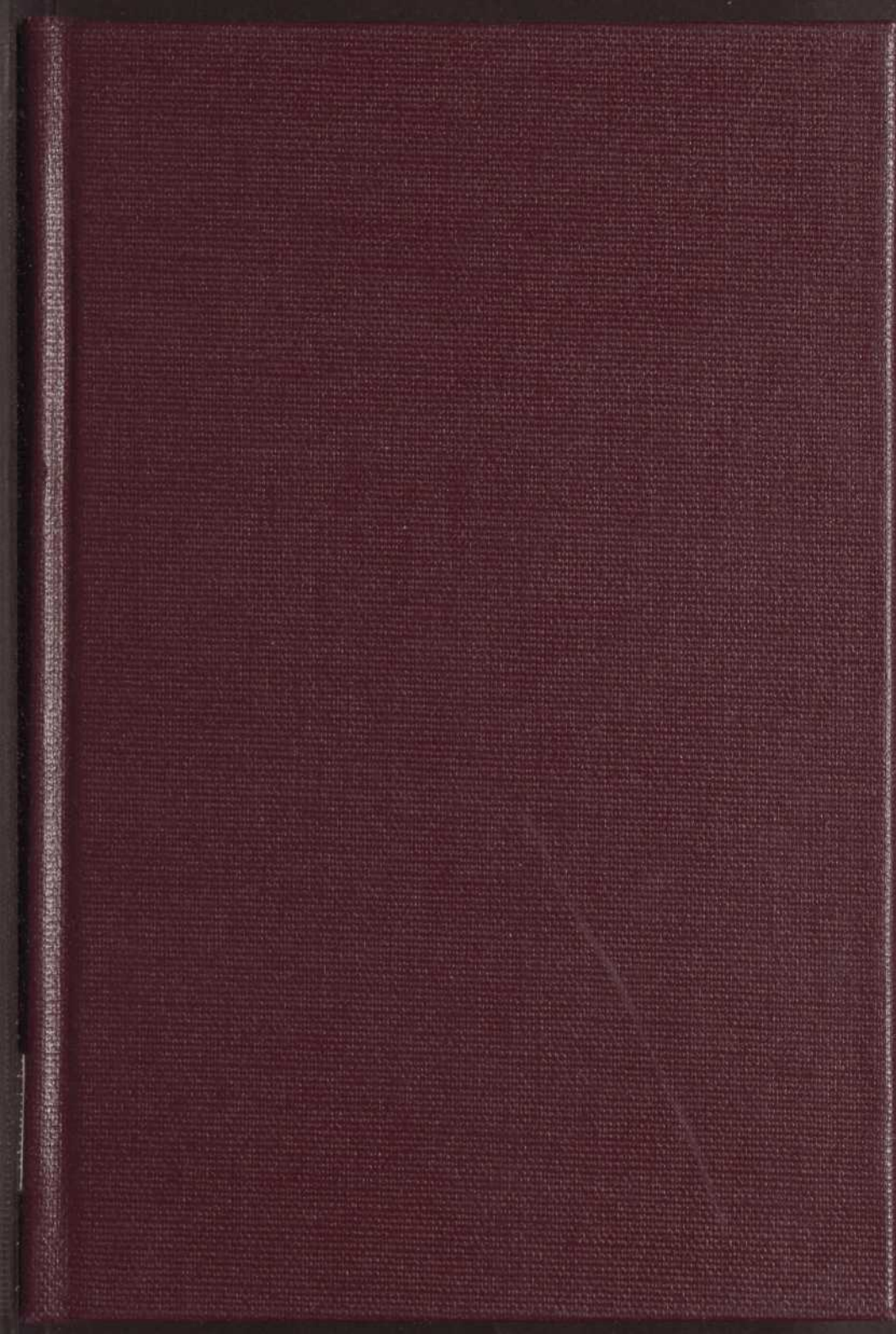






Bibliothèque Nationale du Québec





ER
419

écrits

du Canada français

LITTÉRATURE ET MÉDIAS

Liminaire: Fernande Saint-Martin

Présentation: Jean-Guy Pilon

Interventions: Edgar Morin,
Élisabeth Marchaudon, Adrien Thério,
Gilles Archambault, Paul-André Bourque,
Jacques Languirand, Denise Bombardier,
Florian Sauvageau

Commentaires: Réginald Martel, Jean Royer,

Cinquième colloque organisé par l'Académie
canadienne-française en collaboration avec
le Centre francophone canadien du P.E.N.
International, l'Union des écrivains
québécois et la Société des écrivains

ESSAIS — NOUVELLES

Michel Tremblay

L'art de la critique

Yves Thériault

Journal de Claude

Saint-Denys Garneau

Lucile Martineau

Paul Beaulieu

Mark Benson

Jean-Yves Soucy

Robert Larin



écrits

du Canada français

ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

Publiés par les Écrits du Canada français, société sans but lucratif constituée en vertu de la partie III de la loi sur les compagnies du Québec.

Le Conseil d'administration:

Président:	Paul Beaulieu
Vice-président:	Jean-Louis Gagnon
Secrétaire-trésorier:	Roger Beaulieu, c.r.
Administrateurs:	Jean Fortier Guy Roberge Pierre Trottier

Le vérificateur: Michel Perron, C.A.

Note de gérance

*Les Écrits du Canada français
publieront tout manuscrit inédit qui aura
été accepté par le conseil de rédaction.*

Le prix de chaque volume \$6.50

L'abonnement à quatre volumes:

Canada: \$25.00; Institutions: \$35.00; Étranger: \$35.00
payable par chèque ou mandat à l'ordre de
Les Écrits du Canada français.

Le Conseil de rédaction:

Paul Beaulieu, Pierre Trottier, Ann Bois.

LES ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

5754 avenue Déom

Montréal, Québec

H3S 2N4

écrits

du Canada français

*Le Conseil des Arts
du Canada
a accordé une
subvention pour
la publication
de cet ouvrage*

*Maquette de
la couverture:*
JEAN PROVENCHER

Dépôt légal
3^e trimestre 1988
Bibliothèque nationale
du Québec

Copyright © 1988, Les Écrits du Canada français

LITTÉRATURE ET MÉDIAS

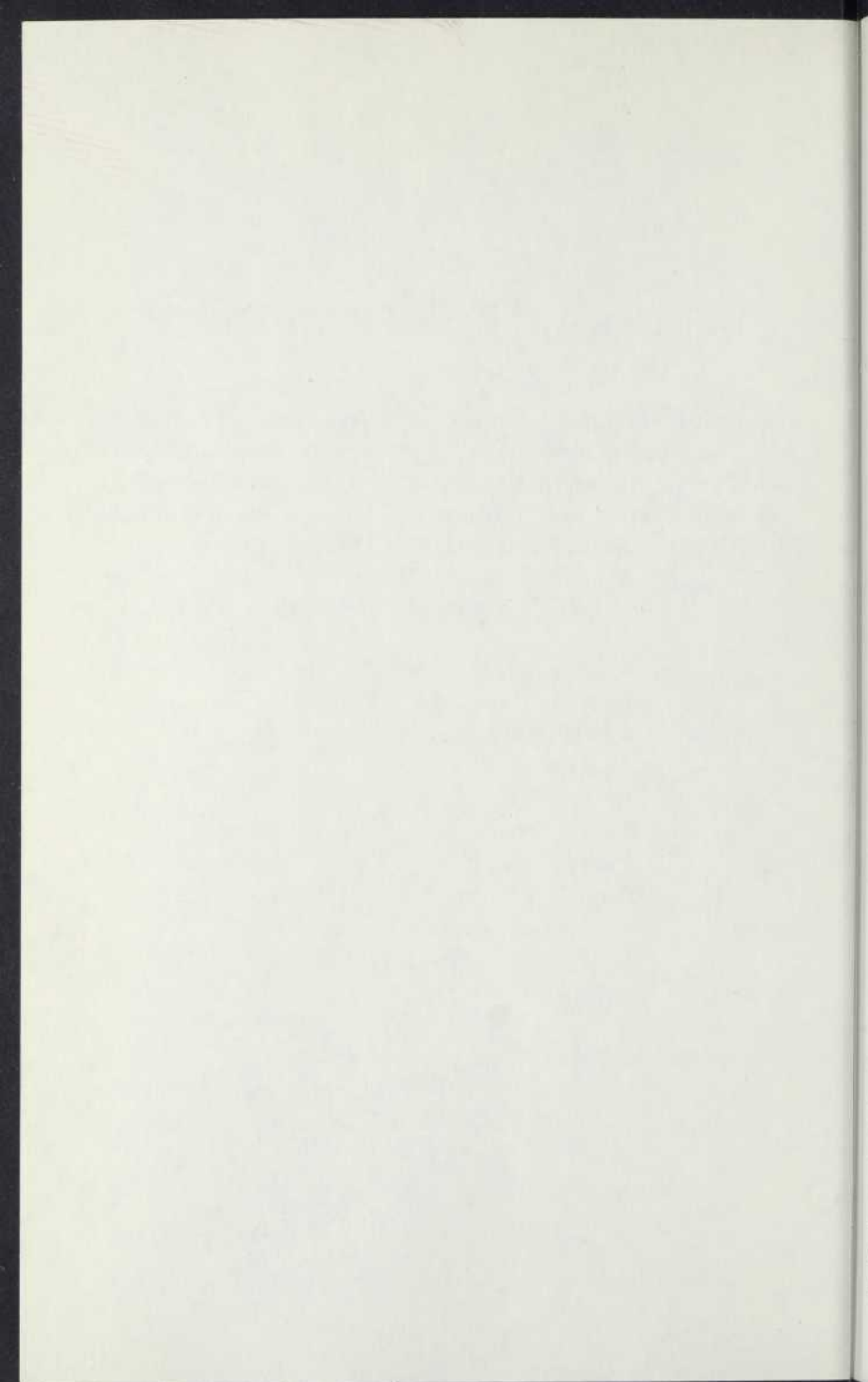
Cinquième colloque organisé par l'Académie canadienne-française en collaboration avec le Centre francophone canadien du P.E.N. International, l'Union des écrivains québécois et la Société des écrivains à l'Auberge Mont-Gabriel, Mont-Rolland, les 6, 7 et 8 novembre 1987.

COMITÉ D'ORGANISATION

Paul Beaulieu
Jocelyne Dazé
Jean-Pierre Duquette
Jean Éthier-Blais
Michel Gay
Georges Hélal
Yves Légaré
Jean-Guy Pilon
Fernande Saint-Martin

* * *

Animateur: Jacques Folch-Ribas



LITTÉRATURE/MÉDIAS

Fernande Saint-Martin

Ce colloque voudrait instaurer un dialogue public entre les écrivains et tous ceux qui, au sein des grands médias d'information, leur servent d'intermédiaires auprès du public. Cet échange est quasi inexistant aujourd'hui, reflétant la dissymétrie de la position de chacun vis-à-vis du «pouvoir de la parole». Dans sa solitude l'écrivain invente une parole qui ne conquiert ses lecteurs qu'un à un. Par contre, les commentateurs de la littérature dans les médias disposent d'un vaste public, déjà acquis et relativement captif puisque, une fois l'âge scolaire dépassé, toute la société dépend des médias comme sources d'informations sur l'activité littéraire, telle qu'elle se développe au jour le jour.

Les médias sont parcimonieux quant au partage de leur pouvoir de parole en ce domaine. Non seulement toute rétro-action ou simples commentaires venus des écrivain(e)s n'arrivent pas à se loger dans la rigidité des programmations, mais par définition, ne rejoindront la place publique qu'à partir du bon vouloir des institutions elles-mêmes. Cela ne contribue pas peu au «ronronnement satisfait» de celles-ci, jamais remises en question, sauf parfois privément par un empêcheur de danser en rond, sûrement vaniteux et amer et qui ne fait que réagir à une mauvaise critique...

Si l'on retient comme fonction permanente de la littérature, la représentation symbolique de l'expérience humaine par l'instrumentation verbale, la plus accessible qui soit, on se perd en conjectures sur les raisons de la place congrue réservée à l'activité littéraire dans les journaux ou médias audio-visuels, comparée au luxe dont s'entourent les cotes de la Bourse ou les nouvelles sportives. On connaît la réponse-massue: «La littérature n'intéresse qu'un petit nombre de lecteurs!». N'y a-t-il pas là cercle vicieux? Les médias de masse ne refusent-ils pas de prendre les moyens appropriés pour stimuler chaque jour la curiosité et l'intérêt du public pour l'activité littéraire?

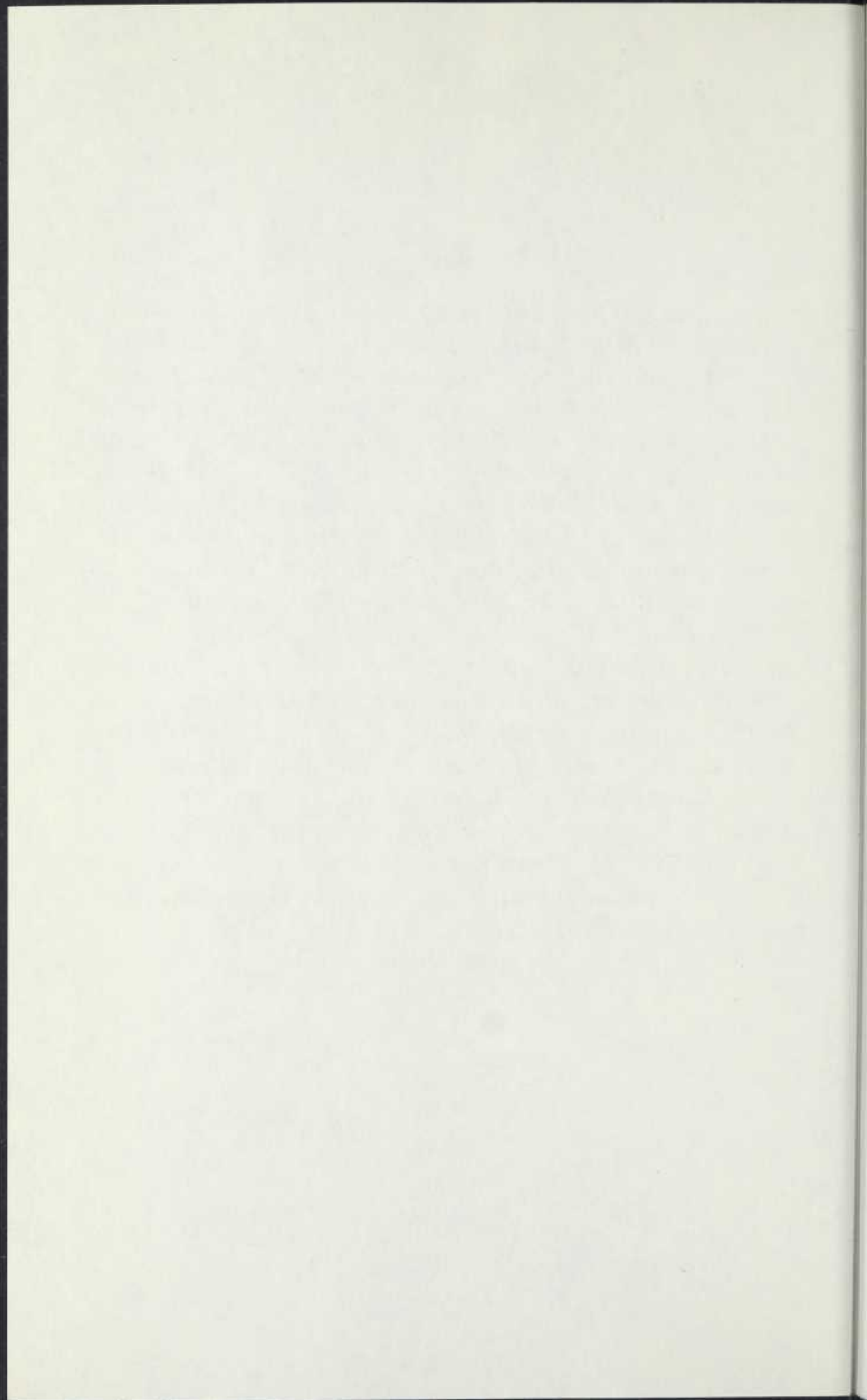
Sans être des «professionnels salariés de la communication», les écrivains aimeraient poser mille questions aux responsables de ce secteur dans les médias. À qui, par exemple, pensent-ils s'adresser dans leurs chroniques? À des analphabètes ou à ces centaines de milliers de post-cégépiens produits depuis vingt ans au Québec, qui aimeraient sans doute voir l'activité littéraire être liée aux autres préoccupations socio-culturelles engendrées par les arts et les sciences humaines, en cette problématique fin de siècle?

Pourquoi les commentateurs littéraires, sauf rares exceptions, n'abordent-ils jamais les questions qui forment la vie même de la littérature: la confrontation des systèmes de valeurs, la transformation des stratégies d'écriture, l'évolution des esthétiques, les conflits entre la création et les industries culturelles? Pourquoi toujours cette fin de non-recevoir, de non-discussion, de toutes les recherches, stigmatisées comme «savantes»,

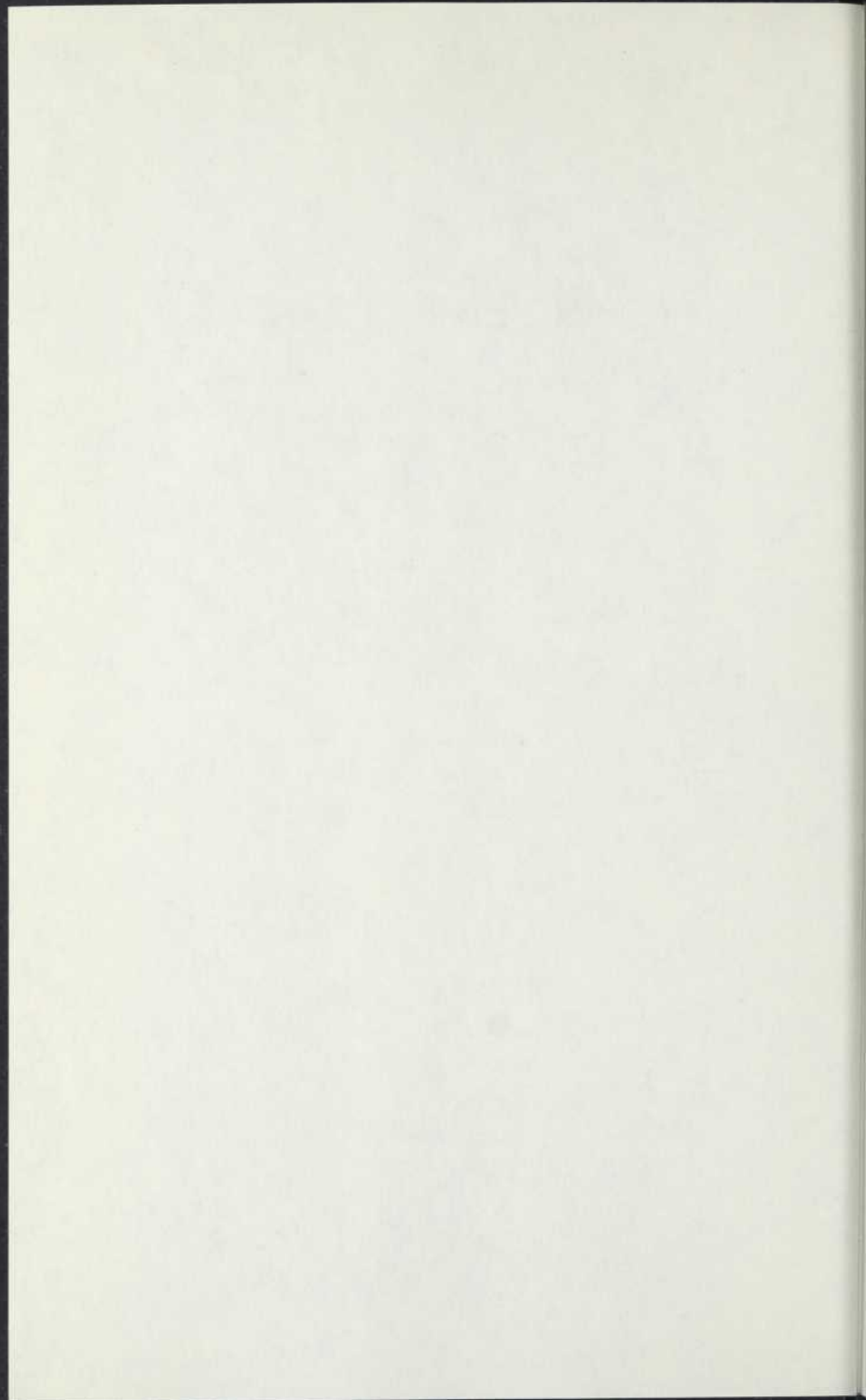
qui ont élargi depuis plus d'un quart de siècle les méthodes d'approche de la littérature?

Pense-t-on vraiment avoir couvert l'activité littéraire quand on a dressé une liste de livres, à paraître, la saison prochaine? Pourquoi d'ailleurs ce fétichisme du livre qui interdit de traiter de ce que disent les écrivains (ou ce qu'on dit d'eux) ailleurs, dans de «petites» revues ou sur les ondes? Si l'on croit à l'explosion du livre imprimé, dans le monde, pourquoi les médias ne traitent-ils pas au moins d'un livre par jour? Pourquoi ne pas publier des extraits d'œuvres, susceptibles d'éveiller la curiosité et le goût de lire? Pourquoi une chronique régulière, ouverte aux écrivain(e)s et aux ami(e)s de la littérature n'apporterait-elle pas quelques points de vue différents quant à ce qui importe dans la vie littéraire?

Si la littérature fait que, d'une certaine texture de la parole, l'expérience d'un être devient nouvel horizon pour un autre, les écrivain(e)s ne se résigneront jamais à ce que ce phénomène ne rejoigne qu'un cercle restreint, une petite «élite». Pourquoi les commentateurs littéraires s'y résignent-ils si facilement...



PRÉSENTATION



PRÉSENTATION

Jean-Guy Pilon

Président de l'Académie canadienne-française

Dans certains milieux, l'on s'est un peu étonné de l'orientation que prenait l'Académie canadienne-française depuis quelques années: élection de membres plus jeunes, au centre de leur carrière d'écrivain, activités publiques de diverses natures dont l'organisation d'un colloque comme celui-ci qui est mis au point en collaboration avec les autres associations d'écrivains, c'est-à-dire l'Union des écrivains québécois, la Société des écrivains canadiens et le Centre francophone canadien du PEN Club¹.

L'Académie canadienne-française veut être une institution utile à la société québécoise et à la littérature québécoise.

L'Académie canadienne-française a été fondée en 1944 par Monsieur Victor Barbeau qui avait réuni autour de ce projet une douzaine d'écrivains (dont Alain Grandbois, Rina Lasnier, Lionel Groulx, Guy Frégault, Robert Choquette, Marius Barbeau, Roger Brien et quelques autres).

1. L'Association des écrivains acadiens sera dorénavant associée à nos travaux.

Son objectif était et est encore de «promouvoir et de défendre la langue et la culture française au Canada».

Avec des moyens financiers qui ont toujours été plus que modestes — il faut le dire, l'Académie ne reçoit pour son fonctionnement qu'une très petite subvention du Conseil des Arts — l'Académie a voulu être présente au milieu, créer des événements, des prix, des célébrations et ce colloque des écrivains qui en est à sa cinquième année (il fut créé en 1983).

Puisque nous en sommes au chapitre des subventions, mentionnons que ce colloque d'automne des écrivains est subventionné à 75% par le ministère des Affaires culturelles du Québec et à 25% par le Conseil des Arts du Canada.

Rappelons les thèmes des colloques précédents:

1983 — Écrire au Québec: ruptures et continuité
(1900-1980)

1984 — Pourquoi écrire aujourd'hui?

1985 — Québec—U.S.A.

1986 — Québec et francophonie

1987 — Littérature et médias

et en 1988, le thème sera: «Les revues littéraires et culturelles».

De plus, l'Académie se réjouit de la collaboration qu'elle entretient avec les *Écrits du Canada français* pour la publication de ses «Cahiers» et pour la publication des «Actes» du Colloque.

La Société Radio-Canada (la radio) accorde également une grande attention à ces travaux puisqu'elle présente, dans les jours qui suivent le colloque, un reportage en trois émissions.

Le thème de cette année touche tous les écrivains et nous sommes heureux d'avoir pu réunir autant de chroniqueurs, animateurs et journalistes de la scène littéraire du Québec.

En leur disant à tous merci d'avoir accepté notre invitation, j'invite Monsieur Jacques Folch-Ribas, président de nos séances de travail, à vous présenter le conférencier invité, Monsieur Edgar Morin.

LITTÉRATURE ET MASS MEDIA: UNE LUTTE SUR DEUX FRONTS

Edgar Morin

Je vous remercie de m'avoir invité ici. Avant de commencer, je voudrais moi-même dire mon sentiment d'émotion en pensant à René Lévesque. Je sais bien que tous les hommes même politiques sont des hommes, mais la plupart des hommes politiques camouflent la multiplicité de leurs traits humains sous leur rôle de politiciens. Lévesque faisait éclater cette notion d'homme politique et même, du reste, la notion de journaliste qu'il a été. Il se montrait à tous pleinement et multidimensionnellement humain, et je crois que, du fait qu'il n'entrait pas dans les «patterns», dans les cadres pré-établis, son humanité était toujours présente et il incarnait alors une inspiration collective très riche et le sentiment d'une identité profonde. Tout ceci, moi aussi, m'a bouleversé ainsi que les amis qu'il comptait en France en dehors bien entendu de toutes affinités ou différences politiques.

* * *

J'en viens à ce vaste problème de Littérature et médias. Je veux simplement donner quelques-uns de mes points de vue à partir de l'idée que l'étude et l'analyse doivent précéder ou accompagner la revendication.

On parle des médias, vous savez qu'avant on parlait de mass-media. Le terme de médias cache la problématique de l'industrie culturelle qui s'exerce grâce à eux. Je parle des mass-media modernes dans le sens où les développements du cinéma, de la grande presse puis de la radio et de la télévision ont entraîné le développement de processus qui étaient le propre de ceux de l'industrie: la division spécialisée du travail, la standardisation du produit, sa chronométrisation, la recherche de la rentabilité et du profit.

Mais, c'est très important, et cela s'est vérifié dans l'histoire du cinéma, notamment du cinéma d'Hollywood, et peut se vérifier dans d'autres domaines, l'industrie culturelle ne peut pas éliminer l'originalité, l'individualité, ce qu'on appelle le talent. Non seulement elle ne peut pas l'éliminer mais elle en a un besoin fondamental. Même si un film est conçu en fonction de quelques recettes standard (intrigue amoureuse, happy end) il doit avoir sa personnalité, son originalité, son unicité. Autrement dit, il n'en est pas pour la production d'un feuilleton télévisé, d'un film comme pour celle d'une automobile ou d'une machine à laver. Et c'est un symbole, qu'Hollywood, au moment où elle était une usine à rêves, ait fait appel à William Faulkner qui peut être considéré comme le symbole du pur écrivain dans ce sens qu'il est lui-même livré à sa propre passion, sa propre fièvre, ses propres fantasmes, obsessions, son pro-

pre style. Bien entendu comme vous le savez, le Faulkner pur est rarement passé dans les films d'Hollywood mais une partie souvent s'y est traduite. Car, dans tous les médias, il y a cette problématique de l'industrie culturelle, c'est-à-dire un conflit permanent et en même temps une complémentarité permanente entre l'individuel, l'original, la création et le produit standardisé, disons pour simplifier entre Création et Production.

