviève (2014). « L'art de conquérir le contrepúblic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, p. 191-215.

Anne CAUMARTIN est professeure agrégée au Département des humanités et des sciences sociales du Collège militaire royal de Saint-Jean. Elle est membre régulière du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et des comités de rédaction des revues *Mens* et *Recherches sociographiques*. Ses travaux portent sur l'essai et le roman québécois et abordent la conception de la culture québécoise, les modalités de filiation, la notion de responsabilité en littérature et les relations entre mémoire et perspectives d'avenir.