Il est évident que certaines œuvres sont stéréotypées, standardisées, plates mais que d'autres ont quelque chose qui transforme le stéréotype en archétype quasi mythologique. Un genre comme le western, qui a produit des navets comme des chefs-d'œuvre, a sa force dans le caractère mythologique et archétypique de la conquête de l'Ouest vécue non seulement comme une épopée singulière mais aussi comme le moment de la fondation de la loi alors qu'il n'y a pas de loi, de l'introduction de l'ordre, de l'introduction de la justice là où règne le déchaînement de la violence. C'est un mythe des origines du monde, des origines de la civilisation qui est transmis de cette façon et qui par le truchement de grands auteurs, comme John Ford par exemple, réussit à nous toucher profondément.

Donc, le problème des médias est sous-tendu par le problème de l'industrie culturelle qui elle-même est animée par une contradiction qui à la fois détruit en elle des germes de créativité et en même temps les suscite.

* * *

La littérature. Aujourd'hui la littérature existe par le livre imprimé, qui est un medium de multiplica-

tion massive. Mais en dépit de ceci, on peut dire que la littérature conserve encore aujourd'hui le principe individuel que l'on pourrait dire artisanal, dans toute la noblesse du terme, de la création. L'auteur est seul quand il écrit, il a sa plume, il a éventuellement sa machine à écrire ou même un micro-processeur avec un logiciel de traitement de texte. La production de l'œuvre garde un caractère solitaire et non contraignant.

Il y a des cas limites où l'auteur manque de papier: Jean Cassou qui était en prison à l'époque de Vichy, y a écrit 22 sonnets, intitulés «22 sonnets composés au secret». Il les avait imprimés dans sa mémoire et dès qu'il a eu la possibilité, il les a écrit avec la plume. Nous savons qu'un prisonnier peut écrire sur du papier d'emballage, sur du papier hygiénique et que ce n'est pas la qualité du papier qui fait la qualité de l'œuvre.

Ce qui est fondamental c'est que la littérature, avec le développement actuel de l'édition, les modifications de l'impression et le système commercialisé, hyper-commercialisé de diffusion est entrée dans le système médiatique dans le sens d'industrie culturelle avec les contraintes propres à l'industrialisation et à la commercialisation. C'est le premier front sur lequel elle doit lutter. Le second concerne sa place au sein des mass-media.

Je veux tout de suite vous dire que lorsque je parle de ce problème, je parle de tendances générales, j'ai évidemment plus précisément en tête l'exemple français, à la rigueur celui des États-Unis et je connais beaucoup moins le cas du Québec. Ce que je vous dis, qui se manifeste déjà de façon très puissante en France n'est

peut-être pas développé de la même manière chez vous. Nous pourrions en discuter.

Il y a donc introduction dans le livre d'auteur des contraintes propres à l'industrie culturelle. Il fut un temps, qui a duré pendant quelques siècles, où on remettait son texte manuscrit à l'éditeur, ce qui supposait bien sûr de nombreuses corrections sur les épreuves. Les manuscrits de Proust comportaient tellement de collages qui se déplaient sur les côtés, en haut, en bas des pages qu'ils ont été surnommés «paperolles». Pensez aux épreuves d'Honoré de Balzac, au fouillis de notes manuscrites, de modifications qu'il y apportait. Ce temps est fini. À présent il faut remettre un texte dactylographié. Ce qui en fait permet à l'auteur d'avoir une première objectivation de son œuvre et d'y apporter déjà des corrections. Mais, depuis une quinzaine d'années, non seulement l'éditeur exige une dactylographie impeccable, intouchable en quelque sorte, mais encore il interdit d'opérer des corrections d'auteur sur les épreuves à moins que le coût très élevé en soit supporté par l'auteur lui-même. Vous savez sans doute que cette obligation découle des nouveaux procédés d'impression c'est-à-dire de la photo-composition qui réalise la mise en page dès la première saisie du texte. Toute correction entraîne donc un bouleversement de la mise en page, une reconsidération du programme pré-établi et oblige à reprendre tout le travail.

Or, une œuvre littéraire est une œuvre qui mature à partir d'objectivations successives qui permettent à l'écrivain de se détacher de cet embryon qui est sorti de ses «entrailles mentales», si j'ose cette méta-

phore. En le percevant avec de plus en plus de distance, cela lui permet de lui apporter non seulement des petites touches comme fait un peintre qui s'éloigne de sa toile mais aussi parfois des modifications profondes qui sont nécessaires. Pensez que *La Recherche du Temps Perdu* de Proust ne serait pas ce qu'elle est si Proust n'avait pas eu la possibilité de bouleverser totalement la première impression de son œuvre. Les nouvelles contraintes de l'édition jouent très fortement contre ce que j'appelle l'arrivée à maturation de l'œuvre.

Bien entendu l'excès même de bureaucratisation des grandes maisons d'édition nous permet fort heureusement de tricher pour le plus grand profit de l'œuvre. Il y a toujours une personne à visage humain qui entretient une complicité avec l'auteur et lui permet d'opérer un certain nombre de modifications.

Ensuite s'ajoutent les contraintes de volume. Les éditeurs n'aiment pas les livres trop courts, il n'aiment pas les livres trop gros, sauf s'ils prévoient d'avance un best-seller; la grosseur et le volume du livre permettent alors un accroissement du prix donc du profit.

Ensuite il y a le processus de pré-sélection au niveau des éditeurs importants. Un grand éditeur qui édite 15 à 20 volumes par mois, pré-sélectionne ceux qu'il suppose avoir un écho public. L'attachée de presse ne dit pas, bien sûr, aux critiques: «vous allez recevoir 15 livres qui sont tous des chefs-d'œuvre.» Non, elle va dire: «je vous prie de lire avec attention tel livre, il vous plaira certainement.» De plus vous avez noté que je parle des attachées de presse au féminin alors que les critiques sont en majorité du sexe masculin ce qui favorise

des pressions de charme qui n'ont rien à voir évidemment avec le contenu intrinsèque des œuvres.

Enfin, effet extrême de cette pré-sélection, le phénomène très connu de la best-sellarisation. Il en est pour le livre comme pour le film, il y a des recettes pour faire un best-seller, il y a un dosage de sang, de viol, d'amour, de violence, de passion, de massacre, de conflit, de jalousie mais il n'est jamais sûr que tout ça prenne et fasse un best-seller. Fort heureusement il y a une part d'aléatoire. Cependant c'est un processus qui, dès qu'il est engagé, est irrésistible, c'est ce qu'on appelle le feed-back positif: l'accroissement de la vente entraîne un super-accroissement de la vente, etc. Il se crée des phénomènes épidémiques de contagion ce qui fait que, dans le monde de la littérature en France, des ouvrages sont tirés à 1 000, 1 500, 2 000 exemplaires, seuil de rentabilité alors que d'autres atteignent et même dépassent les 200 000 exemplaires. Nos magazines français, les vôtres peut-être également, pratiquent le hit parade des livres comme pour les chanteurs de rock ou les autres produits de l'industrie culturelle. Les livres sont cotés en fonction de leurs chiffres de vente dans un certain nombre de librairies qui varient selon les publics ciblés par les magazines. Les meilleures cotes — les livres les mieux vendus — ont tendance à vous enjoindre à l'achat, sinon à la lecture.

Dernière contrainte, la rotation très rapide des livres chez les libraires. Les gros éditeurs mettent des livres en dépôt chez les libraires que les libraires ne paient pas quand ils les reçoivent et qu'ils ont le loisir de rendre si les livres ne se sont pas vendus. Si l'éditeur a

déjà pré-sélectionné tel livre pensant qu'il aura du succès, il va faire de gros dépôts, il va faire un énorme effort de publicité, un énorme effort auprès des critiques pour que ces livres soient vendus. Mais tous les livres qui échappent à ce système vont tomber dans une sorte de gouffre. Des livres de jeunes auteurs, des livres d'auteurs difficiles, des livres qui n'ont pas encore leurs fans, leurs groupies, donc si un tel livre n'est pas signalé ce livre disparaît au bout de deux mois du libraire.

* * *

J'en viens maintenant au deuxième aspect de la lutte que doit mener la littérature à partir de cette menace dont fait état Fernande Saint-Martin dans son vigoureux texte de présentation. Menace de ghettoisation c'est-à-dire de réduction à la portion congrue de tout ce qui est littéraire dans les émissions de radio, de télévision et dans la grande presse. Le deuxième front de lutte est donc d'élargir la présence de la littérature dans le monde des médias, de la faire connaître par les médias et d'enrichir les médias de ses apports propres.

Car il y a des phénomènes de complémentarité. Non seulement la littérature a besoin d'être connue à travers les médias par des critiques, par des publicités, par des interviews, etc. mais aussi la littérature devient nécessaire aux médias. Elle nourrit les pages littéraires, elle alimente les programmes à la radio, à la télévision et beaucoup de textes littéraires sont des sources d'inspiration pour des fictions d'ordre médiatique.

Dans ce cadre il y a des rencontres étonnantes, à mon avis très intéressantes à examiner sous leur aspect

profondément ambivalent, extraordinairement positif et aussi négatif, je veux parler du cas que vous connaissez bien, de cette émission «Apostrophes» de Bernard Pivot. C'est la confluence complexe justement de ce qu'un auteur a de plus individuel, de plus singulier avec un système médiatique bien cadré, bien chronométré et qui veut demander une fatigue minimum aux téléspectateurs. Bien entendu, la réussite de ces débats est très aléatoire. Ou bien vous avez, entre deux personnes d'idées opposées, de vrais affrontements de hargne ou d'allergie personnelle doublée d'antipathie politique, ou bien un échange de politesse compassée. D'autre part l'écrivain peut se présenter sous deux aspects: soit comme un cabot, un clown, soit comme un être humain. De toute façon, c'est le héros d'une aventure, d'un exploit ou d'un problème profond, qu'il a voulu traduire dans son œuvre. Soit il joue la vedette en camouflant l'essentiel sous l'anecdotique et le trivial. Soit c'est un être humain qui essaie de s'exprimer sous la caméra d'où le caractère parfois émouvant de cette émission. Il incarne alors sous nos yeux tout le côté extraordinaire de l'imaginaire, de la création, de l'invention de personnages et éventuellement il témoigne des liaisons secrètes qui existent entre une vie et une œuvre. Je crois qu'«Apostrophes» est un bon exemple où il peut y avoir rencontre du médiatique dans ses aspects de trivialisation, de vedettisation et du littéraire dans ses aspects d'expérience et d'essais pour «traduire du silence» comme disait Joe Bousquet.

Je veux parler maintenant du problème Littérature-média dans un contexte plus large, dans un

contexte que je dirais civilisationnel et culturel. Le lecteur d'un livre se met pour lire en situation d'attention active, de relatif isolement. Il peut s'arrêter, reprendre une phrase, un paragraphe qui lui ont plu ou qu'il n'a pas compris, le livre est un objet à sa disposition. Alors que le spectateur ou le téléspectateur sont dans une situation de consommation totalement passive de plus à une heure tardive après leur travail où ils cherchent la détente. Bien sûr le développement des vidéo-cassettes permet aux gens de revoir, de sélectionner ce qu'ils aiment mais c'est un phénomène encore minoritaire, marginal par rapport au phénomène de la situation spectatorielle. Nous vivons dans une civilisation urbaine technique, chronométrée, spécialisée qui fait subir ses contraintes à la plupart des individus et qui se répercute en fait sur la lecture elle-même.

Auparavant, il y avait certes une diffusion très faible des livres dans une «élite» culturelle qu'on appelait les honnêtes gens au XVIII^e siècle. La lecture, dans ce cadre de la tradition humaniste, était une lecture approfondie et c'était une relecture périodique des œuvres importantes, pas seulement des œuvres de pensée mais des œuvres romanesques. Je dirai presque que lire était re-lire. Lire Stendhal, lire *Madame Bovary*, lire *Les Possédés* c'est les relire, c'est-à-dire, à chaque relecture, découvrir un angle nouveau, une chose nouvelle.

Il y a un vrai danger dans notre civilisation qui ne vient pas des médias et à mon avis c'est un pur mythe que d'accuser les médias de faire disparaître la littérature de même que la mauvaise monnaie chasse la bonne. Cette idée que la littérature va disparaître sous le poids

des médias, notamment de la télévision, est fausse: en Italie, par exemple, l'explosion télévisuelle a fait chuté la vente des livres, il y a quelques années mais depuis une sorte de saturation et une nouvelle régulation se sont opérées avec un retour au livre. En France aussi, nous assistons à une brusque crise du livre dont les ventes ont diminué de 15 à 20% depuis le début de 1987 mais elle est concomitante à la multiplication des chaînes de télévision. Là encore il y aura probablement une nouvelle régulation. À mon avis, le livre n'est pas menacé de mort par les médias, au contraire ceux-ci contribuent à leur diffusion, ils doivent contribuer encore plus. Mais large diffusion n'est pas large imprégnation. Le vrai problème culturel qui nous atteint tous c'est la destruction du temps de réflexion par et dans notre civilisation. Il nous faut parfois une pause comme la maladie pour pouvoir lire, relire, réfléchir, méditer.

Cependant la littérature elle-même, en tant qu'une des manifestations de la culture des humanités qui s'est développée à partir du XVI^e siècle en Europe, doit se préoccuper de son auto-défense. Cette défense est liée au maintien de sa diversité, de la diversité de sa possibilité d'expression c'est-à-dire de la possibilité de publication d'œuvres déviantes, d'œuvres difficiles, etc. et je dirais aussi de définir sa problématisation. Nous savons très bien que la qualité et la valeur des œuvres est une chose qui fait problème à l'intérieur même de la littérature. Dans *le Misanthrope*, la querelle du sonnet d'Oronte est un vrai problème. Pour Oronte, et ses amis, c'était un pur chef-d'œuvre, mais pour Molière c'était une œuvre bouffonne. Beaucoup d'œuvres répu-

tées d'une très haute qualité, à un moment donné, avec une adhésion massive semble-t-il des intellectuels, sont des œuvres qui ne connaissent qu'une gloire éphémère et bien des auteurs maudits ou des œuvres maudites émergent, après la mort lamentable de leurs auteurs, dans les siècles qui suivent. Il n'existe pas d'indice infallible de qualité. Mais la littérature porte en elle aussi un autre problème. Kundera dans son livre *L'art du roman*, le dit très bien. Le roman c'est plus qu'un roman. Nous savons que dans le roman, à partir du XIV^e siècle, s'est déversée toute la complexité de la vie humaine des individus y compris la vie la plus banale. On s'est rendu compte que l'être le plus banal a plusieurs vies, joue plusieurs rôles, vit une vie en partie de fantasmes, en partie d'actes. La complexité des relations du sujet avec autrui, les instabilités du «moi» ont été montrées avec force en premier par Dostoïevsky, la façon dont on est emporté, ou déjeté par l'histoire a été montré dans le cas stendhalien de Fabrice del Dongo mais aussi par Tolstoï avec le Prince André. Proust a montré le tissu si compliqué de ce qui se passe en nous. Enfin, Malraux et des littératures comme la littérature québécoise ont montré l'insertion dans un milieu, dans un temps donné.

Dans le roman, il y a une richesse absolument extraordinaire, c'est un grand apport de notre civilisation. Chaque langue, dans le roman, trouve l'expression de son génie et permet à des êtres d'exprimer quelque chose qui les dépasse et dépasse le temps présent.

De même que la littérature doit défendre sa propre diversité on peut dire que l'amélioration des relations entre littérature et médias est liée aussi à la diversi-

fication des médias et à l'intensification de la dialectique interne à l'industrie culturelle dont j'ai parlé qui est la contradiction vitale entre création et production. Le processus de diversification des médias se fait du reste depuis 20-30 ans par la multiplication des stations de radio, des chaînes de télévision, des magazines, tous ces médias se spécialisant dans un domaine soit musical, classique, rock, jazz, soit informationnel, soit religieux ou ciblé dans une tranche d'âge.

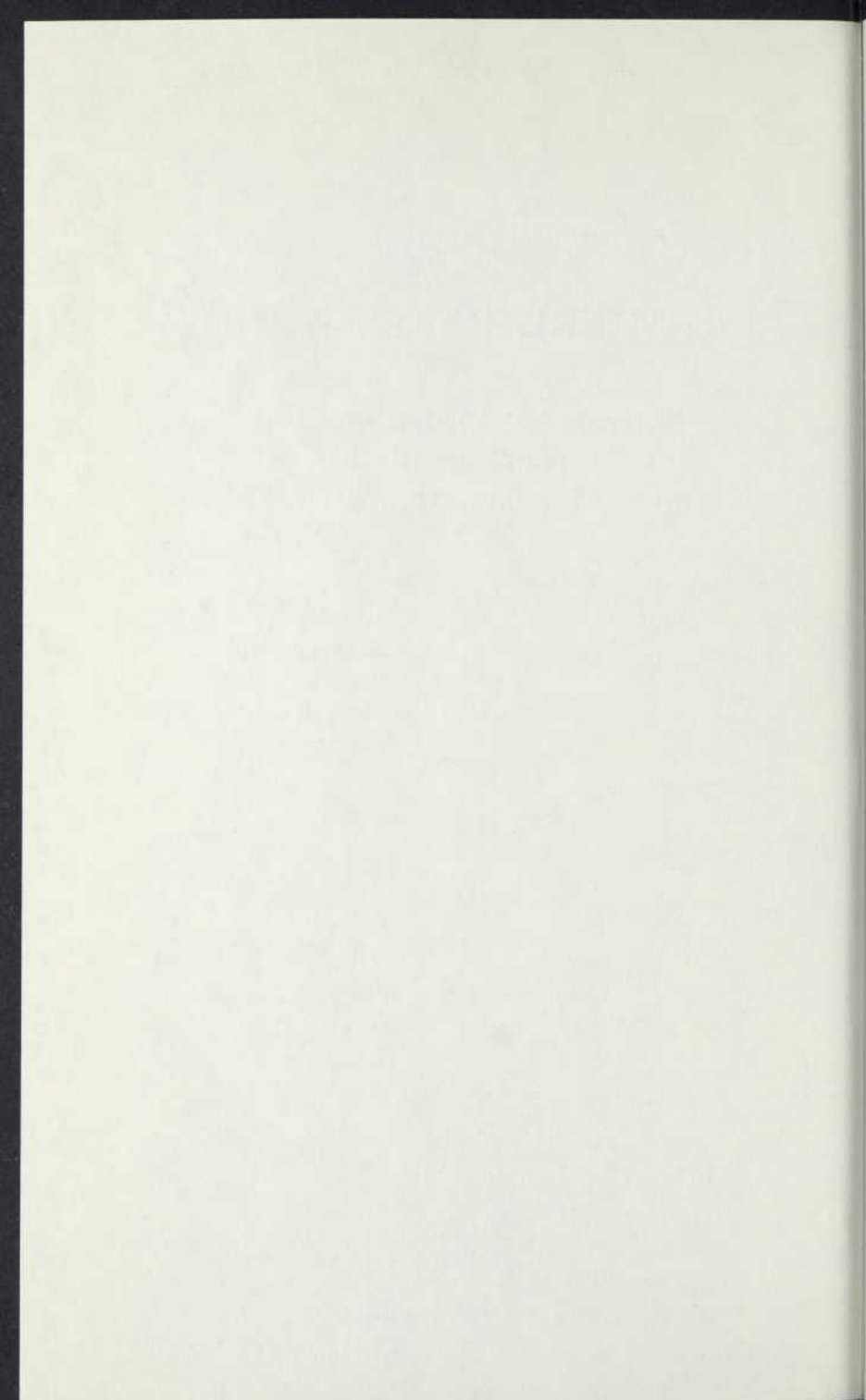
* * *

Pour conclure cette Ouverture, la relation entre Littérature et médias est une relation à la fois de complémentarité et de contradiction, de similitude et d'antagonisme et c'est la complexification de cette relation qui permettra de traduire au mieux et de rendre productifs ces antagonismes. C'est ce qu'il faut souhaiter et c'est pour cela je crois qu'il faut œuvrer.

PREMIÈRE TABLE RONDE

Littérature et médias imprimés
participants

Élisabeth Marchaudon, Adrien Thério



LE LIVRE ET LES MÉDIAS

Élisabeth Marchaudon

Je remercie le comité d'organisation de m'avoir invitée à participer à ce colloque. Je ne suis ni écrivaine ni «professionnelle salariée de la communication». En haut lieu, on a sans doute considéré que de par mon métier de libraire, je pouvais aider à réfléchir au malaise qu'il nous arrive de ressentir face à la place de la littérature dans les médias.

Je voudrais vous lire deux citations d'Hubert Nyssen, éditeur à Arles en France, fondateur des éditions *Actes Sud*, tirées d'une thèse de doctorat qu'il a soutenue en 1986. La première partie de cette thèse s'intitule *L'éditeur et son double*. Au chapitre «Le chercheur» nous trouvons une *lettre à un futur romancier* dont je vous lis cet extrait:

S'il s'agissait de répondre à la question «pourquoi écrivez-vous?» vous seriez capable, je crois, de nobles réponses: «pour m'expliquer le monde, pour communier avec mes lecteurs dans la vision que je leur propose». Mais je ne vous crois pas indifférent à des secrètes réponses dont vous sentiriez pourtant qu'il serait imprudent de les formuler: «pour être reconnu, pour exister, pour accéder à une cléricature d'essence supérieure,

pour être un jour adoubé chez Pivot devant quelques millions de téléspectateurs.» Si rare est la simplicité d'un Beckett qui, à pareille question, m'a-t-on dit, aurait un jour répondu: «Pourquoi j'écris? Parce que je ne suis bon qu'à ça». Je vous dirai que le plus clair, à mes yeux, c'est d'abord votre précipitation. J'y pensais encore en voyant à la télévision les images d'une course populaire: c'était la même et sombre rage de participer que la vôtre, avec l'idée que, la chance aidant, à défaut de vaincre on peut au moins finir dans le temps, échapper à la disqualification, bref être édité. Je crains, oui, que l'ambition de la reconnaissance l'emporte sur celle de l'accomplissement. Notez-le, je ne crois pas que ce comportement soit très différent de ce qu'il fut toujours, mais je crois que l'actuelle structuration sociale et la force médiatique ont conduit à une amplification de cette disposition.

Dans ce jeu d'influences, c'est à coup sûr la critique, confondue avec le journalisme ordinaire, qui tient le première rôle. Car elle se donne à la fois pour le miroir et la règle. Miroir qui prétend renvoyer une image sélective de la production romanesque. Règle qui résulterait d'une série, longue et rigoureuse, d'observations et d'analyses. Il faut une force de caractère considérable et une grande aptitude à la solitude pour manifester de l'insubordination à un appareil aussi impressionnant. D'autant que la critique possède

un pouvoir écrasant: celui de s'exprimer, et une puissance indéniable: l'audience que lui donnent les médias où elle s'inscrit. Contre cela, convenez-en, que vaut la mise en garde consistant à rappeler que souvent la critique, quand elle n'est pas le fait d'écrivains attentifs à leur suprématie, s'avère venir de gens qui se sont sans succès frottés à l'écriture et, par un réflexe compréhensible, s'arrogent une autorité à laquelle, s'ils y étaient eux-mêmes soumis, ils ne résisteraient pas? Et pourtant, c'est un fait, les critiques ne sont pas plus les gardiens du temple qu'ils ne possèdent une vérité ou un modèle qui feraient d'eux des juges souverains. Les critiques dignes de ce nom, il faudra vous en souvenir pour ne pas souffrir de la prétention des autres, n'ont rien d'autre à offrir que leur sensibilité, leur compréhension et leur amour du texte. Tout le reste n'est que manœuvre.

Et puis cette autre tirée du chapitre «*Le diffuseur*»:

Quant aux médias et à ceux qui y œuvrent ou sévissent, on ne va pas reprendre la critique de la critique déjà esquissée ici (citation précédente). On raconte que Bernard Grasset, jadis, quand on lui mettait sous les yeux telle critique que venait d'obtenir un livre qu'il avait publié, sortait de sa poche un petit mètre ruban, mesurait la longueur du *papier*, l'ajoutait à ce qui avait déjà été noté sur un de ses carnets et marquait satisfaction ou

déplaisir selon que le métrage se révélait important ou médiocre. ... la critique et le monde médiatique sont peuplés de ramasseurs de communiqués, de pisse-copie et d'analyste incompétents. Et c'est tout l'art de l'éditeur, avec l'aide de ses attachées de presse, de donner à chacun l'avoine correspondant à son régime, au lieu de vouloir, par aveuglement et sottise, servir à tous la même pitance. Il y faut de l'intelligence, du doigté et de la décence.

Vous me direz: vous parlez des livres, et non de littérature. Il m'est presque impossible de morceler ma passion.

Nos temps de loisirs se font découper en tranches de plus en plus nombreuses, et donc de plus en plus fines! La littérature et le livre ne seraient-ils pas des concurrents pour les médias imprimés? Mais encore faut-il savoir lire. Je ne me fais pas trop de soucis pour cette assemblée, mais le taux d'analphabétisme est aussi inquiétant au Québec qu'ailleurs. Promouvoir la lecture donc semblerait être dans l'intérêt de nous tous qui en vivons, en tout ou en partie, et de diverses façons. Mais la lecture n'est pas encore dans le domaine du «tout le monde le fait, fais le donc...». Au contraire, au Québec, elle était jusqu'à des temps très récents l'apanage d'un petit groupe et de plus suspecte et codifiée.

Tous les médias veulent devenir des médias de masse, (sauf *Liberté*, évidemment) et le livre n'est que l'un des moyens pour y parvenir.

Le milieu littéraire au Québec est le seul soutien de la littérature québécoise, mais il s'abreuve aussi à

d'autres sources. Fernand Ouellette est Fernand Ouellette, aussi parce qu'il s'est nourri de littérature, d'où qu'elle vienne. Michel Tremblay a lu Isaac Bashevis Singer, né en Pologne et qui écrit en yiddish.

La littérature, le livre, ne passent dans les médias qu'en autant que nous, le monde du livre, faisons l'effort de les faire passer. La dépendance des médias à l'égard des relais qu'on appelle «attachés de presse» fait peur, me fait peur. Le service de presse ne fait très souvent qu'attacher des étiquettes à la créativité et le nombre d'étiquettes disponibles (espace temps, premier arrivé etc.) étant limité, la complicité, le tournage en rond s'en trouvent renforcés.

Et puis littérature d'ici, littérature d'ailleurs. Drame pour les «happy few». Le grand public s'en moque, la littérature en souffre. Toutes ces barrières érigées ne font que conforter les gens qui, de prime abord, considèrent la lecture comme une activité exigeante et presque antisociale, dans leur paresse.

Le monde du livre n'a pas su, à notre époque où *faire* ne suffit pas, mais où il faut *dire* que l'on fait réfléchir aux moyens, se donner les moyens de prendre toute la place qui lui est due dans les médias de tout pays qui se dit civilisé, et veut le rester.

NOS GRANDS QUOTIDIENS ET LA LITTÉRATURE

Adrien Thério

À certains moments, je souhaiterais que les directeurs de nos quotidiens s'appellent Olivar Asselin, Jules Fournier, Jean-Charles Harvey. C'était des gens de grande culture qui savaient très bien que si le pays existait si peu au moment où ils dirigeaient *Le Nationaliste*, *L'Action*, *L'Ordre*, *Le Jour*, c'est que les créateurs, dans tous les domaines, manquaient. On sent chez eux, cependant, un appel à la création et surtout à l'écriture. Il se publiait alors peu de livres et, malgré cela, ces journaux avaient un chroniqueur littéraire qui était à la recherche des bons ouvrages. À l'occasion, c'était le directeur lui-même qui se faisait chroniqueur littéraire. C'est ainsi que Fournier a publié, dans un des numéros de *L'Action*, un long article, presque une étude, sur *Le Paon d'email* de Paul Morin.

Vous me direz peut-être que si nous avions ces gens-là à la tête de nos quotidiens, aujourd'hui, ces quotidiens feraient faillite. C'est possible. Et c'est peut-être nécessaire que les directeurs de nos quotidiens soient avant tout des hommes d'affaires. Pour eux, c'est d'abord la réussite de l'entreprise qui compte. Et qui pourrait leur en faire reproche?

Ceci dit, la question que je me pose aujourd'hui est celle-ci: nos quotidiens donnent-ils à la littérature qui se publie ici la part qui devrait lui revenir? Pour répondre à la question, je vais aller faire une courte promenade du côté du *Devoir*, de *La Presse* et du *Journal de Montréal*.

Je ne m'attarderai pas longtemps au *Devoir* pour la bonne raison qu'on a créé, il y a tout juste quelques mois, dans l'édition du samedi, un cahier des livres. Un cahier où l'on parle des livres d'ici et d'ailleurs et où on vous donne toutes sortes de nouvelles sur l'actualité littéraire. Ce cahier des livres, c'est un grand pas en avant. On est allé chercher de nouveaux collaborateurs et on a ajouté de nouvelles rubriques à celles qui existaient dans les pages littéraires d'avant le nouveau cahier. Je souhaiterais pour ma part qu'on y parle un peu plus de poésie, d'études littéraires mais qui sait si cela ne viendra pas? On n'en est encore qu'au début d'une nouvelle expérience. Dans ce genre de publication, il faut plus que quelques mois pour tout mettre au point. Je crois cependant que le fait de consacrer un cahier spécial à l'actualité littéraire est une initiative très heureuse.

Ce que *Le Devoir* a fait, pourquoi *La Presse* ne pourrait-elle pas le faire? Il y a longtemps que je souhaite que *La Presse* ait, un peu sur le modèle du *New York Times Review of Books*, sa *Revue hebdomadaire des livres*. Quand est-ce que ça viendra? On occulte tellement la littérature dans l'édition du samedi de *La Presse* que la section où l'on parle des livres s'intitule «Arts et Spectacles». Dans cette section, on donne certes à la littérature un certain espace mais on dirait qu'on

le fait pour se donner bonne conscience. Les articles qu'on y lit sur le roman québécois, le roman français, le roman policier sont intéressants puisque les collaborateurs ont du métier et savent écrire. Cela nous fait oublier qu'avec une *Revue hebdomadaire des livres*, on pourrait ajouter aux chroniques qui existent déjà, d'autres chroniques qui aborderaient la poésie, les études littéraires, les essais, les rééditions de livres importants, les biographies, le journal et que sais-je? La direction de *La Presse* est d'autant plus inexcusable de n'avoir pas créé ce cahier spécial depuis longtemps qu'elle a sur place quelqu'un qui pourrait facilement en devenir le directeur. Réginald Martel s'intéresse d'abord et avant tout à la fiction mais il s'intéresse aussi à la littérature en général. Il est au courant de tout ce qui se produit ici. Il s'intéresse à la littérature québécoise depuis longtemps. S'il faut, dans un poste pareil, savoir ce qui se passe dans le domaine littéraire actuel, il faut aussi connaître le passé. Réginald Martel a toute l'expérience nécessaire pour créer et diriger ce cahier hebdomadaire des livres à *La Presse*.

Passons maintenant au *Journal de Montréal*. Vous avez peut-être eu l'impression, il y a quelques années, que ce journal avait une haute opinion de nos écrivains. Vous vous rappelez qu'en collaboration avec l'Union des écrivains québécois, il a créé les prix littéraires du *Journal de Montréal* pour le roman, la poésie et le théâtre. Trois prix littéraires, quel journal peut se vanter d'en faire autant? Quel organisme même, en dehors du Conseil des Arts, donne autant d'argent à nos écrivains? Il faudrait donc féliciter la direction de ce journal de se

montrer aussi généreuse envers la littérature québécoise. Avant de lui adresser des félicitations, je voudrais examiner les pages littéraires de leur édition du samedi. J'ai écrit pages littéraires au pluriel. C'est une faute. En général, on y trouve un petit article, quelquefois deux, complètement noyés dans les annonces. Dimanche, 18 octobre, j'ai trouvé dans ce journal quatre articles qui remplissaient toute une page. Je n'en revenais pas. N'était-ce pas un beau cadeau qu'on faisait à nos écrivains? Eh! bien non, au *Journal de Montréal*, on ne fait pas de cadeaux à nos écrivains. En leur consacrant aussi peu d'espace, j'irais jusqu'à dire qu'on les ridiculise. C'est comme si on refusait de croire à leur existence. Et c'est ce journal qui s'associe avec d'autres organismes pour créer toutes sortes de prix littéraires? On veut jeter de la poudre aux yeux mais, dans le fond, on sait très bien qu'on n'a aucun respect pour les écrivains ou les créateurs québécois.

J'ignore d'ailleurs pourquoi l'Union des écrivains québécois a accepté de collaborer à la création de ces prix littéraires. Je veux bien admettre qu'on peut difficilement mettre de côté des initiatives qui visent à faire connaître nos écrivains. Mais, avant d'accepter la proposition du *Journal de Montréal*, l'Union aurait dû demander à la direction du journal, si elle avait autant d'estime pour la littérature québécoise, de commencer par parler de leurs œuvres en leur réservant non pas un cahier — ne soyons pas trop exigeants — mais une section de trois ou quatre pages, dans son édition du samedi ou du dimanche. En attendant ce coin des livres dans *Le Journal de Montréal*, je souhaiterais que ceux

qui gagnent leurs prix littéraires les refusent pour protester contre la façon dont ce quotidien traite nos écrivains.

Je crois que je n'ai pas besoin de répondre à la question que je posais au commencement de ce texte. Il faudra selon moi, attendre longtemps avant que *Le Journal de Montréal* consacre plus d'espace qu'à l'heure actuelle à la littérature d'ici. Je ne serais pas surpris cependant qu'un de ces jours — dans un mois, dans trois ans, dans dix ans, je l'ignore — *La Presse* transforme sa section littéraire du samedi en une *Revue hebdomadaire des livres*. Deux quotidiens sur trois qui auraient leur cahier hebdomadaire des livres, ce serait peut-être assez pour faire croire à beaucoup de gens qu'il est temps qu'ils s'intéressent à nos écrivains.

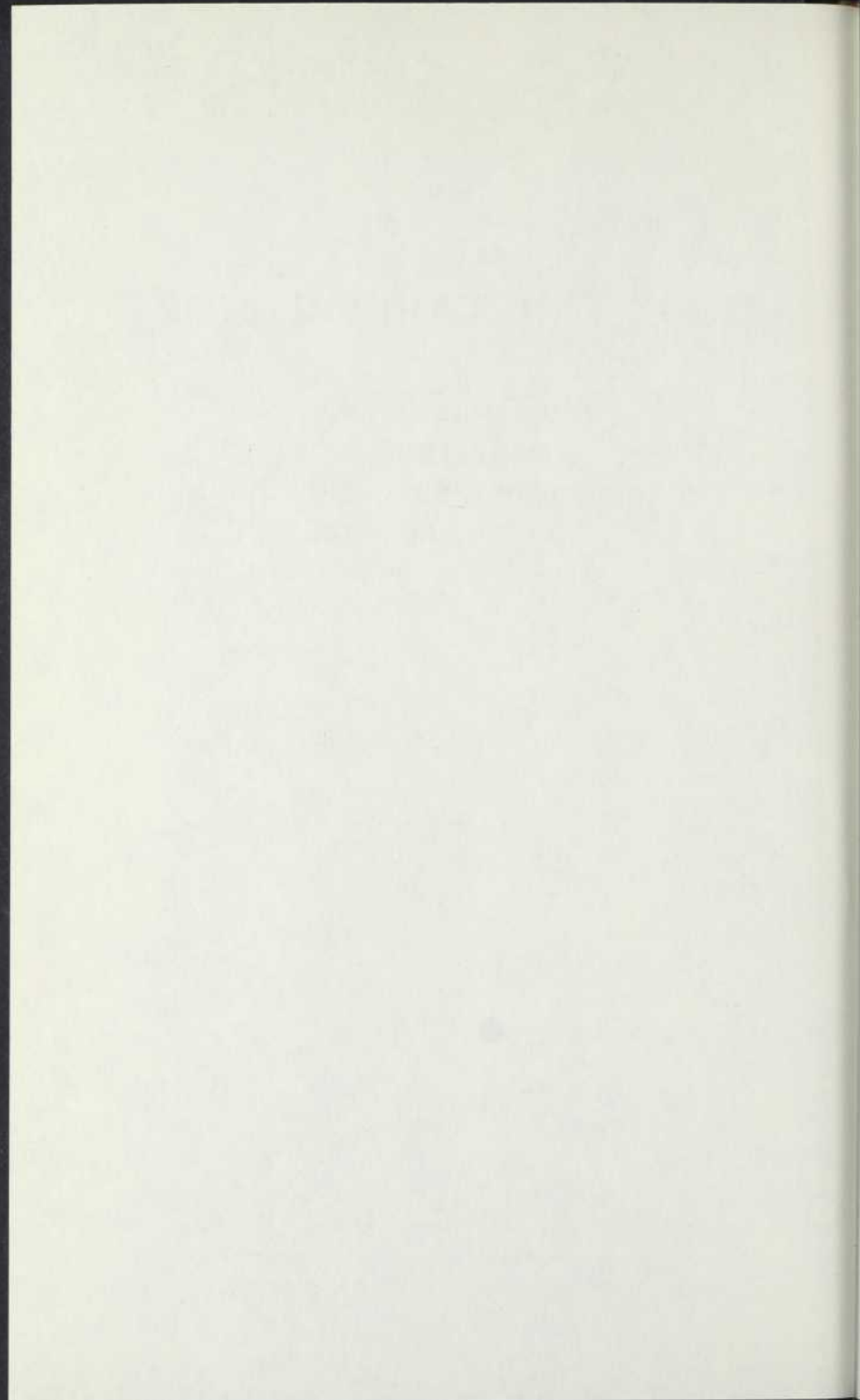
DEUXIÈME TABLE RONDE

Littérature et radio

participants:

Gilles Archambault, Paul-André Bourque

Jacques Languirand



LA RADIO COMME UN LIVRE

Gilles Archambault

J'ai longtemps résisté à la tentation de citer d'entrée de jeu cette phrase un peu lapidaire de Mavor Moore, personnalité légendaire au Canada anglais. Mais trop forte a été la tentation et bien faible ma résistance. La voici donc: «Il est admis par tous qu'à partir des années 70, un clivage s'est établi; les gens intelligents travaillaient à la radio et les imbéciles à la télévision.»

Vous avouerez qu'il y a des simplifications qui font plaisir à l'homme de radio que je suis.

Nous avons bien besoin de ce genre d'encouragement, nous qui avons souffert — remarquez le «nous» insinueux — de la petite estime dans laquelle nous portent les écrivains eux-mêmes. Je me souviens d'un romancier québécois à qui j'avais confié, croyant lui être agréable, une série de quatre émissions sur des écrivains étrangers. La première n'était pas terminée qu'il se plaignait déjà d'un travail qu'il qualifiait d'alimentaire. Je ne lui ai rien répliqué, trop estomaqué pour le faire. Qu'y avait-il d'alimentaire dans le fait d'écrire au sujet d'une œuvre littéraire? Pour lui, la radio n'était pas l'écrit, et du fait était un peu méprisable.

Il est également fréquent que des écrivains médissent de la radio culturelle, jugée hâtivement d'élitiste. Nous vivons dans un pays où l'éducation est tellement

obligatoire qu'elle dispense du reste. Trop d'écrivains se comportent comme si la radio n'avait pour fonction que de diffuser de la musique. Il était même de bon ton il y a quelques années de prétendre qu'on n'y diffusait pas suffisamment de musique rock.

Il y a aussi ces écrivains, un peu ridicules, je le crains, qui se comportent comme si la culture menaçait à tous moments de les scléroser. Ils ne veulent pas nuire à leur spontanéité créatrice. Ce n'est pas à eux qu'il faut demander de consulter le *Monde des livres* ou de prendre le temps d'écouter une émission qui leur apprendra que John Cowper Powys n'est vraiment pas le cousin de Flannery O'Connor.

J'ai eu la chance de travailler à la radio culturelle de Radio-Canada aux moments les plus fastes de sa courte histoire. Jean-Guy Pilon avait réuni quelques écrivains pour y faire office de réalisateurs. J'ai pu m'y débrouiller tant bien que mal sans trahir d'aucune façon le tempérament d'écrivain qui était le mien.

Pour moi, il ne fait aucun doute que mes activités en ce domaine ont continué mon écriture, l'ont en quelque sorte précisée. Certes, j'aurais publié davantage si cette occupation m'avait laissé plus de loisirs, mais est-ce bien important?

L'éphémère obligé de la radio m'a inculqué une modestie que je n'aurais pas eue autrement. Nos écrits qui, paraît-il, restent sont tellement noyés dans la mer des imprimés qu'ils n'ont pas très souvent une vie plus longue que la parole que transmettent les ondes.

Je ne voudrais pas non plus rendre la mariée trop belle. N'ayant jamais été un consommateur incondi-

nel de tous les documents culturels du monde, je ne prétends pas que ce genre de radio soit à coup sûr passionnant. On y trouve à boire et à manger. Lorsque le miracle se produit toutefois, et l'exception n'est pas aussi rare qu'on le croit, le charme est complet.

La radio traitera toujours mieux des livres que la télévision. L'organisation même de la télévision interdit qu'on se concentre trop longtemps. Ce n'est pas la culture ni la personnalité des gens de télévision que je mets en cause, mais le médium lui-même. On n'aborde pas Proust ni Gabrielle Roy entre une kyrielle de message publicitaires. Il n'arrive pas fréquemment non plus que l'œil «écoute». Écoute-t-il pour quelques instants, ce n'est que pour devenir sourd bien rapidement.

Si la radio est à ce point le complément du livre, c'est qu'elle nous interprète directement, sans intermédiaire dérangeant. Jacques Brault nous entretenant de la poésie chinoise, à l'aide de simples notes, parle à notre intelligence. Au charme irrésistible du cheminement intellectuel s'ajoute la magie de la voix.

Oui, la voix. Et qu'elle. J'estime que la grande force de la radio vient de sa simplicité. Dans un monde qui se sert du son comme d'une arme, qui nous assène des musiques abrutissantes, qui nous martèle les tympans de bruits qui nous paralysent, c'est un apport très précieux. Qui supporterait qu'on lui parle pendant plus de cinq minutes sur le ton d'un présentateur de pub à la télévision?

La simplicité de la radio, son côté intimiste, c'est celui du livre. Je m'empresse d'ajouter que je n'ai pas en tête un quelconque best-seller ou un recueil d'articles

proposé par un journaliste pressé. L'écrivain de qui on exige maintenant d'assurer le service après vente de ses livres se sentira toujours plus à l'aise devant un micro de radio où on lui demandera de parler sans apprêts de son roman qu'au petit écran où l'on souhaitera qu'il se donne — oh bien modestement — en spectacle. À la télévision, on ne peut se payer le luxe de risquer d'ennuyer le public, auquel on destine au reste à longueur de journée des émissions qui ne doivent pas trop détonner dans l'atmosphère de foire commerciale qui s'y crée.

Il faudra bien un jour cesser d'espérer pour le Québec une émission de télévision littéraire qui soit la jumelle d'«Apostrophes». La littérature occupant de moins en moins de place dans notre monde, il n'est pas évident que Bernard Pivot survive à Bernard Pivot, de toutes manières. Qui dit télévision, dit cotes d'écoute. Nos romans vendus à cinq cents exemplaires — cette mévente ne signifiant pas une carence de qualité — ne trouveront jamais à la télévision que le sport, le cinéma et les feuilletons monopolisent, une alliée convaincue. Lorsqu'on leur fait place, c'est bien timidement et de façon parfois condescendante. Ayant toujours un peu l'air de dire à l'écrivain, «voyez comme nous sommes gentils, nous vous offrons notre centaine de mille télé-spectateurs, ne les effrayez surtout pas, ne craignez pas d'aller vers eux. En somme, déguisez-vous en monsieur-tout-le-monde. Sinon, vous leur feriez peur à nos chers téléspectateurs, ils n'ont qu'à changer de chaîne.»

Je crois fermement que le destin de la littérature est liée à celui de la radio culturelle. Ces deux formes d'expression vivent dans la précarité, la fragilité. Lais-

sées à elles-mêmes, elles périraient. Le jeu de la rentabilité ne leur sied guère.

Je n'aime pas lancer des cris d'alarme. Il me semble toutefois qu'il faille se comporter comme si rien n'était acquis. Il est peut-être évident pour nous, et tout à fait raisonnable, que l'on subventionne une revue à faible tirage, un roman difficile ou des émissions littéraires peu écoutées. Il n'est pas impossible toutefois qu'il se trouve un politicien, ou cent, pour prétendre qu'en ces domaines seule la loi du nombre doit primer... Et un ministre pour leur donner raison.

Ayant eu la chance de gagner ma vie en ne la perdant pas tout à fait, en essayant de servir les écrivains et la littérature tout en m'instruisant de la plus agréable façon, je n'ai que de la reconnaissance à exprimer pour ce métier d'animateur et de réalisateur d'émissions littéraires. C'est pour cette raison que, très hypothétique participant à quelque colloque que ce soit, j'ai accepté de me mêler à celui-ci. Il m'aurait semblé, en déclinant l'offre qu'on m'adressait, faire preuve d'ingratitude vis-à-vis d'une occupation qui m'a beaucoup apporté.

Et quoi qu'il semble, je n'ai rien contre la télévision. J'aime trop la radio. «S'il est bien connu que l'amour est aveugle, on ne sait pas encore qu'il est sourd.»

LITTÉRATURE ET RADIO: UN BILAN NÉGATIF

Paul-André Bourque

Entre les années 1972 et 1984, il m'a été donné de parler et de faire parler de littérature à la radio, surtout sur les ondes de la Société Radio-Canada. J'ai participé à divers titres, auteur, adaptateur, commentateur, chroniqueur, lecteur, animateur à une trentaine de séries d'émissions culturelles où il était question de littérature. Le nostalgique aurait envie de vous rappeler quelques titres, quelques bons moments, quelques bonnes séries, quelques bonnes rencontres radiophoniques avec des écrivains d'ici et d'ailleurs. Mais, je ne suis pas ici pour parler de *Jeunesse dorée* ou encore de faire tourner mon *Radio Days*.

Depuis mai 1984, il ne m'a pas été donné de remettre les pieds dans un studio de radio sauf en une occasion, où invité par mon voisin de gauche j'étais allé à l'émission qu'il réalisait alors parler de mon premier livre. Fait cocasse, en dépit des quelque huit cents émissions auxquelles j'avais collaboré, j'eus le sentiment, cette fois-là, d'entrer dans un studio de radio pour la première fois de ma vie. J'ai enfin pu comprendre les angoisses de nombre de mes invités en studio. Cinq ans bientôt, donc, loin des micros, loin du commentaire

radiophonique de la littérature. Cinq années à l'écart des actualités littéraires. Cinq années de silence, de réflexion, d'écriture à l'abri des micros et des antennes. Cinq années à écouter la radio d'une autre oreille. Disons-le d'emblée, d'une oreille insatisfaite. Cinq années à chercher, d'une oreille curieuse, une radio de parole. Je n'ai trouvé en fait, d'un poste à l'autre, d'une ville à l'autre, que musique et remusique ou parlotte et reparlotte, jasette, placotte ou discours, ronron satisfait d'une institution sexagénaire qui gagnerait à lorgner du côté de l'indigne.

De la musique avant toute chose
et pour cela préfère l'impair
qui n'a rien qui pèse ou qui pose

Que dirait le vieux Paul s'il synthonisait aujourd'hui la bande FM de notre radio nationale. Il y trouverait de la musique, en masse, quant à l'impair, il lui aurait fallu se lever plus tôt!!!

La radiophonie québécoise qui compte plus de soixante-cinq années d'existence (c'est l'âge de la retraite!) depuis l'ouverture, à Montréal, en 1922, de la première station radiophonique française, CKAC, aura joué un rôle inestimable dans le champ de la diffusion culturelle littéraire même après l'avènement de la télévision qui, croyait-on, à venir jusqu'au début des années 70, allait lui donner son coup de mort. En 1939, 80% des foyers sont atteints par ce médium qui selon les professeurs Pierre Pagé et Renée Legris connaît son apogée entre 1935 et 1965. La radio se veut alors un véhicule d'émissions éducatives et culturelles. Au cours de cette période,

... le médium a produit près de 2 000 œuvres originales qui dans des styles populaires ou savants ont alimenté les représentations collectives des Québécois et de leur milieu. Reflet fidèle des mœurs et des aspirations de la société québécoise, elle a accompagné la vie quotidienne des Québécois et contribué à modifier la langue et l'imaginaire de toute une collectivité.

Pierre Pagé et Renée Legris,
*Le Comique et l'humour
à la radio québécoise.*

Tant par les contenus que par la forme, la radio a contribué à élargir, en le diversifiant, le patrimoine littéraire québécois et à faire connaître d'un très large public bon nombre d'auteurs connus ou débutants. Dès son avènement, la radio a en quelque sorte remplacé les médias écrits en ce qui avait trait à la diffusion d'œuvres de fiction à l'intention d'un public populaire.

Toutefois, plusieurs facteurs interviendront qui modifieront l'importance quantitative du contenu littéraire des émissions radiophoniques. Comme ce fut le cas dans les journaux, la réclame commerciale prendra de plus en plus de temps d'antenne faisant de la radio, un instrument privilégié de transformation sociale au plan de la consommation. C'est ainsi que le contenu culturel et littéraire devra progressivement céder la place non seulement aux messages publicitaires mais encore à la musique populaire, à l'information et aux affaires publiques.

L'avènement de la télévision au début des années cinquante occasionnera un certain glissement du contenu culturel et littéraire de même que des compétences vers le nouveau média. Pour acquérir ses lettres de noblesse, la boîte à images transformera auteurs de radio-romans et de radio-théâtres en scripteurs de téléromans et de téléthéâtres. Mais la radio récupérera une bonne partie de ces contenus (exception faite des radio-romans), au fil des années 60 et 70 et, grâce, en partie, à la multiplication des récepteurs, à leur transistorisation, et à leur miniaturisation, on assistera à la multiplication des stations radiophoniques et au développement de la bande FM. Cette dernière jouit à l'heure actuelle d'une popularité qui croît de façon inversement proportionnelle au désintérêt que suscite la télévision.

Au cours des deux dernières décennies, nous pouvons considérer, en termes généraux, que la radio FM, notamment celle de la Société Radio-Canada a récupéré et développé à l'exception du radio-roman le contenu culturel que la radio AM avait développé au cours des trois décennies précédentes. Concerts de musique classique, de musique de chambre, d'opéras, de musique sacrée, œuvres dramatiques originales, adaptations d'œuvres dramatiques de toutes les scènes du monde, narrations d'adaptations de romans, lectures de poèmes, d'essais, lectures de chevet, chroniques et critiques littéraires, entrevues d'écrivains, d'artistes, d'intellectuels de toutes disciplines, émissions sur les sciences humaines et les sciences exactes, émissions d'intérêt religieux, etc. Entre les années 1965 et 1980, le contenu

parlé des émissions en modulation de fréquence était presque aussi important que le contenu musical. Au cours de l'année 1979-1980, le réseau FM de R.-C. diffusait, du lundi au vendredi de chaque semaine 19 émissions d'une heure à contenu entièrement ou partiellement littéraire, occupant ainsi environ 35% de la grille horaire, ce à d'excellentes heures d'écoute, soit la plage horaire de 17 à 20 heures découpée en trois blocs d'une heure, subdivisés ou non en deux demi-heures. La programmation 1983-1984, pour sa part, a mis à l'antenne 10 émissions à contenu entièrement ou partiellement littéraire, soit huit blocs de 30 minutes et 5 blocs de 60 minutes, soit neuf heures d'émissions littéraires comparativement aux dix-neuf heures précitées. Perte de 50% au profit de la musique. La grille de l'année 1986 proposait, quant à elle, 6 émissions à contenu littéraire réparties en treize blocs de 30 minutes, regroupés ou non (théâtre du lundi = 3 x 30') disséminés sur cinq jours à des heures d'antenne échelonnées entre 16h00 et 22h30. Une seule émission offrait une apparente stabilité, soit *Libre parcours*, diffusée quotidiennement à 16 heures. La Société d'État proposait donc à ses auditeurs cette année-là, au réseau FM, six heures et demie de textes et d'informations sur la littérature. Deux heures et demie avaient un contenu québécois. Ainsi entre l'année 79-80 et l'année 86-87, le contenu littéraire chute de 19h à 6,5h soit une perte de 65% en huit ans. La situation me semble dramatique, voire catastrophique. Deux heures et demie par semaine consacrées à la littérature québécoise. Aucune émission spécifiquement consacrée à la poésie. Aucune consacrée à l'histoire littéraire, à la

recherche. Aucune émission d'analyse du corpus. Dispersion des émissions aux quatre coins de la grille horaire, déstabilisant ainsi les habitudes d'écoute, et justifiant, par défaut, les faibles cotes d'écoute des émissions parlées à contenu littéraire. Faut-il lire dans cette dégradation du contenu de la programmation, le simple résultat des contraintes budgétaires qu'a connues la Société ou faut-il voir ici encore un renvoi du phénomène littéraire dans les marges pour faire plus de place au spectaculaire pur, en l'occurrence ici la musique.

En outre, force nous est encore de constater une très nette diminution du nombre de voix en présence dans ce contexte. Artistes, écrivains, créateurs, penseurs, intellectuels, universitaires ont été remplacés, le plus souvent, par des animateurs-maison ou des contractuels tous azimuts aussi à l'aise en mathématique quantique qu'en art minimaliste. Par ailleurs, on profite de plus en plus des tournées de promotion d'écrivains qui lancent un ouvrage, contexte dans lequel la Société d'État n'a pas à verser de cachets. Cette situation fait en sorte qu'on entend partout le même boniment, celui des meilleurs attachés de presse. La situation s'est en ne peut plus dégradée et pour l'instant je n'entrevois pas d'amélioration envisageable à court terme. Et pourtant, la radio demeure toujours le médium idéal pour la diffusion de la parole littéraire, surtout en cette époque où l'écoute s'individualise. La radio EST le lieu par excellence de la communication de l'intime. Lieu de parole, lieu par excellence du texte poétique.

Le tableau que je viens de brosser est sombre. La parole de l'écrivain, le texte littéraire occupe de moins

en moins de place sur nos ondes. Ce phénomène est-il dû à une politique plus ou moins tacite de nos gouvernements et de leurs gestionnaires. Je suis encore tout éberlué d'avoir entendu le 3 octobre 1986, à l'Université Concordia lors d'un colloque de l'Association canadienne pour les études en radio et télévision, le chef du service des émissions culturelles à la radio FM de Radio-Canada déclarer, ni plus ni moins, que la participation des écrivains aux émissions régies par son service, n'était pas plus souhaitable que nécessaire et qu'on pouvait considérer leur emploi à la pièce comme une forme d'aide aux écrivains, une sorte «de bien-être social» (je cite). Pourquoi pas une œuvre de la soupe!!!

Ce colloque aura-t-il pour fonction de nous faire réagir collectivement face à une situation dégradée. Tout au moins m'aura-t-il permis de faire le point et aussi de rêver tout haut à la radio que je voudrais entendre demain.

Je rêve du jour où notre University of the Air deviendra accessible à toutes les couches de la société, du jour où sera aboli le clivage entre culture populaire et «culture sérieuse» telle que définie dans *Culture, radio-diffusion et identité canadienne*, mémoire présenté au comité d'étude de la politique culturelle par la Société Radio-Canada en mars 1981.

Je rêve du jour où le discours sur la littérature fera davantage place à la parole, du jour où Animus ira chercher des cigarettes au tabac du coin et oubliera de rentrer.

Je rêve du jour où j'entendrai quotidiennement, plusieurs fois dans la journée, aux principaux bulletins

de nouvelles un topo sur la parution d'un livre ou sur l'un ou l'autre des aspects de la vie littéraire. En fait je rêve du jour où un chef de pupitre donnera priorité à la vie littéraire sur la mort des chiens écrasés.

Je rêve d'entendre, à chaque jour, dix fois par jour, dans des créneaux bien identifiés, lecture de courts poèmes. 20 secondes, ici, trente là.

Je rêve d'entendre, chaque jour, un épisode de 15 minutes d'un radio-roman.

Je rêve d'entendre, chaque jour, le matin, une heure d'émission humoristique.

Je rêve d'entendre, chaque jour, avant de m'endormir, ma lecture de chevet. Un chapitre de roman, un conte, une nouvelle.

Je rêve d'entendre, chaque jour, une œuvre dramatique, originale ou du répertoire, in extenso ou adaptée.

Je rêve du jour où avec mes petits-enfants (j'es-père qu'au moins ça c'est pour bientôt) nous pourrons écouter une émission littéraire qui leur soit destinée.

Je rêve, je rêve, je rêve de scrabble, de cruciverbisme radiophonique. Je rêve de jeux littéraires... Sur la langue, l'orthographe, la syntaxe, la stylistique, la culture littéraire. De situations de jeu impliquant l'écriture: Je rêve d'entendre deux, trois ou quatre écrivains et pourquoi pas avec le public en studio ou au téléphone, improviser une scène, la structure d'un roman, un poème.

Je rêve d'une radio imaginative, ludique, chercheuse, audacieuse dans ses expérimentations. Je rêve comme plusieurs techniciens à la prise de son et au montage d'une radio bruiteuse.

Je rêve de réentendre lecture de Journal intime.

Je rêve du jour où entre deux plages de blues on me servira une petite prose presque noire ou on me permettra d'entrer dans la forêt vierge folle. Je rêve du jour où la parole fera éclater mes Boze endormis.

Paul... Paul... Réveille-toi! C'est la fin des émissions! Ça fait dix minutes qu'ils ont joué Ô Canada.

L'ORAL PAR RAPPORT À L'ÉCRIT

Jacques Languirand

L'intervention de Jacques Languirand a surtout porté sur la communication orale par rapport à l'écrit, à la radio et à la télévision. Pour ce faire, il a tenu à improviser à partir de notes. Le texte qui suit, repris de l'enregistrement sonore, conserve donc la «saveur» particulière de l'oral, avec ce que cela comporte nécessairement d'inachevée...

* * *

... Vous me voyez à mon naturel: j'arrive devant vous non pas avec un texte écrit mais avec des notes à partir desquelles je vais improviser... J'ai un peu l'impression d'être parmi vous comme le «cheval de Troie». Alors que nous sommes réunis ici pour parler de l'écrit et de ses rapports avec la radio et la télévision, je me propose de vous parler de l'oral... Je vais donc m'expliquer là-dessus et vous allez constater ma «souffrance», si je puis dire... Je vais me torturer publiquement devant vous... — déchiré que je suis entre l'écrit et l'oral. Mais aussi entre les deux démarches différentes que représentent l'expression personnelle et la communication.

Pour moi, *l'expression personnelle*, c'est ce que j'ai tenté de faire dans mes pièces et dans un roman; alors que la *communication*, c'est autre chose... C'est une

démarche qui tient davantage compte du lecteur, de l'auditeur ou du téléspectateur, une démarche qui se définit en fonction de lui, de ses besoins... Ce que je vais dire va peut-être vous choquer mais la communication, c'est pour moi une forme de «marketing»... C'est-à-dire que, pour prendre un exemple récent, lorsque mon émission de radio hebdomadaire diffusée le dimanche soir a pris l'antenne sur semaine, du lundi au vendredi à 19 heures, je me suis trouvé dans l'obligation comme communicateur de m'adapter et d'adapter mes propos: non pas seulement de me demander ce que j'ai à dire, mais plutôt de me demander comment j'allais le dire, puisqu'en changeant le moment de la diffusion, les gens auxquels je m'adresse désormais ne sont plus dans les mêmes situations, ne sont plus engagés dans le même genre de préoccupations, etc... Pour moi, cette obligation de tenir compte de *l'autre*, de définir le message en fonction de lui, fait partie de la démarche du communicateur. Alors qu'en général les littéraires poursuivent plutôt une démarche qui met l'accent sur l'expression personnelle et répugnent le plus souvent à adapter leurs propos en fonction d'un marché. Ce sont donc pour moi deux mondes différents que celui de l'expression personnelle et celui de la communication. Et je dirais qu'aussi longtemps que la littérature n'aura pas composé d'une certaine façon avec les impératifs de la communication, les médias lui seront forcément peu accessibles. Et que, par ailleurs, on verra se développer de plus en plus, comme ça se passe maintenant, un courant de créativité pseudo-littéraire adaptée exclusivement aux médias électroniques.

Je dois dire ici qu'il ne m'a pas été facile d'opter pour la communication... Je disais tout à l'heure que vous me voyez à mon naturel. J'aurais préféré me présenter devant vous avec un texte. Mais je pense qu'il est plus normal que je me livre à vous tel que je me définis, du moins pour ce qui est de mon fonctionnement dans les médias électroniques, qui est principalement un fonctionnement oral. Ce qui, je dois le reconnaître, ne va pas sans frustrations. Car opter pour l'oral par rapport à l'écrit, c'est accepter que le message soit incomplet; qu'il soit imparfait, comme ébauché seulement — l'oral est pour ainsi dire toujours seulement une ébauche; qu'il soit éphémère aussi — une communication dans l'instant; et qu'il n'offre pas de possibilités d'y revenir... (Si ce n'est que, dans le cas présent, je vois un «escogriffe» derrière la salle, qui enregistre mes propos! Mais ça, c'est un accident de parcours et ça ne change rien à la nature de l'exercice...)

Le choix que j'ai fait ne va donc pas sans certaines frustrations. Il a exigé de l'écrivain que je suis — car je me définis malgré tout comme un écrivain — d'accepter résolument de passer dans l'incomplet et l'éphémère... Je vais vous faire partager une expérience que j'ai vécue récemment, afin de vous permettre de mieux saisir, du moins je le crois, les exigences et les contraintes de l'oral... Les limites aussi... Et puisque nous sommes encore lourds de l'émotion de ces derniers jours... Lundi dernier, mon émission était préenregistrée. Mais le matin, j'apprends le décès de René Lévesque... J'ai eu avec René une relation privilégiée: il a été mon patron, etc... Sur le coup de l'émotion, je me suis retrouvé à ma

table de travail à griffonner quelques souvenirs, quelques réflexions — à me demander ce que je pourrais bien écrire sur lui... L'écrivain refaisait surface... Qu'est-ce que je pourrais bien écrire, alors que je suis encore lourd de l'émotion que je ressens au moment où je viens d'apprendre sa mort... J'ai donc commencé à prendre des notes en me disant: je vais mettre ça de côté et puis un jour j'écirai ça... Mais soudain — ça m'est venu tout d'un coup — j'ai compris que ce n'était pas ce que je devais faire. J'ai compris que je devais plutôt prendre le téléphone et appeler ma réalisatrice — ce que j'ai fait — et lui dire: «Madame Talbot, je veux faire l'émission de ce soir en direct...» Je lui ai alors suggéré de trouver du «jazz d'enterrement» dans le style de la Nouvelle-Orléans, une chanson de Vigneault ou de Leclerc... Et c'est ainsi que je suis parti avec mes notes, que je destinais à l'écrit, pour témoigner sur le vif, dans l'émotion du moment... Ces notes-là depuis se trouvent quelque part dans un tas de notes qui s'empilent jour après jour. Et je suppose qu'un jour, elles vont se retrouver dans un cartable quelconque sur lequel on écrira je ne sais quoi... «Lévesque» ou «1987» ou je ne sais quoi. Et puis sans doute qu'un jour tout ça ira au feu — plus que probablement... Voilà ce que j'avais à dire sur Lévesque, sur ce que je ressentais — ici et maintenant — alors que j'étais encore sous le coup de l'émotion, que je n'avais pas encore intégré la nouvelle de sa mort... C'était dit... vous comprenez... c'était dit dans l'instant, dans l'émotion... Je ne pouvais plus revenir là-dessus: je voudrais entendre ça, je n'ai pas aimé telle phrase... C'est cette souffrance de l'incomplet, de l'ina-

chevé, de l'imparfait, qu'on éprouve lorsqu'on se définit dans l'oral.

En même temps on a le sentiment d'avancer sur un fil — comme je le fais maintenant — en pensant qu'il n'y a pas de filet en-dessous... Si je trébuche sur trois phrases de suite, je me casse la gueule, je perds la face... Est-ce que je vais m'en tirer? J'ai commencé une phrase et je ne sais pas comment je vais m'en sortir... Car il y a le risque particulier de l'oral — qui est par ailleurs très gratifiant, parce que l'oral permet d'atteindre les êtres en profondeur. Marshall McLuhan faisait une distinction dans la perception, entre le visuel et l'audio-tactile. Pour toucher en profondeur, il faut passer par l'oreille. On rejoint alors les êtres au niveau des émotions. Il disait d'ailleurs: «Les écrits s'envolent, les paroles restent...» C'est une boutade, bien sûr, mais elle est révélatrice de l'importance de l'oral... À un moment, il me semble que j'ai choisi la *magie du verbe*, non pas de la parole écrite mais de l'oral. Que je me suis dit: il va falloir que ça se passe dans le moment présent... On retrouve encore ici l'influence de McLuhan qui disait que le plus important dans la communication, en particulier dans les médias électroniques (il pensait surtout à la télévision), c'était que l'événement se déroulait dans le moment présent. Dans l'instantanéité et la simultanéité... Les émissions les plus fortes sont celles à propos desquelles les téléspectateurs ou les auditeurs ont le sentiment que c'est en train de se passer maintenant. Cette théorie de McLuhan a eu une très grande influence sur moi: par exemple je n'évite pas les bruits de feuille, je n'hésite pas à chercher une page... Bref, je rends l'audi-

teur complice de ma démarche. Je suscite ainsi sa participation. Je me dis: c'est en train de se passer maintenant. Et je suppose qu'il le ressent lui aussi. Nous sommes alors, l'auditeur et moi, dans le même temps. Nous sommes ensemble. Ça fait aussi partie de la magie de l'oral...

Voilà, c'est la raison pour laquelle en venant ici je me percevais un peu comme le cheval de Troie... Et pourtant je continue de me définir avant tout comme un écrivain. D'ailleurs depuis quelques années j'écris de plus en plus. Et je me dis (et je me console aussi en me disant): quand j'aurai beaucoup travaillé à la radio (ça doit achever!...) j'écirai davantage... Comme si j'avais besoin de l'écriture pour donner plus de poids, plus de volume (!) à ma démarche... Et aussi sans doute pour me rattacher à quelque chose de plus stable, pour échapper peut-être à l'instant qui fuit... Il y a dans l'écrit comme un désir de durer, soit dit sans prétention, à quoi il faut renoncer quand on se définit dans l'oral. Surtout aujourd'hui, alors que tout passe tellement vite: les goûts, les modes, les personnalités... Tout s'évanouit à une très grande vitesse... Regardez déjà s'en aller Lévesque... Écrire, c'est retenir un peu le temps. Retenir le moment présent.

Je suis donc très partagé entre l'écrit et l'oral. Je vous ai dit au début que je vous parlerais de ma souffrance... Pourvu que je souffre bien! En communication, il faut ce qu'il faut... Écrire, c'est très apollinien, en ce sens qu'il y a dans la démarche de l'écrivain le désir de mettre de l'ordre. Alors que l'oral est essentiellement dionysien. C'est le chaos, l'instant qui passe, la

spirale... Mais sans doute serai-je attiré toute ma vie, malgré l'intérêt que présente l'écrit: la stabilité, la solidité de l'écrit, je serai toujours attiré par la magie particulière de l'oral... Gaston Bachelard parle de la «*logosphère*» — ça me paraît très beau comme image. La planète serait comme entourée de tous les messages oraux qui ont été envoyés dans l'espace depuis l'ère Marconi... Bien qu'on trouve aussi peut-être dans cette logosphère des messages qui seraient antérieurs. Je pense à Rabelais qui fait dire à Pantagruel à propos de mots et de bribes de phrases qui surgissent mystérieusement dans l'air: «Ce sont des mots *gelés* prononcés autrefois et qui dégèlent pour nous»! C'est à ma connaissance la première allusion dans l'Histoire à une «technique» d'enregistrement sonore! Peut-être les mots qu'entendaient Pantagruel et ses amis étaient-ils déjà dans la logosphère de Bachelard!

L'oral m'a aussi permis de faire une découverte au plan de la recherche intérieure: il m'est un jour apparu comme une forme de yoga: le *yoga de l'oral*. On retrouve encore ici l'influence de McLuhan... (Décidément! Mais ne parlons-nous pas de communication?) Il dit quelque part que «*le message, c'est le messenger*»¹. Pendant longtemps, pour préparer une émission, je m'attachais exclusivement au contenu. Mais à un moment j'ai commencé plutôt à me préparer moi-même en tant que messenger, à travailler sur moi-même et non

1. Il disait plus exactement «*Le médium est le message*», mais le sens est le même.

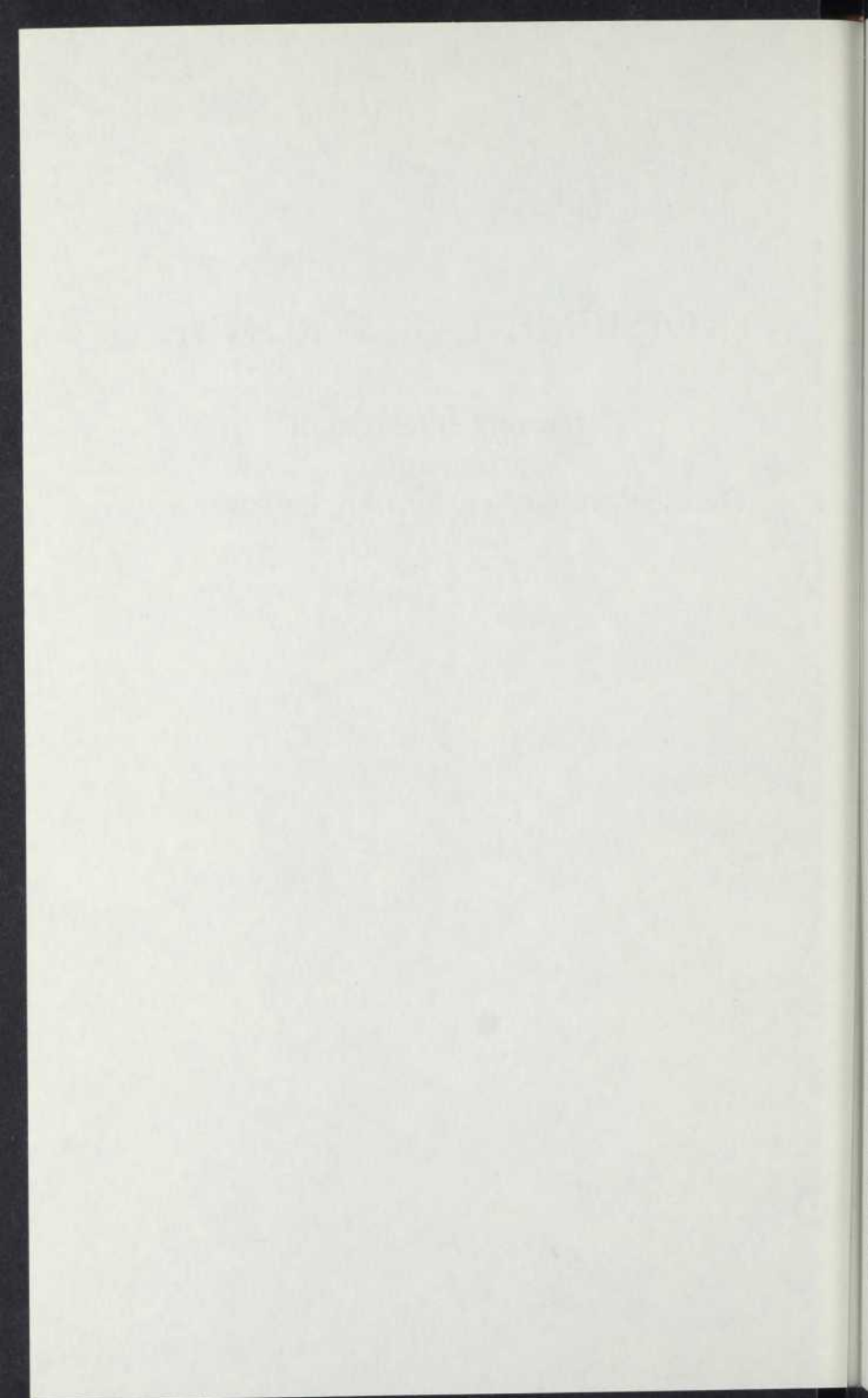
pas seulement au niveau du contenu: car ce que je communique avant tout, c'est moi... Si je ne suis pas en forme, si je ne suis pas centré, si je ne suis pas en harmonie, quel que soit le contenu, je ne vais communiquer que le chaos. Et c'est ainsi que ma démarche de communicateur est devenue une forme d'ascèse: le yoga de l'oral. Cette conception de la communication rejoint aussi d'une certaine façon un des principes que René Lévesque (pour revenir à lui) m'a communiqué — mais sans vraiment l'exprimer, parce qu'il n'était pas un homme à exprimer ce genre de principe mais plutôt à en être lui-même l'expression, à l'incarner —: il m'a appris l'importance d'*être* par rapport à *paraître*... Je venais à l'époque du monde du spectacle et j'étais très soucieux de l'apparence, etc... Alors que lui, il était comme vous le savez plus soucieux d'être vrai, d'être authentique. L'influence de Lévesque a donc contribué à la découverte que j'ai faite que la communication orale prend appui sur l'*être* et non sur le *paraître*. Car tout se passe dans l'instant. Il faut donc se définir dans l'instant, être totalement présent dans l'instant... Et c'est ainsi que l'oral m'apparaît parfois comme une forme d'entraînement à *être plus*.

TROISIÈME TABLE RONDE

Littérature et télévision

participants

Denise Bombardier, Florian Sauvageau



LA TÉLÉVISION ET LA LITTÉRATURE

Denise Bombardier

Sans faire de mauvais esprit, l'on peut penser que la télévision et la littérature sont contradictoires dans la mesure où ceux qui aiment lire n'ont pas de temps à consacrer à la télévision. Il faut convenir cependant que la boutade contient une part de vérité. À vrai dire, la question qu'il faut se poser est la suivante: la télévision est-elle un médium de diffusion de la culture? Et l'on ne peut répondre adéquatement à cette question que si l'on regarde l'évolution de la télévision depuis sa création au début des années cinquante.

Lorsqu'elle est apparue, la télévision a soulevé l'enthousiasme de tous ceux qui y ont vu un moyen exceptionnel d'éducation populaire. Ce fut le cas au Québec où la télévision a attiré tout ce que la société comptait d'intellectuels et de créateurs. Ceux qui ont mis au monde la télévision chez nous étaient des hommes de culture ou du moins des personnes qui respectaient la culture et dont les objectifs étaient autant pédagogiques que ludiques. C'est ainsi que de nombreuses émissions culturelles — théâtre, ciné-club, opéra, musique — ont été présentées aux téléspectateurs. La littérature, comme telle n'a, sauf exceptions, jamais occupé

une place prépondérante mais de nombreux écrivains, romanciers et essayistes ont été invités dans les émissions d'information.

Lorsque le service public a perdu son monopole avec la naissance de la télévision privée, l'on ne s'est pas tout de suite rendu compte des changements que cela allait entraîner, particulièrement en ce qui a trait au mandat culturel de Radio-Canada. Faut-il souligner que les années soixante ont assuré l'explosion du nationalisme dont les artistes étaient les porte-étendards. La culture populaire était devenue à la mode. Mais elle était populaire, c'est-à-dire à l'écoute du plus grand nombre et l'on voit déjà le glissement s'amorcer. Peu à peu, la compétition a joué de tout son poids sur la transformation de la philosophie du service public pour en arriver à la période que l'on vit actuellement au détriment des émissions dites culturelles. Privé de moyens financiers de par la volonté de l'opinion publique puisque les gouvernants qui décident, le font en son nom, le service public se maintient à flots par les revenus commerciaux. Or les émissions culturelles et littéraires au premier chef, ne sont pas commerciales. L'on fait constamment référence ici à l'émission française «Apostrophes» animée si brillamment par Bernard Pivot. Mais il faut savoir que cette émission a infiniment plus de notoriété que de cote d'écoute (qui oscille entre 3% et 8% comparé à 25 ou 35% pour un feuilleton ou une émission de variétés) et que depuis les bouleversements récents de la télévision en France avec l'éclatement des chaînes publiques et la création de chaînes privées, «Apostrophes» est maintenant perdue à travers des programmes d'un niveau si

tristement bas qu'il faut se demander comment elle résistera à la concurrence des autres chaînes et gardera son faible public.

Car, je le soulignais au début de cet exposé, les gens qui aiment la littérature et la culture en général et qui souhaitent que la télévision diffuse ce genre d'émissions ne sont pas des téléspectateurs moyens. Ils regardent peu le petit écran et lorsque d'aventure ils le font, ils ont tendance à regarder les mêmes émissions que le grand public et, comme ce dernier, ils souhaitent avant tout se divertir.

Nous sommes à l'époque des industries culturelles et le vocabulaire qui n'est jamais neutre, s'est modifié. Nous parlons aujourd'hui de produit culturel plutôt que d'œuvre d'art. Car notre société tend à vouloir remplacer le créateur par un prospère P.D.G. d'une PME culturelle. La télévision qui peut difficilement, à cause de sa fonction sociale, diffuser de nos jours la culture (entendu au sens ancien et non au sens sociologique de la civilisation des loisirs) peut très bien, et elle le fait d'ailleurs, diffuser le produit culturel. Elle peut faire vendre les livres mais il ne s'agira sans doute pas de livres que vous souhaiteriez voir lire. Elle suscitera la vente des livres de ceux et celles qui savent les présenter, qui savent se mettre de l'avant. Et l'on en vient ainsi à parler des émissions littéraires.

J'ai animé «Entre les lignes» à Radio-Canada durant un an et je suis reconnaissante à Micheline Dimarco, l'adjointe du service des émissions socio-familiales pour avoir cru en ce projet. Chaque semaine, durant une demi-heure les auteurs étaient invités à par-

ler de leur ouvrage. Des quelques cents entrevues que j'ai faites, quatre-vingt-dix environ l'ont été avec des auteurs québécois. Les choix n'étaient pas difficiles à faire car la production québécoise ne justifierait pas une heure hebdomadaire. Faut-il rappeler qu'il paraît à Paris deux cents ouvrages par mois comparés à une vingtaine chez nous. Cela signifie que pour occuper une demi-heure d'antenne avec une moyenne de trois auteurs, la possibilité de choisir parmi les livres ceux qui sont les plus valables est limitée.

D'autre part, et l'on en arrive aux contraintes du médium lui-même, il faut que les auteurs puissent «passer l'écran» comme on dit dans le jargon. Qu'ils puissent bien parler de leur livre car malheureusement il arrive qu'un auteur, par manque d'aisance verbale, nuise à son livre et le desserve en décourageant le téléspectateur susceptible de l'acheter. Les Québécois ne sont pas toujours les Français et le bagout de ces derniers n'est pas toujours donné aux premiers. Cet écueil est plus important qu'il ne peut vous en sembler au premier abord et il existe réellement. Par ailleurs, l'impact et la force de la télévision en font un médium dangereux au sens où très limités en nombre les lieux où l'on parle de livres devraient, sinon éviter, du moins contourner la critique comme telle. La presse écrite déjà si limitée que les critiques sont en quasi situation de monopole permet qu'une et *une* seule mauvaise critique soit fatale à un jeune auteur inconnu qui n'aura ni les moyens, ni la manière de se défendre. La télévision amplifiant tellement le message, le milieu littéraire étant si restreint et si vulnérable, je suis portée à croire qu'il vaut mieux, dans

ces circonstances, ignorer un livre plutôt que de l'éreinter. Et c'est pour cela aussi, que les émissions qui traitent de livres devraient faire place avant tout aux auteurs eux-mêmes plutôt qu'à leurs critiques. Et tant qu'il n'y aura pas d'émissions pour les auteurs comme pour les critiques, ces derniers ne devraient parler que des livres qui leur plaisent et éviter de démolir ceux qu'ils n'ont pas aimé.

Permettez-moi de revenir à «Entre les lignes». Cette émission, déplacée constamment dans la grille horaire à cause des impératifs du sport, faisait, vous l'imaginez sans doute, très peu d'écoute. Moins de 100 000 téléspectateurs la plupart du temps. Évidemment, c'est plus que la radio littéraire n'en fera jamais mais dans une logique de recherche d'auditoire ce nombre est insignifiant. C'est pourquoi, il ne faut guère penser retrouver ce genre d'émissions aux grandes heures d'écoute. À cause de la concurrence, cela est impensable. D'ailleurs ces heures de «prime time» comme on les désigne en anglais ne font même pas place à l'information, sauf pour les journaux télévisés. Ce sont des heures de divertissement léger et que cela. Pour nous en convaincre, regardez les cotes d'écoute de Radio-Québec entre 19h30 et 22h. Elles ne rejoignent que 3 à 5% de la part d'auditoire disponible. Ce qui ne signifie pas qu'elles ne soient pas justifiées d'exister. Au contraire mais Radio-Canada dont les contraintes budgétaires sont de plus en plus fortes tend à commercialiser davantage la programmation pour produire davantage de revenus. On peut le déplorer mais la réalité est celle-là.

Tout ceci pour vous dire en terminant que la culture telle qu'on l'entend dans cette salle est le parent pauvre de la télévision, qu'elle a en quelque sorte pris le maquis mais qu'il est indispensable que ceux qui l'aime, la respecte et croit qu'elle est la voie obligée de l'humanisme ne l'abandonnent pas totalement aux mains de ceux pour qui le contenu télévisuel est un «show» plus ou moins efficace c'est-à-dire ceux qui confondent qualité et cote d'écoute. Il est faux de croire que moins on atteint d'auditoire meilleur est le contenu et encore plus faux d'affirmer que «c'est bon parce que ça touche 1 million de téléspectateurs». Si les livres de recettes de cuisine et de sexe se vendent bien, cela ne signifie pas que Kundera ou Anne Hébert sont moins valables. La littérature restera toujours la passion d'un nombre important, certes, mais pas du plus grand nombre. Ce qui ne veut pas dire qu'on doit la laisser en dehors des grands moyens modernes de communication, comme cela semble être le cas de nos jours.

LOGIQUE MÉDIATIQUE ET LOGIQUE COMMERCIALE: À NE PAS CONFONDRE

Florian Sauvageau

Je vais dire beaucoup de mal de la télévision, quoique j'aime la télévision. Nuance importante cependant: je ne dirai pas tant de mal du média en soi que de l'utilisation qu'on en fait, surtout depuis quelques années.

Je dois d'abord dire que j'ai été tout à fait ravi de lire, dans le programme du colloque, le texte de présentation de Fernande Saint-Martin. J'avais un peu peur en acceptant votre invitation de réentendre aujourd'hui un refrain connu: la littérature est mal «couverte» par les médias, les écrivains n'ont pas leur place à la télévision, etc. Vous n'êtes pas les seuls à chercher à occuper une plus grande partie de l'espace public, de l'espace des médias. Tous les groupes disent la même chose. Les députés se sont même créé un canal de télévision pour présenter leurs ébats!

J'ai été rassuré en lisant le programme, parce que les questions qu'y pose madame Saint-Martin vont bien au-delà de la mise à l'antenne d'une émission littéraire ou de la place de la littérature au téléjournal. Elle y pose des questions importantes, surtout dans le contexte

actuel: Pourquoi l'activité littéraire n'est-elle pas liée aux autres préoccupations socio-culturelles engendrées par les arts et les sciences humaines? Pourquoi ne parle-t-on pas plus souvent, dans les médias, des conflits, entre la création et les industries culturelles? Alors que cela est tellement important dans le contexte d'internationalisation et de concentration des entreprises de communications, un phénomène galopant, et dont personne ou à peu près personne au Québec ne traite de façon soutenue dans les médias.

Un système multi-média est à se mettre en place, depuis quelques années, qui permet de regrouper, sous l'égide des mêmes entreprises, un très petit nombre d'entreprises d'ailleurs, plusieurs activités culturelles ou de divertissement. C'est ainsi que vous faites maintenant non seulement un film mais en même temps une mini-série pour la télévision sur le même sujet, de façon à faire des économies d'échelle. Évidemment le film est basé sur un roman, ou alors on fera un livre à partir du scénario du film. On fera un disque à partir de la musique du film ou un «clip», une pastille, pour utiliser le terme français, avec la chanson-thème du film. On aura besoin de la télévision pour diffuser le «clip» et de la radio pour faire connaître le disque et pour faire en même temps la promotion du film et du livre. Et des filiales d'une même entreprise pourront réaliser ces diverses productions. C'est cela le phénomène nouveau dans le monde des industries culturelles.

Voyons quelques exemples. On parle de plus en plus de la venue au Québec et au Canada de Robert Maxwell qui pourrait être le partenaire principal de

Pierre Péladeau dans le nouveau quotidien anglophone de Montréal (il l'est devenu depuis). Maxwell et Péladeau sont déjà associés dans la Donohue, dans les pâtes et papiers, dans Charlevoix. Il s'agit en effet tout autant de concentration horizontale que verticale. Robert Maxwell, c'est l'un des magnats de la presse en Grande-Bretagne; il est aussi, en France le second actionnaire de TF1, la 1^{ère} chaîne de télévision, récemment privatisée; son fils contrôle la seconde agence de presse française, après l'AFP, l'Agence Centrale de Presse; Maxwell doit bientôt lancer, à Paris, un quotidien pan-européen de langue anglaise qui fera concurrence au *Herald Tribune*, et où l'Europe de l'Est et l'Europe de l'Ouest seront quotidiennement confrontées; Maxwell, qui publie aussi plus de 300 revues scientifiques, a cherché en vain au cours des derniers mois à acheter la grande maison d'édition américaine, Harcourt, Brace, Jovanovitch. C'est aussi pour cela que les écrivains doivent suivre ces mouvements économiques; une autre grande maison d'édition américaine, Doubleday, de même que RCA, sont maintenant propriété du groupe allemand Bertelsmann.

Le principal rival de Maxwell, c'est Rupert Murdoch et son groupe News International, dont les entreprises de communications (presse écrite, télévision, cinéma, etc.) se retrouvent sur trois continents. Murdoch est le premier éditeur mondial de journaux de langue anglaise. En télévision, il cherche aux États-Unis, avec Fox Broadcasting, à ouvrir une brèche dans l'empire des trois grands réseaux, CBS, NBC, ABC. Murdoch est présent en Europe dans le champ des technolo-

gies nouvelles (satellites-câbles) avec *Sky Channel*. Il est aussi actionnaire de l'agence Reuter, publie, avec le groupe français Hachette que vous connaissez bien, la version américaine du magazine français *Elle*, etc.

Ce n'est pas en lisant *Le Devoir*, *La Presse*, en écoutant Radio-Canada ou en regardant Radio-Canada, et encore moins TVA et Quatre-Saisons, que j'ai appris tout cela! Nous sommes à cet égard désinformés, malgré l'importance des enjeux que posent pour la culture et l'identité nationale la concentration et l'internationalisation des communications. Notre information culturelle se limite le plus souvent à l'interview et à la critique et tout un pan du journalisme en est absent: l'analyse, le dossier, le documentaire, voire parfois la nouvelle, ne font pas partie des genres journalistiques pratiqués dans ce secteur. Et c'est dans ce contexte que les questions de madame Saint-Martin, évoquées au départ, doivent se poser.

Il faut regretter que ceux qui sont intéressés à ces enjeux et ceux qui prennent les décisions politiques et les décisions économiques qui engagent notre avenir, dans le domaine culturel comme en d'autres secteurs d'ailleurs, s'informent sur les débats de société dans la presse américaine ou dans la presse européenne. C'est là, me semble-t-il, un phénomène d'aliénation bien plus grave que tous les *Dallas* et *Dynastie* que colporte le petit écran et qui inquiètent tant certains. Mais je me suis éloigné du sujet qu'on m'avait confié.

Je reviens donc à la littérature et à la télévision. Il y a dix ans, Jacques Godbout et moi avons fait un film,

à l'ONF, *Derrière l'image*, sur l'information à la télévision. Dans ce film, nous expliquions que le credo de la télévision, c'était l'émotion, l'action, l'accent sur les personnalités et qu'il ne fallait surtout pas y chercher l'explication, la réflexion et les idées. J'en déduis qu'il y a une opposition fondamentale entre la littérature et la télévision. La télévision est, comme disent les Américains, *people oriented*; la littérature est, ou devrait être en tout cas, *issues oriented*. La télévision simplifie, la télévision présente tout en noir et blanc, comme dans un *western*; la littérature, Edgar Morin le disait ce matin en citant Kundera au sujet du roman, c'est complexe, alors que la télévision, chaque soir, cherche à faire la preuve qu'on peut vous présenter l'état du monde en 25 minutes, et en capsules de 45 secondes.

S'ajoute à cela, depuis quelques années, l'influence de la télévision sur les autres médias. Quand je faisais du journalisme de façon régulière, il y a dix ou quinze ans, quand on «couvrait» une campagne électorale, on s'intéressait aux programmes des partis politiques, aux enjeux. Et c'est la presse écrite qui le faisait le mieux. Maintenant, on s'intéresse aux performances des leaders à la télévision. Le summum, je l'ai vécu à Dallas, au Texas, lors de la dernière campagne à la mairie. La veille du scrutin, l'analyste politique d'un quotidien local, de la presse écrite, décortiquait la publicité télévisée des candidats et évaluait son impact potentiel sur l'électorat. Les programmes des partis n'ont plus d'importance, la télévision a personnalisé la politique, comme la plupart des autres secteurs d'activités d'ailleurs.

Si vous voulez que la télévision, et partant les autres médias, s'intéressent à la littérature, «personnalisez» la littérature. De préférence avec des vedettes. Prenons l'exemple du roman de Claude Charron, *Probablement l'Espagne*. Charron l'a dit lui-même: «J'ai la chance d'être connu». C'est parce que l'auteur est une vedette que les médias ont parlé du roman et que tout le monde sait que *Probablement l'Espagne* existe.

(Au moment où j'essaie de reconstituer le texte de cette conférence, je tombe sur une chronique de Pierre Foglia («Remboursez», *La Presse*, 28 juin 1988, A5). Il écrit: «La littérature c'est vraiment plus comme avant. Avant n'importe qui pouvait devenir quelqu'un en écrivant. Maintenant faut être quelqu'un avant, mais après tu peux écrire n'importe quoi, c'est pas important, c'est pas ce que t'écris qu'on vend, c'est ta gueule, ta réputation, ton show...» C'est la télévision qui a, sinon créé, du moins amplifié le phénomène du vedettariat.)

Depuis deux ans, dans d'autres sociétés, la télévision inquiète. Ici, je ne sais pas pourquoi, l'évolution de la télévision et le nivellement par le bas ne semblent intéresser personne. Aux États-Unis, un livre dévastateur pour la télévision a été publié à la fin de 1985, *Amusing ourselves to death* (publié en français sous le titre de *Se distraire à en mourir*). L'auteur, Neil Postman, explique que la télévision a transformé nos sociétés en un immense spectacle. En France, dans son livre, *La Barbarie*, le philosophe Michel Henry affirme que l'outil de «barbarisation» de nos sociétés, c'est la télévision. La journaliste et ancien ministre Françoise Giroud a commenté ce livre en ajoutant que nous étions tous «des

assistés mentaux sous hypnose visuelle». (Dans son livre, *Le vingt-quatre octobre*, publié au printemps 1988, le journaliste Laurent Laplante a aussi des remarques très dures pour la télévision: «une calamité, dit-il, une sorte de funeste machine — à empêcher — de penser».)

J'ai trouvé dans le numéro d'octobre d'un petit magazine du Canada anglais, *This magazine*, une interview avec un auteur de Colombie britannique que je ne connaissais pas, Brian Fawcett. Il vient de publier un livre sur le Cambodge, où il cherche à expliquer pourquoi entre 1969 et 1979 on a tué un tiers de la population du pays.

Pourquoi publie-t-il son livre? Parce que, dit-il, les artistes, les écrivains donc, doivent redéfinir leur rôle; et, puisque la télévision et l'information télévisée sont devenues fiction, c'est maintenant aux écrivains qu'il appartient d'expliquer le réel. «What we need at this point from artists is high density information... to oppose the structures that are essentially removing our ability to think and understand.» Jeudi, en venant ici, j'ai moi-même fait l'expérience de ce que souhaite Fawcett. J'ai lu un excellent article sur le libre-échange qui m'a à peu près convaincu, si je ne l'étais pas déjà, qu'il fallait être contre le libre-échange. Il ne s'agit pas du texte d'un analyste politique ou d'un spécialiste de la chronique économique, mais d'un article publié par le *Globe and Mail*, sous la plume de Margaret Atwood.

En outre, depuis quelques années, la technologie exacerbe le penchant naturel de la télévision dont nous parlions déjà en 1978, Godbout et moi. Au plan de la

production télévisée, le graphisme par ordinateur, les effets spéciaux peuvent rendre l'information télévisée encore plus spectaculaire. La technologie permet aussi au spectateur de faire du «zapping». Quand ce n'est pas assez spectaculaire (puisqu'on l'a habitué au spectacle), il change de canal.

Le recours aux sondages pour définir les contenus vient s'ajouter à cela. Les rédactions ne sont plus dirigées par ce que la recherche sociologique américaine a appelé le «gatekeeping», les chefs de pupitre, mais par les sondeurs. On informe sur les sujets et les thèmes dont les sondeurs disent qu'ils intéressent la population. Ce qui fait par exemple qu'au Canada, il y a de plus en plus — vous l'avez sans doute remarqué — d'accent sur la météo à la télévision. Il y a maintenant cette jeune femme à Radio-Canada qui se fait geler boulevard Dorchester quand il fait froid et qui se fait tremper quand il pleut. Pourquoi? Parce que les sondages disent que le second sujet qui intéresse le plus les Canadiens, après la santé, c'est la météo. Donc, si les sondeurs le disent, les médias font un peu plus de météo. Et puisque la politique intéresse moins, on fait moins d'information politique. Si la littérature fait bien dans les sondages, on verra des écrivains au téléjournal. Une nouvelle censure est à s'établir avec la dictature des sondages.

Les tendances naturelles de la télé, la technologie, les sondages, joints à la couleur du temps, où dans les salles de rédaction, ce qui est intellectuel est en défauteur, et le terme est tiède, tout cela fait qu'on assiste à ce qu'on voit maintenant, le glissement du «hard news», sujets complexes, vers le «soft news», sujets légers.

L'information plus complexe, plus ardue, on la cantonne aux heures creuses, à la fin de semaine, au dimanche après-midi pour la littérature et l'information culturelle.

Cela est plus grave encore quand ça se passe à la télévision publique. Nous ne sommes pas très loin d'avoir une télévision publique qui, ne s'intéressant qu'aux sondages et aux cotes d'écoute, n'aura plus de public que le nom. Ce serait là une stratégie suicidaire des gestionnaires de la télévision publique. Car, le jour où les hommes et les femmes politiques se rendront compte que l'État paie pour une télévision qu'on pourrait financer par la publicité — puisqu'elle est semblable à la télévision privée — ils pourraient fort bien se demander pourquoi l'État devrait continuer à payer.

Le tableau, et je vais conclure là-dessus, est-il vraiment aussi sombre? Je ne le crois pas, parce que je pense que ce n'est pas la télévision qui est en cause, mais plutôt l'utilisation qu'on en fait. Je dirais même que Jacques Godbout et moi avons peut-être confondu dans *Derrière l'image* la logique médiatique avec la logique commerciale. Je vous ai parlé aujourd'hui de la télévision commerciale ou de celle qui veut lui ressembler.

Mais on peut aussi utiliser la télévision pour présenter des sujets complexes; il faut pour cela faire des efforts et inventer de nouvelles formes. Jacques Langui-rand disait tout à l'heure que l'on n'a pas encore découvert le langage radiophonique; s'il a raison, c'est sans doute encore plus vrai pour le langage télévisuel! Mais il y a des pistes. Regardez Radio-Canada, le dimanche matin, on y présente une émission littéraire pour en-

fants, *Livre Ouvert*; on illustre à l'aide de dessins le texte de livres pour enfants. C'est bien fait.

Mais pour qu'on puisse faire des recherches sur le langage télévisuel, pour qu'on puisse faire des expériences et des émissions à l'extérieur de la seule préoccupation de la cote d'écoute, il faut avoir un secteur public important et un secteur public dont les artisans et les responsables savent et comprennent que l'éthique de la diffusion publique n'est pas celle de la diffusion privée, que la télévision publique existe pour garantir la diversité, pour permettre le choix. La technologie pourrait aussi nous aider. Nous aurons bientôt cent canaux de télévision. On pourrait avoir un canal littéraire et culturel qui deviendrait la radio FM de la télévision.

Il faut se battre pour cette diversité, pour conserver un secteur public, pour que l'État ne se retire pas de la radio et de la télévision, et, à mon sens, la bataille pour la diversité en radio-télévision, c'est un combat pour la démocratie. Je voudrais conclure à l'aide d'une citation de la grande journaliste italienne Oriana Fallaci qui a dit un jour: «Vous avez une monarchie en Amérique du Nord, c'est la télévision». Elle parlait de la télévision commerciale. Il faut mettre au pas cette monarchie et rétablir la démocratie à la télévision en conservant et en augmentant l'importance du secteur public, garant de la diversité.

DOSSIER

QUELQUES NOTES

L'un des participants à la troisième table ronde discutant littérature et télévision, Daniel Pinard, ne nous a pas fait parvenir le texte de sa communication. Nous le regrettons vivement, car nos lecteurs seront privés des points de vue d'un animateur à la télévision dont le programme à Radio-Canada offre un échange sur les livres parus au Québec.

De nouveau les associations d'écrivains responsables du colloque ont rédigé au terme de leurs travaux un communiqué résumant les conclusions de leurs délibérations et proposant des moyens concrets pour que soit davantage présent le livre québécois dans nos journaux ainsi qu'à la radio et à la télévision.

Sauf *La Presse*, grâce à l'intérêt soutenu de son collaborateur pour la vie littéraire, Réginald Martel, les journaux ont été avares de commentaires sur les exposés des participants aux tables rondes et la contribution des écrivains aux discussions. À notre connaissance, *Le Devoir* s'est contenté de reproduire le communiqué. Quant aux revues, *Lettres québécoises* a publié dans le numéro 48, hiver 87-88, en guise d'éditorial, le texte de la communication d'Adrien Thério.

Radio-Canada a de nouveau présenté à la radio des émissions des plus instructives sur cette rencontre.

Vu les renseignements et le jugement qu'il porte sur le déroulement du colloque, nous publions, à titre exceptionnel, avec les articles parus dans nos journaux, le texte inédit de Jean Royer.

Les *Écrits* ont eu le privilège de publier les Actes des quatre précédents colloques:

- 1983: *Écrire au Québec, ruptures et continuité*
1900-1980 (No 52)
- 1984: *Pourquoi écrire aujourd'hui?* (No 55)
- 1985: *Québec/USA* (No 58)
- 1986: *Québec/Francophonie* (No 60)

On peut se procurer ces numéros en s'adressant à nos bureaux (5754, avenue Déom, Montréal, Qué. H3S 2N4, tél.: 738-9296) au prix spécial de \$5.00 le volume ou de \$15.00 les quatre volumes.

P.B.

COMMUNIQUÉ ÉMIS LE 9 NOVEMBRE 1987

COLLOQUE
de l'Académie canadienne-française,
de la Société des écrivains canadiens,
du Pen Club et de l'Union des écrivains québécois

Les exécutifs des associations littéraires susmentionnées ainsi que de l'Association des écrivains acadiens, réunies en colloque sous le thème littérature et médias les 6, 7 et 8 novembre à Mont-Rolland, soulignant l'apport culturel que constitue un cahier hebdomadaire consacré aux lettres, ont émis le vœu que les grands quotidiens reflètent, de manière régulière, soit par un cahier, soit par une augmentation substantielle du contenu, la réalité omniprésente du livre dans le contexte où nous vivons.

Compte tenu du fait que la radio FM de Radio-Canada a réduit les heures d'antenne consacrées à la littérature, il est souhaité qu'une révision à la hausse ait lieu; la radio étant considérée comme un véhicule privilégié de l'activité littéraire. Tout en reconnaissant l'apport de la chaîne FM de Radio-Canada, l'assemblée émet le vœu que les autres stations, ondes AM et FM, donnent au monde du livre la place qui lui revient.

La communauté littéraire a perdu cette année, sur les ondes télévisuelles, une émission d'une heure consacrée aux écrivains et aux livres. Nous croyons que ce type d'émissions est essentiel pour la diffusion de la littérature, étant donné le vaste public que la télévision

rejoint. Notre vœu s'adresse à la télévision d'État et à celle de Radio-Québec, qui toutes deux ont un mandat éducatif, de même qu'aux chaînes privées, notamment le réseau Quatre-Saisons, qui ne remplissent pas les obligations culturelles qu'elles ont contractées auprès du CRTC.

ENTRE LE *STAR SYSTEM* ET LES COMPTABLES

Le colloque «Littérature et médias» de l'Académie canadienne-française donne aux écrivains l'occasion de dire ce qu'ils attendent de la télévision, de la radio et des journaux.

MONT-ROLLAND — Au colloque «Littérature et médias» de l'Académie canadienne-française*, le week-end dernier, les écrivains avaient l'occasion belle de dire ce qu'ils attendent de la télévision, de la radio et des journaux. Ils l'ont dit, certes, et avec une certaine vigueur, mais *aucun* cadre des journaux quotidiens et des radios et télévisions publiques ou privées n'a jugé utile d'aller les entendre dans le cadre de cet événement pourtant public.

Voilà un symptôme qui à lui seul donne toute la mesure du malaise qui existe entre les écrivains et les médias. Au moins, plusieurs y étaient parmi ceux qui ne sont les patrons de rien et de personne, mais qui font de l'information littéraire à la télé, à la radio et dans les

* Le colloque annuel de l'Académie canadienne-française est organisé en collaboration avec la Société des écrivains canadiens, le P.E.N. Club international (Centre francophone canadien) et l'Union des écrivains québécois. Les Actes des colloques sont publiés, par la revue *Écrits du Canada français*.

journaux. Ils y étaient, fort attentifs, et quelques-uns, comme on le verra, n'ont pas manqué de courage.

La conférence inaugurale d'Edgar Morin tournait autour (littéralement) de l'opposition et de la complémentarité de la création et de la production. Passons sur ce discours assez faible, qui donnait à penser que la sociologie française n'a pas inventé une idée depuis au moins vingt ans, ce qui, paraît-il, n'est pas tout à fait vrai.

Les médias imprimés

On allait entendre ensuite des propos plus percutants. Ceux de la libraire Élisabeth Marchaudon qui, notant que dans ce pays le milieu littéraire est le seul soutien de la littérature, affirme que «le monde du livre n'a pas su se donner les moyens de prendre la place qu'il doit avoir dans les médias d'un pays qui se dit civilisé».

Ceux encore d'Adrien Thério (qui a donné sa chemise pour faire de l'information littéraire), qui a la nostalgie du temps où les journaux étaient dirigés par des Olivar Asselin, des Jean-Charles Harvey ou des Jules Fournier qui non seulement aimaient les livres, mais en parlaient eux-mêmes dans leur journaux.

M. Thério a eu de bons mots pour *Le Devoir*, qui a créé le cahier «Le plaisir des livres», même s'il y remarque quelques insuffisances. Et il se demande pourquoi *La Presse* n'en ferait pas autant, plutôt que «d'occulter la littérature» dans les cahiers «Arts et Spectacles». «Ce non cahier est inexcusable», dit-il, et il le voit déjà dirigé par le chroniqueur littéraire de *La Presse* (qui

n'en demande pas tant). Quant au *Journal de Montréal*, son traitement de la littérature mériterait que les lauréats des prix littéraires de ce journal, prix qui sont «de la poudre aux yeux», les boycottent tout simplement.

Selon Jean Royer du *Devoir*, les éditeurs de journaux voient le culturel comme un secteur très ponctuel, qui fonctionne selon le *star system*. «Dans une telle situation, il est difficile de faire de l'analyse, de proposer des réflexions.» Un intervenant anonyme dira plus tard que les médias sont au service d'eux-mêmes d'abord et qu'ils sont un sous-produit du *star system*.

Littérature et radio

Côté radio, rien n'irait plus très bien. Paul-André Bourque a pris la peine de compter le nombre d'heures que la radio FM (de Radio-Canada, évidemment) consacre à des émissions d'intérêt littéraire. De la saison 1979-1980 à la saison 1986-1987, «le contenu littéraire chute de 19 heures à 6 heures et demie, soit une perte de 65 p. cent en huit ans. La situation me semble dramatique, voire catastrophique» ajoute celui qui rappelle «que la radio a contribué à élargir, en le diversifiant, le patrimoine littéraire québécois».

M. Bourque s'est dit scandalisé d'entendre il y a un an le chef des émissions culturelles de Radio-Canada «déclarer, ni plus ni moins, que la participation des écrivains aux émissions régies par son service n'était pas plus souhaitable que nécessaire et qu'on pouvait considérer leur emploi à la pièce comme une forme d'aide aux écrivains, une sorte de *bien-être social*».

Jacques Languirand, qui anime une émission quotidienne à la radio AM de Radio-Canada, n'a pas mâché ses mots: «Les postes de cadres à Radio-Canada ont été envahis par des gestionnaires qui n'ont pas de culture et qui n'ont pas de préoccupations morales. Je ne sais pas à qui parler, parce que ces gens-là ne savent pas de quoi je parle. Ils administrent des budgets. Et ils le font mal. C'est totalement désolant.»

Plus discret sur le diffuseur, Gilles Archambault a eu de bonnes paroles pour son métier de réalisateur d'émissions littéraires. Il a fait un éloge émouvant du média et affirmé la responsabilité de la radio envers la littérature: «Je crois fermement que le destin de la littérature est lié à celui de la radio culturelle. Ces deux formes d'expression vivent dans la précarité, la fragilité. Laissées à elles-mêmes, elles périraient.»

Littérature et télé

Selon Denise Bombardier, il est important qu'on parle des livres à la télé. Non pas pour en faire la critique «car ce serait dévastateur à cause de l'impact du média. Nous sommes une petite société, nous avons peu de critiques et il faut déjà subir leur tyrannie dans l'écrit». Pas la critique, donc, mais l'entretien. Ce n'est pas si facile, dit-elle, car les nouveaux journalistes de la télé trouvent que la littérature a quelque chose de statique. «La télé veut plus d'action, de forme, que de contenu. C'est un obstacle. Et il y a en plus l'obsession de la cote d'écoute.» À ce propos, Daniel Pinard note que l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophes*, rejoint 15 p.

cent des téléspectateurs potentiels: «Ici, avec une telle cote d'écoute, on disparaît de l'écran.»

Un expert des médias, Florian Sauvageau, estime qu'il y a une opposition fondamentale entre la littérature et la télé: celle-ci simplifie, tandis que celle-là explique que ce n'est pas si simple. «Il faudra, pour parler de choses sérieuses à la télé, inventer de nouvelles formes. Et un secteur public important est essentiel, qui ait sa propre éthique, pas seulement celle de la cote d'écoute. Un canal littéraire? Pourquoi pas? La bataille pour la diversité, c'est aussi la bataille pour la démocratie.»

Réginald Martel

La Presse

samedi 14 novembre 1987, p. J6.

LES ÉCRIVAINS SOUHAITENT UNE MEILLEURE «COUVERTURE» DES MÉDIAS

MONT-ROLLAND — À l'issue du colloque de l'Académie canadienne-français, de la Société des écrivains canadiens, du *Pen Club* et de l'Union des écrivains québécois, qui s'est tenu du 6 au 8 novembre à Mont-Rolland, sous le thème «Littérature et médias» les exécutifs de ces associations ainsi que de l'Association des écrivains acadiens, soulignant l'apport culturel que constitue un cahier hebdomadaire consacré aux lettres, ont émis le vœu que les grands quotidiens reflètent, de manière régulière, soit par un cahier, soit par une augmentation substantielle du contenu, la réalité omniprésente du livre dans le contexte où nous vivons.

«Compte tenu du fait que la radio FM de Radio-Canada a réduit les heures d'antenne consacrées à la littérature, il est souhaité qu'une révision à la hausse ait lieu, la radio étant considérée comme un véhicule privilégié de l'activité littéraire.»

Tout en reconnaissant l'apport de la chaîne FM de Radio-Canada, l'assemblée a émis le vœu que les autres stations, AM et FM, «donnent au monde du livre la place qui lui revient».

La communauté littéraire a perdu cette année, sur les ondes télévisuelles, une émission d'une heure consacrée aux écrivains et aux livres. «Nous croyons

affirme le communiqué issu du colloque, que ce type d'émissions est essentiel pour la diffusion de la littérature, étant donné le vaste public que la télévision rejoint.» Ce vœu s'adresse à la télévision d'État de Radio-Canada, à Radio-Québec et au réseau Quatre Saisons, «qui ne remplissent pas les obligations culturelles qu'elles ont contractées auprès du CRTC».

Le Devoir

samedi 14 novembre 1987

AU COLLOQUE
DES ASSOCIATIONS
D'ÉCRIVAINS
LA LITTÉRATURE
ET LES MÉDIAS:
LA RADIO L'ABANDONNE,
LA TÉLÉVISION L'IGNORE

Jean Royer

La littérature québécoise se porte bien, on le sait: plus de 2 000 titres nouveaux par année. Mais alors pourquoi semble-t-elle abandonnée de la plupart des médias? Comment traite-t-on la littérature à la radio? Pense-t-on seulement qu'elle existe, à la télévision?

C'est cette relation entre littérature et médias qui faisait le sujet de réflexion du colloque annuel organisé, en fin de semaine dernière, par l'Académie canadienne-française en collaboration avec la Société des écrivains canadiens, le Pen Club et l'Union des écrivains québécois.

D'entrée de jeu, le sociologue Edgar Morin a souligné les contraintes d'une relation où la littérature passant par les médias devient une industrie culturelle comme les autres. La complexification de l'univers

médiatique favorisera cependant la diffusion d'une littérature elle-même diversifiée, a conclu le sociologue.

Le colloque a examiné tour à tour la place de la littérature dans les médias écrits, la radio et la télévision.

Pour la libraire Élisabeth Marchaudon, «le monde du livre n'a pas su assez réfléchir aux moyens de prendre sa place dans les médias». M. Adrien Thério, le directeur du magazine *Lettres québécoises*, a pour sa part dressé un bilan de l'espace accordé à la littérature dans les différents journaux québécois. Il a ainsi salué «le grand pas en avant fait par *Le Devoir* en créant son cahier *Le Plaisir des livres*» et que *La Presse* devrait s'empreser d'imiter, a-t-il ajouté.

La table ronde sur les rapports entre la littérature et la radio a particulièrement intéressé le public nombreux présent au colloque. Trois hommes de radio, Gilles Archambault, Paul-André Bourque et Jacques Languirand, qui sont aussi écrivains, ont témoigné en faveur de la relation privilégiée qui pourrait exister entre la littérature et la radio.

Pour le réalisateur Archambault, il faut considérer «la radio comme un livre». Elle en est le complément idéal, elle en favorise le commentaire auquel s'ajoute la magie de la voix. «J'estime que la grande force de la radio vient de sa simplicité, de sa nudité. La simplicité de la radio, son côté intimiste, c'est celui même du livre,» a conclu le réalisateur au réseau FM de Radio-Canada. Pour Archambault, la radio traitera toujours mieux des livres que la télévision. «Je crois fermement, ajoute Archambault, que le destin de la littérature est lié à celui de la radio culturelle.» Mais ces deux formes

d'expression vivent dans la précarité et la fragilité, remarque l'écrivain-réalisateur.

En effet, a démontré, pour sa part, Paul-André Bourque, la radio culturelle abandonne de plus en plus la littérature à elle-même. L'ex-animateur de *Book-Club*, aujourd'hui professeur à l'Université Laval, a tracé le sombre tableau de la détérioration du Service des émissions culturelles de Radio-Canada en ce qui concerne les émissions littéraires.

Entre les années 1965 et 1980, le contenu des émissions parlées au réseau FM de Radio-Canada était presque aussi important que le contenu musical. En 1979-1980, pas moins de 19 émissions à contenu littéraire occupaient environ 35 pour cent de la grille-horaire. Durant la saison 1983-1984, le réseau FM ne proposait plus qu'un total de neuf heures d'antenne à la littérature, qui subissait une perte de 50 pour cent par rapport à la musique. Enfin, la grille de 1986 ne présentait que six émissions à contenu littéraire disséminées à diverses heures d'antenne, pour un total de six heures et demie seulement consacrées à la littérature. Le tiers de ce temps d'antenne accueille la littérature québécoise.

En somme, au cours des huit dernières années, le contenu littéraire des émissions du réseau FM de Radio-Canada a chuté de 19 heures à 6,5 heures, soit une perte de 65 pour cent depuis 1979. «La situation me semble dramatique», précise Paul-André Bourque, qui souligne aussi la diminution du nombre d'intervenants dans ce contexte où les écrivains et les critiques doivent céder la place à un discours qui ressemble de plus en plus à celui des meilleurs attachés de presse pour parler des livres à la radio.

Enfin, M. Bourque s'est dit tout éberlué d'avoir entendu le 3 octobre 1986 à l'Université Concordia, lors d'un colloque sur la radio et la télévision, le chef du Service des émissions culturelles de Radio-Canada déclarer ni plus ni moins que la participation des écrivains aux émissions régies par son service n'était pas plus souhaitable que nécessaire et qu'on pouvait considérer leur emploi à la pièce comme une forme d'aide aux écrivains, une sorte «de bien-être social»!

Du côté de la télévision, Denise Bombardier a surtout répété le vieux mythe du manque d'aptitude des écrivains québécois à bien parler de leurs livres à la télévision. Quant à Daniel Pinard, l'excellent animateur de *La grande visite*, le magazine culturel de la télévision d'État, il a insisté pour qu'on exige de nos politiciens de meilleurs budgets nécessaires à la production des émissions culturelles.

Ce qui n'est pas pour demain, si l'on se fie au sombre tableau qu'a tracé M. Florian Sauvageau de l'utilisation actuelle qu'on fait de la télévision. Un système multi-médias est en train de se mettre en place pour le regroupement des activités culturelles. Un petit nombre d'entreprises vont contrôler les productions culturelles, nous prévient Florian Sauvageau.

D'autre part, note le professeur et journaliste, «ce qui est intellectuel est en défaveur dans les salles de rédaction. Il y a un glissement du *hardnews*, dont fait partie la littérature, vers le *softnews*, c'est-à-dire le sujet léger.» On se contente de faire du journalisme sur les vedettes plutôt que sur les questions de fonds, a dit en substance le co-auteur du rapport Caplan-Sauvageau.

Quant à l'utilisation de la télévision pour la littérature, il s'agit d'inventer de nouvelles formes, ce que les jeunes pourront faire mieux que nous, a lancé M. Sauvageau dans un sursaut d'optimisme.

Suite à ces interventions constatant l'absence de la littérature dans les médias électroniques et particulièrement les réseaux d'État qui ont une mission culturelle, c'est Jacques Languirand qui a lancé le cri d'alarme. «Les postes de direction, dans les médias, sont occupés par des gestionnaires qui n'ont pas de culture. On ne les a pas formés à avoir des préoccupations culturelles. C'est une génération qui a grandi dans le culte de la gestion mais qui ne peut tenir un discours humaniste. La culture est aux mains de gestionnaires qui seraient plus à l'aise chez Provigo qu'à Radio-Canada. Nos dirigeants manquent de contenu, d'opinion et de formation», a lancé Jacques Languirand.

«C'est bien simple, a conclu l'animateur de radio: mes projets, je ne sais plus à qui en parler, parce que ces gens-là ne savent même plus de quoi je parle!»

ESSAIS — NOUVELLES





LE FANTASTIQUE DANS L'UNIVERS THÉÂTRAL DE MICHEL TREMBLAY

Lucile Martineau

Entre 1963 et 1965 Michel Tremblay, alors âgé d'un peu plus de vingt ans, écrivait une série de vingt-cinq contes fantastiques, dont plusieurs firent partie, en 1965, d'un récital présenté par le mouvement «Messes Noires», et qui furent publiés en 1966 sous le titre de *Contes pour buveurs attardés*. C'est aussi l'époque où il commençait à écrire pour le théâtre.

Le propos ici serait de montrer que ces débuts mal remarqués du dramaturge étaient prémonitoires, qu'ils jettent un éclairage important sur toute son œuvre, et que l'univers fantastique des *Contes pour buveurs attardés* reste présent, comme «en surimpression», dans l'univers théâtral plus connu, et qui passe pour réaliste à cause de l'emploi de la langue «jouale». Cette recherche sera faite à travers deux des pièces les meilleures et les plus constamment jouées aux États-Unis, *Les Belles-Sœurs* et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*.

Un bref rappel de trois *Contes* représentatifs pourra donner une idée de leur univers fantastique, profondément idéaliste, qui n'est pas sans faire penser à

Poe, à Villiers de l'Isle-Adam, mais aussi à Kafka et à Beckett, tout en restant d'un climat très original et contemporain par son humour noir et son intensité jalousement contenue.

«Douce Chaleur», histoire d'une jeune paysanne invitée au château par un mystérieux «Monsieur», se caractérise par son sens inattendu de tension et de danger: la jeune fille ne sera pas la victime d'un crime sexuel comme on l'aurait cru. Elle se laissera volontairement séduire par une merveilleuse robe-bijou, de métal et de pierres précieuses, qui semble l'attendre. Après avoir bu d'un vin étranger, elle ne peut résister à la tentation, et demande à «Monsieur» d'y entrer. Elle s'apercevra vite que la robe est munie de serrures et de clés, qu'elle se referme étroitement sur elle comme une boîte, qu'elle est rivée au sol près du foyer... et que «Monsieur» est en train d'allumer un grand feu. Après quoi il lui dit: «Je suis très heureux, Mademoiselle, de vous avoir pour dîner...» C'est donc une histoire d'ogre presque classique. Mais son originalité est dans son humour noir très moderne, et dans la montée des tensions, qui semble habilement ménagée pour ne pas apporter au lecteur la détente habituelle. On rit pourtant...

Au contraire «Jocelyn, mon Fils» est une histoire imprégnée de romantisme et d'idéalisme platonicien. La Baronne Kranftung, célibataire et excentrique, a l'habitude de parler d'un fils imaginaire, Jocelyn. Ce soir-là, plus ivre encore que de coutume, elle affirme qu'il doit venir la chercher à la sortie du bal. Mais elle tombera bientôt, foudroyée par une crise d'apoplexie, et mourra en jetant un grand cri: à la porte, grand, blond, merveil-

leusement beau, se tenait Jocelyn... C'est donc la mort, la mort seule, qui peut libérer la réalité du rêve et de l'idéal, mais cette réalité est pour les autres...

Finalement, «La Dent d'Irgak», un des plus mystérieux des *Contes*, pourrait bien détenir certains secrets de l'univers de Michel Tremblay. Nous sommes ici dans une sorte de Grand Nord, une toundra que traverse le vent, qui deviendra bientôt un monde hanté par des forces inconnues, incompréhensibles, et hostiles à l'homme. Depuis l'apparition d'une nouvelle étoile, au ciel jamais noir en cette saison, le brave et fort Irgak souffre atrocement d'une dent. À cette douleur, il n'y a pas de remède, et l'amour même est impuissant devant elle. Son mal le paralyse, l'isole, il ne peut que rester dehors, étendu sous l'étoile, et c'est en vain que sa femme vient lui passer la main sur le front et lui sourire. L'étoile grandit toujours; une nuit, elle devient démesurée, et alors surgit un étrange personnage, géant à la figure déchirée qui, d'un geste pervers et brutal, arrache la dent d'Irgak, le tuant et faisant de sa mort à la fois une guérison et une exécution, et la rentrée dans l'ordre du cosmos. «L'étoile avait disparu...» Ce très beau conte, dont l'atmosphère poétique fait penser à Nelligan, met à lui seul en question tout le sens du mot «réalisme», quand on essaie de l'appliquer à l'œuvre dramatique de Michel Tremblay.

Considérons à présent *Les Belles-Sœurs*, et l'invasion de ce qu'on pourrait appeler le fantastique quotidien inquiétant. En 1968, la pièce a fait, nous a-t-on dit, l'effet d'une bombe. Il est certain que le joual, employé systématiquement sans ambages, avec ses ressources de

comique immédiat, mais authentique, et le sens de proximité qu'il établissait entre la scène et la salle, a pu en partie expliquer l'effet de choc et le succès de la pièce, succès qui s'est maintenu, non seulement pour Tremblay, mais aussi pour les autres dramaturges qu'on appelle, derrière lui, les auteurs du «Nouveau Théâtre Québécois».

Pourtant il a été noté de bonne heure qu'il s'agit là de bien autre chose que de montrer des gens ordinaires, parlant de choses ordinaires dans leur vie ordinaire. Le metteur en scène André Brassard a dit qu'avec les personnages de Tremblay, nous sommes dans le monde de la démesure. Plus récemment, le dramaturge André Ricard faisait remarquer que, au moment même où la langue du théâtre devient réaliste, le théâtre, lui, tend à le devenir moins. En regardant d'un peu haut une bonne partie de la production des années '70, on pourrait même dire qu'il l'est de moins en moins.

Dans *Les Belles-Sœurs*, le point de départ est certainement fondé dans le réel et le quotidien. La cuisine de Germaine Lauzon est bien la cuisine-type de la famille ouvrière nord-américaine, nous l'avons vue mille fois à la télévision. (Ici, il vaudrait mieux dire «la cuisine du travaillant».) C'est dans ce décor inoffensif que Germaine, ayant gagné un million de timbres-primés dans un concours commercial, va inviter ses parentes, voisines et amies à un party, pour qu'elles l'aident à coller les «green stamps» du rêve dans les livres, mais aussi pour les impressionner par l'évocation des objets qu'elle compte obtenir grâce aux timbres.

Mais de ceci à la scène d'orgie finale où les femmes, ayant d'abord pillé le trésor de Germaine, se battent et se dévalisent entre elles en chantant «Ô Canada», pendant que tombe du plafond un déluge de timbres, il y a un monde. Ou plutôt, nous sommes passés d'un monde, celui du réel à un autre. Et une observation attentive révèle un art infini dans la montée des tensions qui mène au déchaînement total. D'abord, il y avait un avertissement, la présence tranquille d'un objet magique (les caisses de timbres), dangereux parce que prêtant à l'euphorie (comme la robe cuivrée dans «Douce Chaleur»). C'est cet objet qui va libérer les démons, et cela se fera au rythme d'une orchestration savante de chœurs (le chœur des Travaux Ménagers, l'Ode au Bingo...) et de refrains, sous forme de référence à des incidents sans rapport visible, mais qui tous suggèrent insidieusement l'anthropophagie (la vieille dame en fauteuil roulant qui mord, l'histoire de l'enfant qui tombe d'un balcon blessant gravement un homme en dessous, la longue discussion près du réfrigérateur sur l'avortement)...

Ces femmes sont des ogresses, et l'homme est un loup pour l'homme... Nous avons assisté à une sorte d'opération de révélation magique, nous avons vu brusquement s'ouvrir une brèche sur le comportement humain, la couche de vernis social ordinaire a craqué, dévoilant des choses qui font rire, et des choses qui font un peu peur. Comme dans *Suddenly Last Summer*, on a une sorte de frisson en pensant aux *Belles-Sœurs*, et on se demande «Est-ce vraiment possible? Oui, cela doit être possible...»

L'art de Michel Tremblay a consisté à nous faire glisser du réel vers le fantastique véritable, sans que nous puissions avoir à quelque moment l'impression qu'il ait triché. Et on s'amuse aux *Belles-Sœurs* comme en lisant «Douce Chaleur». Car ici heureusement le rire intervient, comme avec le jeu de mots du conte, qui n'est qu'un jeu, et la pièce de Tremblay ne nous abandonne pas dans les solitudes de la jungle humaine comme celle de Tennessee Williams, au contraire. Après tout, les timbres étaient gratuits, personne n'a vraiment rien perdu, et une récente mise en scène américaine demandait aux femmes d'en jeter par la fenêtre et dans la salle, afin que chacun participe à ce grand défoulement, à ce psychodrame, à cette communion à l'envers.

Il n'en est pas de même avec *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, et trois ans après *Les Belles-Sœurs*, *Marie-Lou* nous entraîne dans une direction tragique alors imprévisible, et vers un idéalisme qui est d'autant plus intense qu'il est soigneusement et pudiquement caché, comme un secret.

Ici aussi, la base de départ réaliste est essentiellement reconnaissable. Il s'agit du couple prolétarien sur le retour, usé, amer, démoralisé, qui a dû avoir sa part de brefs bonheurs, jamais précisés, mais qui à présent n'en peut plus. À première vue, Léopold et Marie-Louise se détestent, se haïssent, et le texte, de construction impitoyable, n'est que la récitation de leurs griefs. Victimes de leur société, de leur ignorance, et de cette pauvreté à laquelle, a dit Albert Camus, l'amour de Tristan et Iseult n'aurait pas résisté, les époux s'en prennent l'un à l'autre comme au seul objet sur quoi ils aient

prise. Il a été dit que *Marie-Lou* est la pièce la plus dure de Tremblay, celle aussi où les implications sociales sont les plus claires. On y a vu aussi une pièce d'espoir, à cause de la sortie de la fille aînée, Carmen, qui, d'une manière presque existentialiste, abjure la famille et le passé pour devenir chanteuse au Rodéo.

Une observation attentive révèle pourtant dans l'œuvre des lignes de force qui contrarient absolument ce schéma simpliste et commode. D'abord, la technique elle-même de la pièce est tout à l'opposé du réalisme. L'action prend place en trois lieux simultanés. Les répliques, (celles des parents et celles des deux filles), s'entrecroisent séparées par dix ans. Les poses et les regards fixes des acteurs, surtout — Léopold et Marie-Lou ne doivent se regarder qu'à la fin — tout cela nous emmène droit dans l'imaginaire. «Au fond, au dessus des trois parties du décor, une immense photo est accrochée, qui représente quatre jeunes filles des années quarante souriant de toutes leurs dents à la caméra. Au bas de la photo on peut lire À TOI POUR TOUJOURS, TA MARIE-LOU. Au dessus de la tête d'une des jeunes filles, un enfant a fait une petite croix et a écrit MAMAN À DIX-HUIT ANS.» (telles sont les indications scéniques de l'auteur).^{*} Cette photo, toujours la même, à chaque représentation de la pièce, est l'objet magique, magique comme les mythes persistants de l'enfance.

Dans ce monde clos, fictif, arbitraire, règne la folie. Léopold, «Buveur attardé» devant ses verres de

^{*} Majuscules arbitraires.

bière pendant toute la pièce, a une hérédité chargée, il le sait, et Marie-Louise le lui rappelle constamment. Ces êtres, qui vivent parqués dans quelques pièces étroites, semblent avoir une telle peur de se toucher qu'ils arrivent presque à se voir comme radioactifs. Mais surtout, il règne dans cette famille une obsession, incarnée de manière différente chez chacune des deux filles, qui passent leur vie à épier et à espionner derrière les portes, celle de retrouver les secrets perdus de l'objet magique, lequel continue à dominer la scène de son immense promesse. À TOI, POUR TOUJOURS, TA MARIE-LOU... Dans cet éclairage, la frigidité de Marie-Lou et les gaucheries de Léopold (on nous demande de croire qu'ils n'ont fait l'amour que quatre fois, une fois pour chaque enfant) ne sont plus seulement des névroses relevant de la sociologie et de la psychologie, mais des élans vers l'impossible, un besoin aveugle et désespéré de pureté et d'absolu. Les lampions et les cierges de Manon, la fille dévote, ne sont plus les accessoires d'une religion étriquée, mais les feux en veilleuse, visibles et réels, d'une passion inversée. La fièvre de contacts collectifs au Rodéo n'est pas la maladie des «mass media» chez Carmen, mais le désir inconscient de tenir à l'infini le serment fait autrefois par sa mère à son père. Et finalement, le suicide «à l'accident de voiture» qui constitue le dénouement de la pièce, et auquel Marie-Louise consent, remplissant ainsi la promesse ambiguë du titre, ce suicide n'est pas simplement la solution d'un banal problème social. C'est lui qui permet au couple d'entrer et de prendre sa place dans la galerie des amants malheureux, punis par la vie pour avoir cru à la nature magique et surnaturelle de l'amour.

Comme Irgak, ils ne recevront de la mort que la fin de leurs souffrances, et comme la Baronne Krantung, ils ne verront qu'une seconde, à la fin, la forme idéalisée de leur désir.

L'interprétation réaliste et sociologique de «Marie-Lou» est une interprétation facile, bourgeoise et peut-être déjà archaïque. Refuser aux déshérités, parce qu'ils n'ont pas les mots pour le dire, l'accès aux émotions «nobles» est étroit et une injustice. Il suffit de penser aux accents d'Édith Piaf, aux chants de Noirs américains, et dans ce sens, le joual de Tremblay, et bien au delà de sa valeur authentique, touche parfois au sublime, et rejoint les grandes trouvailles dramaturgiques de Beckett, Ionesco, Arrabal en ce qu'il dit plus et mieux, en disant autre chose et plus mal. Il est tout ce qui «englué» comme disait Jean-Paul Sartre, il devient le symbole de l'incommunicable.

La poussée réaliste, Michel Tremblay l'a certainement éprouvée, comme tous les écrivains, d'une manière ou d'une autre. C'est peut-être la raison pour laquelle il a abandonné le théâtre pour écrire *La grosse femme d'à côté est enceinte* et *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*. Mais ses pièces, loin d'être des tranches de vie, ou des chroniques des quartiers pauvres de Montréal, sont des commentaires éloquents, pénétrés d'idéalisme, sur la condition humaine.

KATHERINE MANSFIELD: L'ART DE LA CRITIQUE

Paul Beaulieu

En 1919, John Middleton Murry se vit confier la direction de l'importante revue londonienne, *The Athenaeum*, geste de reconnaissance de son apport aux lettres anglaises. Reconstituant l'équipe des collaborateurs, il confia à Katherine Mansfield la chronique du roman et de la nouvelle. Sous le titre, *Novels and Novelists*¹, il a réuni les articles et commentaires sur des œuvres romanesques parues entre 1919 et 1920 que sa femme publia dans ce périodique. L'imposant ouvrage posthume, plus de 300 pages, présente un aspect du talent de Katherine Mansfield peu connu du lecteur francophone, car il n'a pas été traduit.

Un survol de la liste des écrivains dont elle analysa les livres dénote une activité débordante en marge de ses propres travaux romanesques. Cette occupation de critique ou plus exactement d'analyste littéraire à laquelle elle s'adonna avec la conscience professionnelle qui la caractérise, a requis une somme de lectures et une réflexion soutenue, car durant la courte période d'environ une vingtaine de mois (4 avril 1919 au 10 décembre 1920), elle rédigea près d'une centaine de chroniques à la cadence d'une ou deux par semaine. La

tâche s'avéra d'autant plus lourde que, sur le conseil de son médecin, Katherine Mansfield dut quitter l'Angleterre pour le climat plus clément de l'Italie, séjour qui ne fut pas sans contretemps. À la maladie s'ajouta l'éloignement du milieu littéraire et davantage la séparation d'avec son mari, facteur qui augmenta chez elle un sentiment d'insécurité toujours en éveil.

Dans ses chroniques on y fréquente les écrivains anglais les plus représentatifs de l'époque, entre autres Rose Macaulay, E.M. Forester, Virginia Woolf, John Galsworthy, Joseph Conrad. Deux écrivains russes dont Dostoïevski, un espagnol, Vincente Blasco Ibañez et deux norvégiens, Sigrid Undset et Knut Hamsun. Devant cette prépondérance d'auteurs anglais, une question vient naturellement à l'esprit: Katherine Mansfield choisissait-elle les ouvrages dont elle traitait ou ce choix lui était-il imposé par le service de presse des éditeurs? Question difficile à trancher, mais la dernière alternative paraît la plus valable d'autant que parmi les auteurs dont elle analyse les livres, certains dont elle évita soigneusement de faire un éloge immérité, ne sont plus que des noms. Cependant les écrivains auxquels elle porte un attachement de prédilection font l'objet d'une attention toute particulière.

Que dans cette nouvelle démarche Katherine Mansfield se soit attachée aux œuvres romanesques dénote chez elle une préférence délibérée, car elle se retrouvait dans un milieu qui lui était familier. Ayant elle-même publié un premier recueil de nouvelles, *Pension allemande*², et d'autres récits dans des revues londoniennes, la lecture des ouvrages de ses contemporains

lui offre une nourriture propice à la méditation sur l'essence de ce genre littéraire et à travers les modèles achevés d'autres romanciers elle peut vérifier la solidité de son propre métier, de sa technique de conteur.

Plutôt que par l'analyse détaillée d'une période littéraire, les jugements de Katherine Mansfield valent par ce qu'ils nous révèlent de sa conception du rôle de l'écrivain et de ses théories esthétiques. Ses études n'ont nullement la prétention de formuler un essai théorique, car le critique se double d'une femme dont les jugements sont à l'occasion fortement teintés de considérations émotionnelles. Ce recueil ne se présente pas non plus comme un traité sur l'art du roman ou de la nouvelle; il consigne davantage des impressions, note des signes que lui suggéraient ses lectures, autant de points de repère qui la guideront dans la voie dans laquelle elle était engagée.

Période de transition effervescente dans les lettres anglaises que ces années 1919-1920 alors que les romanciers encore sous le choc des débordements de l'après-guerre s'interrogeaient avec anxiété sur l'orientation nouvelle que les conditions sociales radicalement modifiées allaient imposer à la création romanesque. Esprit inquisiteur, Katherine Mansfield s'intéressait aux œuvres récentes dans la mesure où elles ouvraient des horizons neufs sur la situation faite aux créateurs et contribuaient à dégager les formules littéraires qui devaient refléter cette interrogation cruciale. Avec perspicacité elle a saisi à quel point les horreurs de la première guerre mondiale avaient ébranlé les idées de base qui avaient donné une raison de vivre à sa génération. Quelque

chose d'essentiel avait été nié. Le romancier, estime-t-elle, ne parviendra pas à corriger cette négation simplement par un changement de style ni par l'exploitation de thèmes nouveaux. Il doit prendre conscience d'une réalité beaucoup plus fondamentale. Cette constatation lui est inspirée par la lecture du roman de Virginia Woolf, *Night and Day*. «Je fais Virginia, comme roman, cette semaine» écrit-elle à John Middleton Murry dans une lettre du 10 novembre 1919. «C'est un livre que je n'aime pas. J'y vois un mensonge d'âme (Mais je ne dirai pas cela au public.) La guerre n'a pas eu lieu: voilà à quoi revient son 'message'.» L'image de son frère tué accidentellement en 1915 alors qu'il faisait son entraînement militaire dans un camp en France est toujours vivace dans sa mémoire. La guerre l'a blessée personnellement au plus profond de son être. Nul doute que cette blessure lui dicte des qualificatifs aussi violents que «traîtres» à l'endroit des artistes qui œuvrent comme si la guerre n'avait pas eu lieu. «Certes, poursuit-elle dans la même lettre³, je ne tiens pas à trouver dans les romans la mobilisation, la violation de la neutralité belge, etc. mais on ne peut pas laisser la guerre de côté tout simplement. Il *doit* y avoir eu un changement d'âme*. C'est vraiment effrayant de constater comme les humains sont 'assis'. Je sens, de la manière la plus profonde, que rien ne peut être comme avant, que, en tant qu'artistes, nous sommes des traîtres si nous réagis-

* Le traducteur a omis de traduire: «There *must* have been a change of heart.» Voir *Letters to John Middleton Murry*, p. 380.

sons différemment. Nous devons tenir compte de ces faits, trouver de nouveaux modes d'expression, de nouvelles formes, pour des pensées et des sentiments nouveaux.» La constatation, «rien ne peut être comme avant», souligne qu'un coup de barre radical s'impose dans le domaine des idées.

La réaction contre le conformisme qui avait étouffé la génération précédente, atteint un point de radicalisme tel que les écoles de pensée contemporaines furent tentées de l'ériger en dogme. Katherine Mansfield accepte dans l'ensemble cette révolte de l'esprit, mais refuse de s'engager dans un débat qui, selon elle, aboutit à un négativisme destructeur, car elle est personnellement trop engagée dans le monde réel. Dans une lettre à John Middleton Murry quelques jours plus tard (T. II, p. 228), elle élabore son point de vue et parle de «conversion», c'est-à-dire de ce retour sur soi qui entraîne une connaissance permettant d'affronter la mort, mais à travers la vie. Les choses et les êtres apparaissent alors sous une dimension nouvelle qui englobe toutes les possibilités qu'ils portent.

Le premier article du recueil qui traite d'œuvres écrites par trois femmes, Patience Worth, Mrs Victor Rickard, Dorothy Richardson, s'ouvre dès les premières lignes sur une interrogation qui revient au cours de ses analyses comme un leitmotiv: pourquoi ce roman a-t-il été écrit? Quoique Katherine Mansfield avoue inaccessible la réponse complète, cette interrogation est maintes fois reprise sous des formulations différentes, désireuse qu'elle est de trouver la clef qui fournira une explication, fût-elle partielle. Quelles motivations incitent le

romancier à s'extérioriser, à partager en quelque sorte une expérience intime avec un lecteur, un étranger? Tentative illusoire si ce dernier ne possède pas en lui-même un degré de réceptivité. Ce thème demeure sous-jacent dans ses notes critiques. Dans une tentative de solution, elle classe, non sans une pointe d'humour, les auteurs en deux groupes: ceux que pousse une force intérieure qui les lie à leur œuvre et ceux qui écrivent par passe-temps, c'est-à-dire qui demeurent étrangers à leurs écrits. Les grandes œuvres, professe Katherine Mansfield, naissent de la passion et non de la volonté. Cette force mystérieuse qui motive les créateurs, les guide également dans leur exploration de la condition humaine d'où se dégage une perception du sens de la vie. Pour elle les écrivains qui ne voient dans l'œuvre romanesque qu'un jeu destiné à distraire le lecteur des choses essentielles sont les dupes d'une thèse qui ne repose sur aucune base valable, thèse contredite par le témoignage des véritables romanciers. Ces derniers écrivent non pour distraire, mais pour semer l'inquiétude. Dans une formule des plus heureuses, elle résume sa pensée: «But the great writers of the past have not been 'entertainers'. They have been seekers, explorers, thinkers. It has been their aim to reveal a little of the mystery of life.» (p. 44).

Cette première question en entraîne une autre complémentaire. Poursuivant plus avant son incursion dans la complexité du processus de l'écriture, elle précise son interrogation: comment le romancier écrit-il ses romans? A-t-il au préalable établi un schéma détaillé? Maîtrise-t-il l'enchaînement des événements que vivent ses héros? Ou le dénouement de la situation lui échappe-

t-il? Pour sa part, Katherine Mansfield opte pour la liberté de l'inspiration, pour l'autonomie des personnages qui façonnent eux-mêmes leur destinée. L'auteur doit se laisser conduire même dans une projection qui va à l'encontre des vœux de son public.

Tout en étant consciente de la nécessité d'une technique qui assure la solidité de l'œuvre, Katherine Mansfield donne la primauté à ce que j'appellerais les qualités morales ou le comportement du créateur. Aussi ses notes de lecture mettent-elles en lumière quelques-unes des exigences qui s'imposent à tout romancier, exigences auxquelles elle se soumit scrupuleusement dans son travail. La qualité qu'elle recherche avant tout dans une œuvre, c'est l'authenticité. Elle rejette implacablement tout ce qui sonne faux ou artificiel, c'est-à-dire qui n'est pas en harmonie avec un état d'âme. Loin d'être un élément passif, cette harmonie se place sur le plan de l'échange. Dans une note sur Dostoïevski, Katherine Mansfield parle de ce sentiment de partage qui doit s'établir entre auteur et lecteur. Une telle confrontation entraîne des risques réciproques, car si elle transforme le lecteur en partenaire, elle force l'écrivain à laisser tomber tout masque. Les rapports étroits qui s'établissent alors entre eux jouent dans les deux sens: d'une part l'auteur se reconnaît une obligation à l'endroit de celui qui le lit et d'autre part le lecteur doit ou se conformer ou refuser le message qui lui est adressé. La gratuité en art est mise en brèche et le dialogue s'engage entre deux êtres qui partagent en toute conscience l'enjeu ou le débat qui se noue entre eux.

Si, d'une façon générale, Katherine Mansfield cherche plutôt à souligner ce que contient de positif un livre, elle sait se montrer sévère, même intraitable, lorsqu'elle décèle chez un écrivain une attitude d'esprit qu'elle juge condamnable pour une absence d'honnêteté intellectuelle. Sa protestation se fait entendre de façon particulièrement forte en face de ce qu'elle appelle la trahison de l'écrivain à l'endroit de ses dons de communicateur. Certes, la portée morale d'un roman ne lui échappe pas, mais ce qu'elle estime davantage reprehensible, c'est le manque d'intégrité chez l'écrivain, sous lequel se cache une médiocrité d'âme qui entache de fausseté le fondement même de la communication. Elle juge cette déficience plus nocive que les descriptions osées ou même le thème du roman, fût-il amoral, parce que cet état de fait est le fruit d'un acte volontaire et non de l'aveuglement des passions.

Une autre déficience intellectuelle qui lui inspire une profonde répulsion, c'est le spectaculaire, le vulgaire. Cette prise de position chez Katherine Mansfield ne résulte pas d'un refus à traduire la vie telle qu'elle est avec ses brutalités et ses laideurs; toute peinture de la passion ou des sentiments doit, selon elle, être vraie et non viser à étonner par l'artifice des descriptions ou par l'usage d'expressions poussées à l'extrême. Au reste le roman n'est-il pas la transposition d'expériences vécues ou observées et non une accumulation d'abstractions.

Tout en attachant un grand souci à la perfection de la forme, Katherine Mansfield accorde à l'humain primauté sur la littérature. Dans les écrits elle veut sentir une chaleur, une présence humaine. Sans ces éléments, l'œuvre lui paraît dénuée de véracité.

Encore sous l'émotion d'émerveillement qu'a suscitée en elle le livre énigmatique de Daisy Ashford, *The Young Visitors*, livre qui a soulevé des doutes sur l'identité de son auteur à cause de son tout jeune âge — elle l'aurait écrit à neuf ans — ainsi que des admirations enthousiastes, Katherine Mansfield laisse échapper le secret qui a inspiré ses nouvelles. Le jugement qu'elle porte sur le monde créé par Daisy Ashford, ne décrit-il pas son propre univers: «But for all her dressing up in Ouida's plummy hat and long skirt with a train, she remains a little child with a little child's vision of her particular world.» (p. 30). Profondément habitée par la vision du monde de son enfance en Nouvelle-Zélande, Katherine Mansfield, malgré une expérience humaine qui l'a mûrie et meurtrie, a su conserver intacte la féerie qu'avaient perçue ses yeux d'enfant, ce qui lui a permis de recréer dans ses textes romanesques les souvenirs accumulés.

Le réel, le merveilleux, elle les retrouvait dans les traces qu'avaient imprégnées dans son subconscient les premières années de sa vie. Si cette fraîcheur d'âme lui a permis d'écrire une œuvre marquée du sceau de l'enfance, cette inhibition du passé fut cause de son incapacité à s'adapter aux petits détails de la vie de tous les jours, d'où s'ensuivit une instabilité dans son comportement lors de périodes cruciales de son existence.

Katherine Mansfield ne cache pas son admiration pour la force de persuasion du jeune auteur sans merci et triomphant qui réussit ce tour de force de faire ce qu'elle veut de ses lecteurs. Elle place ce petit roman parmi les plus évocateurs qu'elle ait lus.

Consciente du fait que d'aucuns ont prétendu qu'il s'agissait d'une mystification, elle ne se laisse pas indûment influencer par cette prétention. Au contraire elle invite les lecteurs à se remémorer la mentalité de leur neuf ans peuplée du même imaginaire et par ce retour ils n'auront aucune difficulté à croire au talent de cette étonnante enfant.

Il n'entre pas dans notre propos d'évaluer le bien-fondé de la vive polémique qui s'ensuivit lors de la parution de *The Young Visitors*. Notons que le petit roman fut présenté au public londonien en 1919 par une préface du célèbre écrivain J.M. Barrie, l'auteur du sybillin *Peter Pan* — auquel certains attribuaient la paternité du livre contesté — dans laquelle il cautionnait l'authenticité du signataire. Quoi qu'il en soit, ce petit roman demeure étrangement présent dans les lettres anglaises et a connu une succession de rééditions.

En France *The Young Visitors* eut de nombreux admirateurs dont le poète Jean Cocteau. Dans la préface qu'il rédigea à la traduction de Maurice Sachs, il qualifie de *chef-d'œuvre du genre* ce petit livre. Fait assez symptomatique, Cocteau emploie à peu près le même langage que Katherine Mansfield: «Or, il suffit de lire deux lignes de Daisy Ashford pour comprendre que la supercherie est impossible, pour palper l'étoffe même de l'enfance, étoffe inimitable.⁴»

L'énigme Daisy Ashford intrigua à ce point Katherine Mansfield que la publication d'un nouveau volume sous la même signature (Daisy Ashford, *Her Book*) lui fournit l'occasion d'un second regard. L'enthousiasme s'en trouve considérablement atténué. Elle

déplore que ce recueil de nouvelles risque de faire disparaître la floraison d'imprévu qui constituait le charme des aventures rocambolesques des personnages de *The Young Visitors*, c'est-à-dire son caractère d'unicité. L'admission par Daisy Ashford que les textes écrits entre les âges de onze à quatorze ans furent racontés par les deux jeunes enfants à leur père et à leur mère et vraisemblablement à leur gouvernante suscite de la part de Katherine Mansfield un commentaire négatif: «It is a very different affair». Si elle ne soulève pas la crédibilité des auteurs, son jugement sur la qualité littéraire des nouvelles est impitoyable. Dans l'ensemble, écrit-elle, ces nouvelles sont ternes et ennuyeuses et rappellent les nombreux romans écrits par des «bas-bleus» dont l'évolution intellectuelle semble s'être figée au début de la dizaine.

Voulait-elle infirmer son premier jugement, se souvenant des mots qu'elle écrivit au début de juin 1919 à Lytton Strachey: «I hung my head when I thought of my silly little review of *The Young Visitors*. It was very bad and the book really is — as you say — full of suggestions. I can't understand just why it is so awfully attractive. But Miss A. should have died after it instead of jazzing in a plum coloured gown».⁵ Même si elle juge maintenant ridicule son analyse, elle demeure sous l'envoûtement puissant qui émane de ce petit livre.

À l'époque où elle s'adonnait à la critique littéraire, le problème intérieur préoccupait fortement Katherine Mansfield d'où une impatience difficilement maîtrisée à l'égard des ouvrages qui n'avaient aucune substance sur laquelle appuyer la forme littéraire. Elle

refuse le compartimentage de la vie qui exclut de l'œuvre d'art les données surnaturelles. Aussi chez elle l'exigence de la qualité formelle s'insère-t-elle dans une exigence identique de la qualité spirituelle. La lecture d'un ouvrage de l'un de ses contemporains lui suggère cette réflexion qui ne laisse aucun équivoque sur sa position: «Can we of this age go on being content with stories and sketches and impressions and novels which are less than adventures of the soul?» (p. 54). Les aventures de l'âme, elle devait les poursuivre avec acharnement quelques années plus tard et découvrir le prix qu'il en coûte à vouloir explorer ce monde de l'absolu qui ne tolère aucune demi-mesure.

Parce que Katherine Mansfield s'appliqua à cette tâche de chroniqueur avec la même probité, ses notes de lecture gardent une portée durable. Pour elle le recension d'un livre revêtait la forme d'un interrogatoire serré qui renseignait autant sinon plus sur l'interrogateur que sur l'interrogé. Le critère de sincérité qui la guidait dans ses analyses valait autant pour un roman de Virginia Woolf que pour celui d'un auteur à ses débuts: «Je suis parvenu à expédier Virginia hier, non sans peine. Je voulais être sincère et je sentais que j'avais un devoir à accomplir.⁶»

Ces courtes critiques révèlent aussi quelques traits du caractère de Katherine Mansfield. Quelle vivacité d'esprit et qu'elle ironie malicieuse! En une phrase mordante elle porte un jugement qui classe un auteur; une formule concise extrait l'essentiel de la pensée et mesure la valeur de l'écrivain. À titre d'exemple, voici le dernier paragraphe de l'analyse minutieuse du roman de Hugh Walpole, *The Captives*:

Thus do we receive shock after minute shock, each one leaving us chillier. But in spite of it all, the feeling that remains is the liveliest possible regret that Mr. Walpole should have misjudged his powers — so bravely. (p. 283)

Écrites sous la pression de la date de tombée, quelques analyses demeurent superficielles et ne rendent justice ni à l'auteur ni au critique, car l'ironie l'emporte quelquefois sur le jugement critique. Dans d'autres textes le point final semble avoir été mis de façon précipité, l'envoi ne pouvant plus être retardé. Cependant jamais Katherine Mansfield ignore intentionnellement l'apport, même minime, d'un écrivain. À ses yeux tout aperçu sur le cœur humain mérite d'être retenu, puisqu'il ajoute à la connaissance des sentiments et des émotions, matériaux avec lesquels le romancier élabore son récit.

D'aucuns ont pu regretter que Katherine Mansfield ait dissipé à cette activité marginale des forces physiques déjà diminuées par la maladie, mais ce temps d'arrêt ne fut-il pas salutaire à son œuvre romanesque? En lui fournissant des points de comparaison avec d'autres techniques, ne lui a-t-il pas permis de parfaire la maîtrise de son métier? De plus, de ces multiples lectures s'ensuivit une prise de conscience de l'évolution littéraire des années d'après-guerre. En effet, s'échappant de l'isolement que lui imposait la rédaction de ses nouvelles, elle tourna son esprit vers les écrits de ses contemporains, soucieuse de saisir la signification du courant de pensée qu'ils représentaient et d'en jauger la validité en regard de ses propres exigences à l'endroit de l'écri-

ture. Un tel moment de réflexion était de nature à entraîner un enrichissement qui influa sur ses écrits des dernières années.

L'initiative de John Middleton Murry de grouper en volume les textes que sa femme avait publiés dans les colonnes de *The Athenaeum* a reçu un accueil positif du public lettré.

Novels and Novelists de Katherine Mansfield a certes soulevé moins d'enthousiasme que ses récits romanesques, mais qu'un éditeur de New York, de la classe de Knopf, ait jugé à-propos d'en faire une édition américaine est un indice de l'importance que les milieux littéraires anglophones attachaient à la qualité et à l'ouverture d'esprit qui caractérisent les analyses publiées dans la revue londonienne.

Parmi les études sur ce recueil, je retiens celle d'un critique anglais des plus avertis, V.S. Pritchett, qui frappé par le côté brillant et les considérations peu conventionnelles et inattendues que mettaient de l'avant les notes critiques de Katherine Mansfield s'est plu avec une pointe d'humour propre aux Anglais à les comparer à l'envol de ballons aux couleurs variées⁷! Ne pourrait-on pas pousser plus loin l'image et parler de fusées qui jettent une lumière crue sur les faiblesses d'œuvres secondaires tout en faisant ressortir en gros plan les qualités exemplaires d'autres plus étoffées et plus structurées.

Le volume ne mérite peut-être pas une traduction intégrale, car quelques-uns des livres sur lesquels s'est penchée Katherine Mansfield, ont perdu, au moins pour le lecteur francophone, toute pertinence. Cependant une sélection des textes sur les auteurs dont les livres ont subi

avec succès l'épreuve du temps, servirait à mieux dégager sa conception de la création romanesque et mettrait dans une plus juste perspective l'ampleur et la versatilité de sa contribution à la vie de l'esprit.

De ce recueil, ce qui captive subtilement le lecteur, c'est la façon originale d'aborder un livre. Katherine Mansfield fait fi des normes stéréotypées, des critères classiques qui dictent aux critiques chevronnés leurs verdicts. Au delà du sens étroit des mots, au delà de l'étude méthodique et sans émotion d'un texte, l'analyse devient regard qui saisit les signes souvent à peine perceptibles que renferme le thème personnel de l'écrivain.

Dans son cheminement analytique d'un roman, Katherine Mansfield scrute avant tout les indices qui l'aident à déchiffrer l'identité du romancier, ses aspirations, ses faiblesses, ses manques, cachés sous le déguisement de ses personnages. Ainsi avec bonheur, elle cerne les éléments qui illuminent le message obscur du récit, mais davantage dégage les motivations qui ont amené l'écrivain à mettre son cœur à nu. Les normes classiques de la critique sont délaissées et l'analyste sonde à travers le texte les intentions, l'âme du créateur. Grâce à cette démarche dégagée des contraintes, la critique se trouve modifiée dans ses assises: de technique elle devient art.

NOTES

1. Katherine Mansfield, *Novels and Novelists*. London, Constable, 1930; New York, Alfred A. Knopf, 1930.
2. Katherine Mansfield, *In a German Pension*. London, Stephen Swift and Co, 1911. *Pension allemande*. Paris, Stock, 1939.
3. Katherine Mansfield, *Lettres à John Middleton Murry*, T. II, p. 209, 10 novembre 1919. Paris, Stock, 1954.
4. Le Roseau d'or 10, Deuxième numéro de chroniques, Paris, Plon, 1926, pp. 129-221.
5. *The Collected Letters of Katherine Mansfield*. Oxford, Clarendon Press. 1987. Vol. 2, p. 322.
6. Katherine Mansfield, *Lettres à John Middleton Murry*, T. II, p. 225.
7. V.S. Pritchett, «Toy Balloons», *The Spectator*, September 6, 1930, p. 325.

LA FEMME DÉVORATRICE CHEZ YVES THÉRIAULT

Mark Benson

Plusieurs critiques, se penchant sur l'œuvre d'Yves Thériault, ont fait état de la forte corrélation qui y existe entre le sexe et la violence, notant en particulier que le rapprochement sexuel du couple est sérieusement compromis par l'attitude dominatrice et possessive de l'homme qui refuse les valeurs de la femme¹. L'homme typique chez Thériault a infailliblement recours à la violence lorsqu'il essaie de s'affirmer dans la relation sexuelle avec la femme et, plus largement, dans le monde. Cette perspective produit par la suite l'impression que la femme est ici uniformément douce, sympathique et compréhensive; qu'elle est plus évoluée spirituellement et sexuellement que son conjoint, et que c'est toujours en elle, à travers sa sexualité, que réside la possibilité du salut. L'homme n'a qu'à s'en remettre à ses valeurs pour retrouver l'équilibre originel.

Or, si nous y regardons de plus près, nous verrons que ce portrait de la femme n'est pas toujours juste, qu'elle peut être en fait cruelle, hargneuse et dominatrice dans ses rapports avec l'homme et que par conséquent, elle ne saurait toujours incarner cette valeur de salut. Cette dimension de la femme se dévoile, avons-

nous découvrit, lorsqu'on étudie le motif de la faim sexuelle dans l'œuvre de Thériault, approche qui s'avère hautement révélatrice. En examinant la question du partage sexuel dans cette perspective, nous espérons éclairer davantage les conclusions auxquelles sont déjà parvenus d'autres critiques.

L'on a souvent dit que l'équilibre chez Thériault est impossible à cause de l'attitude violente et possessive de l'homme. Mais peut-être a-t-il raison d'agir ainsi, car c'est parfois du côté féminin que vient l'obstacle; c'est la femme qui est en faute. Son caractère dominateur constitue lui aussi une entrave sérieuse à la réalisation du partage sexuel et affectif, et pour s'en garder, l'homme trouve nécessaire de la tenir en échec par la violence. Sinon, c'est elle qui le domptera, qui le réduira dans sa masculinité. Cette dimension de la femme se voit reflétée dans la symbolique de la nourriture: sexe et aliments sont constamment juxtaposés dans l'œuvre de Thériault et servent à souligner la nature autoritaire et avide, voire vorace, de la femme dans ses rapports sexuels avec l'homme. Plusieurs héroïnes assouvissent leur faim sexuelle en «dévorer» leur partenaire. Si la faim devient trop pressante, si elle se manifeste par le désir de s'emparer voracement d'autrui, de le posséder violemment, tout partage est par le fait même impossible. D'une part donc, nous avons affaire au héros qui tient à posséder la femme en exclusivité, qui refuse d'accepter ses valeurs et qui, à travers la violence, prépare la voie de sa propre destruction. Et, d'autre part, une image nettement péjorative de la femme nous est souvent présentée. À l'encontre de l'opinion reçue, elle

n'est pas toujours tendre et prévenante; au contraire, c'est parfois elle qui, vorace dans son appétit sexuel, accapare l'homme, le dévorant sexuellement pour le rendre finalement impuissant.

Dans son livre *Le Mythe et l'homme*, Roger Caillois établit la fonction mythique et sociale de la mante religieuse pour en suggérer une analogie avec l'être humain et renforcer l'association nourriture/sexe ou, comme il le dit, «la volupté sexuelle et la volupté nutritive².» Bien que les observations les plus récentes tendent à le réfuter, selon la croyance établie la mante dévore le mâle pendant ou après l'accouplement, se fortifiant ainsi pour son rôle maternel. Caillois élargit l'étendue de ses recherches pour affirmer que «chez de multiples animaux, il existe une conjonction plus ou moins poussée, entre la nutrition et la sexualité³.» Il s'agit surtout d'un phénomène à caractère primitif [les protozoaires s'absorbent, les femelles de quelques insectes et araignées dévorent le mâle ou absorbent le contenu d'une glande spéciale]. Toujours selon Caillois, puisque l'homme n'est pas un être isolé dans la nature, puisqu'il doit se plier aux mêmes lois biologiques qui déterminent le comportement d'autres espèces animales, des traces du comportement de la mante subsistent chez lui. Il craint parfois d'être dévoré par la femme:

Du comportement de l'insecte à la conscience de l'homme [...] le chemin est continu. La mante dévore son mâle pendant le coït, l'homme imagine que des créatures féminines le dévoreront après l'avoir attiré dans leurs bras⁴.

Si l'on considère le primitivisme chez Thériault à la lumière des affirmations de Caillois, on voit qu'il y a des analogies fort significatives qui mériteraient d'être développées dans une étude mythocritique [complexe de castration, identification inconsciente bouche-vagin, lien entre les rites de la défloration et les pratiques assurant l'abondance de la nourriture, empoisonnement par le coït, etc.]. Nous nous contenterons seulement de souligner l'analogie biologique qui s'impose. Or, si ce lien biologique profond entre la nutrition et la sexualité n'est pas établi par l'homme possesseur, il revient à la femme dévoratrice de le maintenir. La métaphore mythique de la mante religieuse prend toute son ampleur dans le personnage de Bernadette dans *La Fille laide*. Tout comme l'araignée qui attend patiemment pour attirer le mâle dans sa toile, elle prépare la conquête sexuelle de Fabien: «Je t'aurai quand il le faudra, et ce jour où tu vas frapper à ma porte, où tu entreras, tu ne sortiras plus jamais» (p. 41). Se rendant compte du danger qu'elle représente face à son amour pour Édith, Fabien décide que la seule solution est de l'écarter définitivement. La sexualité dévorante de Bernadette a été déjà mise en évidence par le fait que son ex-mari Pascal, rachitique et malingre, a dû garder le lit pendant un an avant sa mort, ce qui laisse supposer que les exigences sexuelles de Bernadette lui avaient été funestes. Elle se tourne alors vers un homme qui est son cadet de vingt ans puisque, même à cinquante ans, son corps est toujours jeune et ardent. Dans le même roman, Clémence fait aussi partie de ces femmes qui surmènent sexuellement l'homme. Elle a littéralement épuisé son mari

Branchu — «son visage rétréci et sa voix cassée» — par ses exigences (p. 109).

La femme dévoratrice apparaît souvent dans l'œuvre de Thériault. Dans *Aaron*, le jeune adolescent achète les faveurs d'une prostituée, expérience qui le laisse dégoûté car il s'agissait d'une fille «ample, porcine qui s'abattait sur lui, qui le dévorait, qui imitait avec une absence de toute mesure une passion qu'elle n'éprouvait point» (p. 128). Rapprochons ce portrait de la prostituée de celui qu'on trouve dans *Les Temps du carcajou*: une pieuvre dont la bouche pouvait mordre (p. 118). Ailleurs, nous voyons Lisette, dans *L'Appelante*, qui se sert de son corps comme d'un appât pour attirer Henri dans un piège. Viennent s'ajouter à cette catégorie Aline et Régine dans *Le Partage de minuit*. En faisant l'amour avec la première, Roger a l'impression d'être avalé par une bouche dont l'existence lui était auparavant étrangère (p. 56); plus tard, à vingt ans, il rencontre Régine qui, comme Aline, prend l'initiative sexuelle. C'est elle qui décide quand, où et comment ils feront l'amour. Interloqué, Roger se laisse entraîner par elle et obéit automatiquement quand elle lui ordonne de se déshabiller avant de le prendre avec une frénésie démesurée.

Cependant, c'est dans *Les Commettants de Caridad* où nous rencontrons les femmes dévoratrices les plus extravagantes, celles qui épuisent l'homme par leur faim sexuelle insatiable et même qui provoquent sa mort. Jaime raconte dans une anecdote comment une fille a poignardé un jour un voyageur simplement parce qu'il n'avait pas voulu badiner avec elle. La perte de la

virilité est certes un malheur pour un homme, mais la femme a aussi raison de se sentir lésée, car elle sera privée de son contentement sexuel. Le cas de Mirador, par exemple, émasculé par la ruade d'un mulet, suscite plus de sympathie pour sa femme que pour lui, car elle devait désormais se passer du côté physique du mariage. Pour la femme, donc, le sexe devient littéralement un droit inaliénable, un droit que revendique à toute heure, en tout endroit la charnelle Carmelita, «belle garce qui aguichait les femmes autant que les hommes avec ses façons de vous prendre par la taille comme s'il n'y avait eu d'autre bien que la jouissance» (p. 72), ainsi que les deux autres filles lubriques, Lolita et Conchita. Ces trois-là, qui s'étaient attaquées au moine, le vidant carrément de toutes ses forces vitales telles des araignées qui sucent tous les fluides de leur proie, prenaient l'initiative sexuelle quand bon leur semblait.

Toujours est-il que celle qui s'avère la plus vorace de toutes est sans aucun doute la veuve Inez. Sa faim sexuelle insatiable [«alors voilà que même si j'avais pu être nourrie parfois jusqu'au content, le lendemain la faim revenait plus grande encore. Je me découvrais insatiable» (p. 67)], mène d'abord au cocuage — elle trompe souvent son mari pour assouvir sa faim — pour finalement aboutir à la mort de ce dernier. L'acte sexuel, toujours entamé par Inez, abrège la vie de Fernando: il «n'avait pas eu de véritable bon jour depuis les noces et [...] savait d'enfance qu'il n'avait ni force ni matière épique en lui» (p. 55). Mais Inez préférait abrégier ses jours plutôt que de se priver de sexe. La vie à Caridad était une continuelle tentation sensuelle (odeurs, vent,

soleil, chuchotements, présence stimulante de Herón, etc.); son ardeur pressante avait de plus en plus besoin d'assouvissement. Ni la prière, ni la musique n'avaient pu y suppléer. Ni Fernando non plus: «J'en ai tant demandé à Fernando, tant demandé qu'il est mort» (p. 68). Il se joint alors à la longue liste d'exemples énumérés par les femmes de Caridad: «Un tel, mort au champ d'honneur de l'amour, tel autre si bien vidé de tout suc qu'il ne s'en était jamais remis. Et tel autre...» (pp. 67-68). Les femmes de Caridad sont si exigeantes que lorsque les gens tristes et pâles de la ville y venaient, on sentait qu'ils «n'auraient pas eu la force de [les] habiter» (p. 59). Ces «demi-hommes, ces squelettes» ne sauraient être à la mesure de l'appétit sexuel des Caridadiennes. C'est d'ailleurs Herón, véritable satyre lui-même, qui aura le dernier mot à ce sujet, soulignant la terrible voracité sexuelle de la femme: «Vous savez encore ce que fait le ventre des filles? Il se bombe, il résiste, il s'arc-boute, il vient arracher tout le plaisir, il avale l'homme, le gruge jusqu'à la pâmoison dernière» (p. 141), c'est-à-dire jusqu'à la mort.

Pour Herón, donc, l'acte sexuel débouche sur la mort: tout s'achève dans le ventre de la femme ou, comme le dit Jean-Pierre Richard, «l'amour peut apparaître comme un engloutissement de l'autre⁵.» Or la femme est non seulement capable d'anéantir l'homme à travers cet engloutissement, elle peut également le rendre impuissant par sa présence dominatrice, par la simple menace d'une voracité sexuelle. L'homme qui ne manifeste pas sa puissance masculine, c'est-à-dire qui se «féminise», sera nécessairement tyrannisé par la femme.

Dans *Les Vendeurs du temple*, Tristan, nom ironique s'il en est, vit sous la domination absolue de sa femme Eulodie qui, dès le matin des noces, «prit en main les cordeaux» (p. 122). Elle domine parce que, la nuit des noces, Tristan n'avait pas affirmé sa virilité; il avait été timide et maladroit. Même vingt ans après le mariage, «il abordait encore ces divertissements avec angoisse» (p. 122). Sa dévirilisation est accentuée par une comparaison équestre. Eulodie le mène comme elle mènerait un cheval, «au pas, au galop, au trot et à l'amble» (p. 122). Habitué à l'obéissance passive, Tristan doit en outre remplir toutes les tâches domestiques de la femme. Cependant, au contraire d'Inez, Eulodie n'épuise pas son mari au lit. Elle n'aime pas le sexe, quoique son corps s'y prête à merveille (défaut grave chez Thériault pour qui il est contre nature de ne pas jouir d'un corps fait pour de tels épanouissements). Son désir se métamorphose en une hargne pudique: «elle cessa de sourire et se congela à jamais du jour où elle connut vraiment le secret des amours conjugales» (p. 123). L'impuissance et l'absence de virilité de Tristan sont confirmées par la stérilité du mariage et par l'adoption par Eulodie d'une petite fille. Dans l'univers romanesque de Thériault, où la présence de la progéniture est souvent l'indice le plus sûr de la virilité, ceci revient à un aveu indéniable de la perte de celle-ci. Ailleurs dans le même roman, la virilité de Grégoire Bonin n'est prouvée que quand sa femme devient enceinte.

On constate par ailleurs l'insatisfaction sexuelle des femmes dans *Le Dompteur d'ours*, «laissées pour compte un mois après les noces» (p. 17). Leur réaction à

cet abandon sexuel peut avoir des conséquences fâcheuses pour leurs maris. Véronique par exemple, grande et plantureuse, bien faite donc pour l'amour selon les critères thériausiens, est à trente-cinq ans l'épouse de Rémi, septuagénaire chétif et impuissant. C'est elle qui mènera dès le début, faisant tout le travail habituellement réservé au mâle. Quoiqu'elle dise que le sexe lui est indifférent, elle ne se rend pas compte de la profondeur de ses pulsions inconscientes. Avec l'arrivée d'Hermann, toute sa frustration sexuelle éclate en une attaque violente contre Rémi. Elle lui assène des coups, l'accusant de ne pas être comme les autres, «durs à la besogne», tant au lit qu'au travail. On remarquera toutefois que c'est grâce au geste violent du mâle qu'elle redevient docile: Dussont la frappe afin de permettre à Rémi de s'enfuir. La femme est donc toujours domptée par la puissance masculine et ne peut affirmer son propre pouvoir que devant les hommes timides, vieux ou faibles.

Nous avons vu la voracité sexuelle de la femme dans *Les Commettants de Caridad*. Or, même quand elle n'exigeait rien de lui du point de vue sexuel, c'était toujours elle qui dominait. Concepción, par exemple, mégère, rapace, hypocrite, s'adonnait au chantage sexuel pour tout obtenir de son mari. Maria, par contre, remplaçait la pulsion sexuelle par une pulsion de violence, alimentée par l'ivrognerie. Chaque soir, soûlée, elle battait son mari qui, pour sa part, ne parlait jamais, réduit au silence le plus total par sa femme. C'était partout pareil: le village cachait des «vilaines, des ambitieuses, des cruelles [...] des vicieuses [...]» (pp. 81-82). Mais il fallait garder intactes les apparences. Lorsque les

hommes buvaient et discutaient au café, en public, les femmes passaient discrètement sur le trottoir, jouant leur rôle inférieur. Mais derrière les portes closes, c'était une tout autre histoire.

Assujetti par la femme, l'homme de son côté cherchera à s'affirmer ailleurs. Le vice foisonne alors au village. On y compte des voleurs, des trousseurs de jupons, des pédérastes et des ivrognes:

Il y a celui qui court les garçonnetts. L'autre qui préfère la jeune chair, douze ans disons, aux charmes sûrs des Carmelitas et des autres. Celui — honte lui soit — qui dédaigne tout pour préférer je ne sais quel terrible vice qui met la larme aux yeux de sa femme douze jours sur douze et fait rougir ses petits (p. 82).

Enfin, l'impossibilité de vivre une sexualité saine semble être couronnée par la présence dans le village d'Antonio, un eunuque. L'échec définitif de la masculinité se produit lorsque Herón, le «dieu» sensuel et viril des villageois, admiré par tous les hommes et convoité par toutes les femmes, doit s'avouer impuissant lors du combat pour Pilár — à la corrida. Pendant que le taureau fonce sur la fille, Herón reste «figé, impuissant, incapable, devenu aussi stupide que la bête» (p. 150). Que pourront donc les autres hommes de Caridad quand ils voient le plus viril de tous ainsi dépourvu de sa masculinité? Et comme dernière preuve de l'échec du mâle auparavant dominateur, les femmes du village houspillent Herón l'infirmes, soulignant sa sexualité vide, non partagée en l'appelant fils de putain. Comparé

aux «castrats anonymes» par Inez, Herón doit porter le poids de sa faute: l'avenir de son amour avec Pilár et par extension l'avenir de l'amour en général (car n'oublions pas que pour les villageois ils sont des «divinités») est compromis à jamais.

En effet, plus on considère la question, plus on se rend compte que, au-delà du portrait typique que l'on nous présente — et de l'impression que l'on peut avoir soi-même — l'homme théríausien est parfois mou et faible et, par conséquent, il est alors bafoué par la femme, lésé dans sa sexualité, émasculé par elle au point où il devient impuissant, physiquement et moralement. Daniel, le frère d'Henri dans *L'Appelante*, manque de fermeté de caractère, car, quand Henri menace de le chasser avec sa femme, il le supplie de ne pas le faire. Il s'abaisse, se met presque à genoux, s'humilie pour pouvoir rester à la ferme, même après avoir été déshérité par son frère. Il n'a jamais pu s'affirmer avec Henri, ni avec sa femme Judith, du reste. Il la soupçonne de comploter quelque chose contre Henri mais il ne peut rien tirer d'elle, ce qui le laisse avec un sentiment d'impuissance et d'humiliation. Le manque de communication entre Judith et lui, ainsi que le pouvoir dominateur de sa femme, se soldent par un refus sexuel: elle le repousse quand il veut faire l'amour avec elle. Écarté sexuellement, Daniel sera écarté définitivement lorsque Judith le tue parce qu'il commençait à deviner ses projets. Cette fois, la femelle a dévoré le mâle après avoir porté atteinte à sa masculinité.

Bien qu'il semble avoir un mariage heureux, Arsène, dans *Le Grand Roman d'un petit homme*, est

encore un mâle dont la sexualité est bafouée. Nulle part dans le roman ne trouvera-t-on une description de sa vie physique avec sa femme. Ami dévoué d'Imelda, il laisse entendre que c'est elle qu'il aurait dû épouser, que le destin les avait désignés l'un pour l'autre; mais il avait toujours différé ses projets et n'avait pas la force de ses convictions. Il est d'ailleurs le seul homme que la mère d'Imelda tolère dans la maison. Toujours soucieuse de sauvegarder la vertu de sa fille de quarante ans, elle accepte pourtant Arsène parce que, inoffensif, il ne représente pas de menace. Pour elle, c'est un être asexué, une sorte de faux-bourdon: «Je crois que Virginie Lallier ne me considérerait pas comme un homme», reconnaît-il (p. 30). En fait, c'est un homme sensible, qui reproche au curé d'être trop masculin, c'est-à-dire de renvoyer la femme à un niveau inférieur en ne tenant pas compte de la valeur des sentiments.

Dans *Amour au goût de mer*, Pippo, comme Arsène, est un homme qui ne répond pas au portrait du héros typique thériausien: il n'est pas fort, dominateur et possessif. Il se voit même refuser l'accès à la sexualité, non pas seulement par la maladie de sa femme, qui empêche physiquement tout contact sexuel, mais aussi au niveau symbolique. Il est supplanté par la mer dans l'esprit de Gina. C'est dans les valeurs féminines de la mer qu'elle espère retrouver sa santé et son salut; elle y retourne souvent, dans ses pensées et ses souvenirs, pour se consoler, ce qui donne à Pippo un sentiment d'inutilité, voire d'impuissance. Il échoue à tous les plans: incapable de bâtir pour lui et sa femme une nouvelle existence heureuse au Canada; vivant dans une pauvreté

noire; insulté, harcelé et finalement expulsé de leur logement misérable par la concierge; incapable de trouver remède aux deux maux de sa femme — le cancer du foie et la nostalgie de la mer qui la rongent; finalement, il est arrêté lors de sa tentative maladroite pour dévaliser la banque. L'échec définitif survient avec la mort de Gina.

L'homme impuissant, à première vue d'importance secondaire, se trouve en fait assez souvent dans l'œuvre de Thériault, faisant ainsi contrepartie aux types traditionnellement considérés comme forts et «masculins» comme Hermann, Fabien, Bruno, Kesten, Henri, Debreux et Agaguk. Mais ces derniers ne sont-ils pas marqués, à un degré moindre peut-être, d'une forme d'impuissance? Hermann vit une existence basée essentiellement sur le mensonge. Sa force physique animale ne saurait cacher son incapacité de se montrer à la hauteur de l'image que l'on se fait de lui tout au long du roman⁶. Quant à Fabien, la présence dévoratrice de Bernadette l'empêche d'accéder à une relation sexuelle avec Édith. Ce n'est que par la violence — seul expédient envisagé par le héros primitif qui se sent impuissant devant l'obstacle — qu'il y parvient. C'est en outre par la violence qu'il espère régler le sort de leur enfant sourd et aveugle. N'eût été la victoire, rare chez Thériault, des valeurs féminines de pitié, de tendresse et de compassion incarnées par Édith, Fabien serait demeuré au même stade primitif que Bruno. Celui-ci, incapable de posséder Annette en exclusivité, incapable de vivre une relation basée sur le partage égal avec elle, essaie de la posséder violemment en devenant l'ordonnateur de sa mort. Kesten pour sa part, méprisé par ses hommes

pour ses tergiversations, incapable de féconder Ingrid, est émasculé encore davantage lorsqu'elle lui tourne le dos au lit pour ensuite rejoindre le rival, Dragon. Et comme pour retourner le fer dans la plaie, la force mâle du soleil, autre rival, en desséchant le désir humide d'Ingrid qui tachait le sable après le drame avec l'étalon dans le corral, s'empare symboliquement de la femme, écartant de nouveau l'homme. Quant à Henri, il est littéralement rendu impuissant par la drogue que lui administre subrepticement sa belle-sœur. Sa stérilité est soulignée par ses pollutions nocturnes inutiles et par son besoin inconscient d'affirmer sa puissance sexuelle dans des fantasmes où il se voit en train de faire l'amour avec plusieurs filles à la fois. L'impuissance devient permanente plus tard lorsque Lisette brise sa canne et provoque sa paralysie. Invalide, cloué dans un fauteuil roulant pour le reste de ses jours, il n'est plus qu'un déchet humain, dépourvu de toute masculinité même symbolique. Et pour souligner cette perte et le fait que c'est maintenant elle qui détient le pouvoir, qui joue le rôle masculin, Lisette lui assène un coup de canne en pleine figure.

Dans *Cul-de-sac*, Debreux constitue un cas particulier. Conquérant de la nature avec ses machines et sa technologie, il échoue néanmoins parce qu'il n'a pas la force de caractère de s'engager totalement dans l'amour. Il est certes vrai qu'il n'est pas subjugué par Fabienne; en revanche, c'est l'idée de ce que représente Fabienne qui augmente sa mollesse qui l'empêche de s'épanouir personnellement. C'est le signifié et non le signifiant qui joue contre lui. Réprimé toute sa vie dans

sa sexualité (interdiction parentale de se toucher; surprotection en pension par la figure maternelle que fut Mme Marceau, donc prolongement de l'enfance asexuée; symbolisme phallique de l'os cassé qu'il ne peut atteindre et symbolisme vaginal de la crevasse dans laquelle il est emprisonné), il avait utilisé Fabienne comme un moyen d'évasion pour combler un vide intérieur; maintenant qu'elle est morte, il n'a d'autre recours que de s'évader dans l'alcool.

Enfin, on a plus d'une fois constaté le sentiment d'impuissance chez Agaguk face au vent et, ce qui plus est, face à la tendresse d'Iriook, impuissance dont l'exutoire sera la violence. Cependant, quelques critiques vont encore plus loin et mettent en doute l'interprétation courante qui voit l'équilibre parfait réalisé, l'harmonie du couple enfin atteinte à la fin d'*Agaguk*. Au lieu d'y voir un partage égal, ils font état de la puissance croissante et de la masculinisation graduelle d'Iriook, et de la féminisation coïncidente d'Agaguk qui se plie souvent aux volontés de sa femme pour déclarer que c'est Iriook qui domine en fin de compte: «Ainsi, dit Robert Larin, l'évolution sexuelle que certains ont vue dans le roman nous paraît davantage être le glissement d'un mal vers un autre⁷.» L'égalité retrouvée à la fin d'*Agaguk* est, surtout à la lumière de *Tayaout*, toute provisoire. Les valeurs féminines non seulement triomphent, elles envahissent: «l'accession d'Agaguk à une éthique fondée sur les valeurs individuelles s'accompagne, non sans paradoxe, d'une perte de pouvoir et d'une emprise de plus en plus grande de l'autre⁸.»

Il semble donc, à la lumière de ces précisions, que l'on doive nuancer le portrait du héros et de l'héroïne typiques chez Thériault. L'homme fort, puissant et primitif est souvent tiraillé entre son besoin de satisfaire ses pulsions sexuelles et le sentiment qu'il y trouvera sa destruction. Pour éviter celle-ci, il essaiera de s'affirmer le plus possible en dominant violemment la femme, surtout dans l'acte sexuel. Mais c'est en détruisant la femme qu'il expose ses propres faiblesses et, fatalement, qu'il se détruit lui-même. Par contre, celui qui ne s'affirme pas, qui laisse apparaître une nature plus sensible, plus féminine, sera entièrement dominé, voire dévoré par la femme qui assumera dès lors le rôle masculin traditionnel. La puissance de l'homme n'est donc souvent ici qu'une façade; les femmes finissent par dominer sur le plan sexuel afin de façonner l'homme à leur gré.

Dans un cas comme dans l'autre, il n'est manifestement pas question d'un partage entre des partenaires égaux. Au contraire, l'un engloutit l'autre. Le couple chez Thériault «se dévore en de mutuelles étreintes. L'un et l'autre, ils se nourrissent et ne connaissent plus d'autres aliments⁹.» Lorsque le mâle n'est pas surpuissant, la femme devient dominatrice, dévoratrice même. La sexualité est la base sur laquelle tout rapport s'appuiera et sur laquelle le personnage sera jugé. L'entente sexuelle implique fatalement un dominateur et un dominé, ce qui permet sans doute la continuation du couple par l'enfant, mais qui empêche par le fait même son plein épanouissement. D'après la philosophie pessimiste d'Yves Thériault, l'être humain est impuissant à modifier son destin; il ne peut ordonner sa vie parce

qu'il est contrôlé par ses pulsions charnelles, tenaillé par son désir ardent de l'autre. On a faim sexuellement d'autrui, une faim qui s'exprime souvent au niveau symbolique par le besoin d'aliments. La femme insatiable ou l'homme dominateur tentera de dévorer son partenaire par le sexe pour finir par le dévorer tout entier. Comme l'affirmait Novalis: «le désir sexuel n'est peut-être qu'un appétit déguisé de chair humaine¹⁰.» Cependant, un désir trop violent ne peut aboutir qu'à la déchéance. La voracité mène à l'impuissance, au point où tout rassasiement devient impossible. Plus grand le désir, moins profonde la jouissance. Une sexualité démesurée mène à la gourmandise, passe par l'émasculation et finit dans la stérilité. On ne possède pas le monde en dévorant son semblable.

Enfin, reportons-nous encore à Jean-Pierre Richard, qui écrit au sujet de Flaubert ceci qui pourrait très bien s'appliquer à Thériault: «l'objet se tient là, devant nous, dans sa distance et son étrangeté. Pour le rendre nôtre, il faudra le faire entrer en nous, nous pénétrer de lui, ou, comme le dit Flaubert, l'absorber¹¹.» Thériault mène une quête frénétique qui l'amène à placer ses personnages dans un climat de destruction. Pourquoi veut-il donc détruire? S'il rend la jouissance démesurée, c'est pour mieux démanteler l'ordre des choses, pour transcender le monde tel qu'il est et remonter à un état primordial de l'existence d'où le recommencement serait possible, comme l'ont déjà indiqué des critiques comme Bérubé et Émond, dans un autre ordre d'idées. Mais pour détruire, le personnage doit d'abord posséder, et cette possession prend souvent

la forme chez l'homme d'un acte sexuel violent ou, chez la femme dévoratrice, d'un engloutissement qui dévirilise l'homme. La cruauté dans l'acte sexuel semble nécessaire, vu l'objectif ultime. Le personnage chez Thériault, comme le Saint Julien de Flaubert, «veut traverser l'animalité pour se délivrer d'elle¹².»

NOTES

1. Il faudrait surtout penser à l'étude magistrale de Maurice Émond, *Yves Thériault et le combat de l'homme*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973, sans pourtant oublier les André Brochu: «Individuallité et collectivité dans *Agaguk*, *Ashini* et *Les Commettants de Caridad*» dans *L'Instance critique*, Montréal, Leméac, 1974, pp. 156-205, Renald Bérubé, «Suite et discontinuité entre *Agaguk* et *Tayaout*», M.A., Université de Montréal, 1973, Pierre L'Hériault, «La Violence dans l'œuvre d'Yves Thériault», M.A., McGill University, 1970, et autres, qui ne manquent pas de souligner le lien fondamental entre sexe et violence chez Thériault.
2. Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 51.
3. *Ibid.*, p. 53.
4. *Ibid.*, p. 70. Ainsi la morsure d'amour pendant le coït, surtout chez la femme, serait un avatar du comportement de la mante religieuse.
5. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 122.
6. Quelques critiques, comme Gérard Bessette, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1968, p. 135, prétendent même qu'Hermann, écrasé par la figure de la mère-montagne, est littéralement impuissant et pour cette raison refuse le sexe offert par Geneviève. Cependant, l'épisode assez explicite entre Hermann et Adèle sur le gazon donne lieu à mettre en doute les affirmations de Bessette.
7. Robert Larin, «Essai de psychocritique d'*Agaguk* d'Yves Thériault», *Voix et images du pays*, 7, 1973, p. 48.
8. André Brochu, «*Agaguk*», dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 19. Il faut toutefois atténuer ces déclarations en se rappelant qu'elles ont été formulées rétrospectivement, après la parution de *Tayaout*.
9. Caillois, *op. cit.*, p. 57.
10. Cité par Caillois, *op. cit.*, p. 57.
11. Richard, *op. cit.*, p. 122.
12. *Ibid.*, p. 171.

JOURNAL DE CLAUDE

Jean-Yves Soucy

Mon plus lointain souvenir en est un de mort. La Mort, compagne de mes jeux, témoin et cause de mes premiers émois, se tenait muette dans mon ombre, visible pour moi seul, pour moi seul inoffensive. D'elle, je tiens le doute car jamais je ne crus à cet ange tutélaire dont me gratifiaient les dires des adultes et qu'un chromo à la tête de mon lit représentait, bellâtre ailé dont l'expression d'ahurissement venait de ce que l'enfant confié à ses soins se penchait au-dessus d'un précipice. Ailleurs, j'avais trouvé une image plus à ma convenance, une gravure en noir et blanc montrant un squelette encapuchonné et dont les mains osseuses brandissaient une faux; la vision de l'herbe tombant sous la lame courbe m'était familière et personne n'eut à m'expliquer quel usage la Mort faisait de cet instrument.

C'était elle mon ange gardien, plus forte que tous les saints protecteurs qu'invoquait la famille à la prière du soir, plus puissante même que ce Dieu sur une croix puisqu'elle L'avait emporté. Et la grimace du crâne décharné paraissait à mes yeux un sourire complice. Toujours à me suivre, posant ses pas dans mes pas; j'entendais le bruissement de son suaire quand elle franchissait les buissons à ma suite, le crépitement du gravier de

la route sous son pied; je sentais son souffle sur ma nuque quand je courais par les champs, et le soir, lorsque je fermais les yeux, les craquements du plancher m'indiquaient que me croyant endormi elle partait faire sa récolte de vies. Je savais qu'au matin elle serait revenue, qu'elle se pencherait sur mon lit au moment où j'ouvrirais les yeux, et cette pensée me rassurait. Jamais je ne connus l'angoisse du coucher propre aux enfants qui craignent de s'éteindre à jamais avec leur conscience. Lorsque me bordant, ma grand-mère demandait si j'avais prié mon ange gardien, je retenais avec peine un éclat de rire, prenais pitié d'elle et apprenais à mentir.

Mon premier souvenir. Un corbillard qui emporte un oncle cloué par la foudre à la maison qu'il construisait. Gravée dans ma mémoire du point de vue d'un enfant de deux ans, l'image du fourgon a pour l'adulte que je suis les dimensions d'un autocar. Peau d'un noir vernissé que marquent les verrues et dartres argentées des ornements de circonstance, couronnes, feuillages, flambeaux et croix. Les sanglots de la jeune veuve enceinte rebondissaient avec grâce sur le ronronnement régulier de la rivière toute proche, de la même façon que les hirondelles effleurant la surface de l'eau sont renvoyées aux altitudes d'où elles avaient piqué. Je ne pouvais détacher mes regards de la voiture, et il me semblait que les pleurs venaient du métal argenté, de son contact avec le vernis noir. L'argent est resté pour moi un métal bruyant, vivant, charnel. D'un pouvoir de séduction sans commune mesure avec sa valeur intrinsèque, ce qui est par ailleurs fréquent: les choses comme les êtres n'acquérant de prix que par le désir qu'ils inspirent.

Les plus antiques strates de ma mémoire parlent de mort. L'ancêtre chauve qu'elle n'arrivait pas à paralyser complètement, sa main droite s'agitant avec la régularité d'une mécanique, et moi, fasciné par son entêtement à ne pas devenir raide comme l'oncle foudroyé, j'essayais d'immobiliser son bras afin d'aider la camarade à faire son œuvre. Un matin, le ressort s'était détendu et, à quatre ans, j'eus la certitude d'avoir tué un homme, mon aïeul, ou au moins d'avoir secondé la Noire dans son travail. Aucune culpabilité, mais un enivrant sentiment de puissance; j'étais devenu l'assistant de la mort, son apprenti, et mon existence baignait désormais dans un mystère inavouable. Je savais qu'une part de moi devait demeurer à jamais secrète aux autres.

Des anguilles poisseuses dont on tranche la tête et qu'on écorche encore grouillantes; les cris lugubres du cochon sensible à la caresse du couteau, et son sang qui gicle dans le chaudron, l'odeur fade de la vie qui fuit, les borborygmes des boyaux qui croulent par terre, la carcasse roide qu'on débite à la scie; le bruit sourd de la masse sur le front du bœuf, le couinement du lapin qu'étrangle une main calleuse, le glouglou des chatons que l'on noie, la course erratique et si drôle de la poule après la décollation sur le seuil de la porte de l'étable: j'étais toujours aux premières loges, impassible, convaincu que rien de cela n'aurait été possible sans ma présence. J'officialiais.

Morts qui permettaient de durer. Faire de la place pour l'enfant nouveau-né, nourrir les survivants. La mort était la vie, la vie était la mort, et je considérais les gens autour de moi comme autant de cadavres en

devenir. Même ceux qui m'étaient chers. Moi seul allais échapper au sort commun et il me faudrait vite apprendre à goûter la solitude qui serait un jour mon lot. La hache, le couteau, l'éclair; la ruade, l'encornement, la chute; des maladies, tantôt fulgurantes et silencieuses, tantôt interminables et génératrices de râles. Et le noir, le noir partout. Le grand salon d'habitude interdit qui devenait accessible parce qu'un mort y reposait sur les planches dans une débauche de noir. Du noir sur les murs, du noir sur les gens. Visage de femme transfiguré par la voilette. Mon premier émoi sexuel à côté d'une endeuillée; j'avais cinq ans, et à partir du rapport entre la mort et le noir, j'établis une corrélation entre le noir et l'érotisme, pour finalement en déduire la parenté de l'érotisme et de la mort. Mes deux premières possessions furent noires: un ruban de crêpe cueilli sur une couronne mortuaire et un jupon de satin dérobé à une veuve. Je les conservai longtemps à l'abri des regards, les exhument de leur cachette afin de les regarder, de les palper, de les flairer. Je garde vive souvenance de leur texture, du reflet de la lumière sur la trame, et de l'odeur. L'odeur, surtout. J'imaginais que le parfum âcre de poussière du ruban était celui de la mort elle-même; quant aux effluves sensuelles du jupon, je les savais indices d'un mystère, celui-là même que j'avais côtoyé une nuit, terreur délicieuse et plaisir pétri d'effroi.

* * *

Voilà! Il m'aurait déplu de débiter ce journal sur le banal «Si j'ai décidé d'écrire mon journal, c'est

pour...» À 18 ans, bientôt 19, j'en ai déjà commencé une dizaine avec cette formule, cahiers que j'ai toujours abandonnés au bout de quelques pages, me rendant compte chaque fois de la démesure de l'entreprise, de sa futilité. Tenir un journal intime, c'est décider à chaud, sans recul aucun, des événements dont la trace mérite d'être conservée, et il y a toutes les chances pour qu'on se laisse éblouir par les plus spectaculaires, les plus théâtraux, alors que trois minutes à regarder les nuages par la fenêtre peuvent être plus déterminantes qu'une longue visite d'un ami. Encore que je n'avais pas d'ami...

Dans mon cas, l'impossibilité de la rédaction ne tenait pas à la multiplicité des événements, car je savais n'avoir pas à rendre compte du monde extérieur, me sentant et vivant en marge de l'univers. Entre le reste et moi, une frontière, une glace, filtre sélectif qui ne laissait passer que ce que j'acceptais de recevoir, de subir. Les autres, je les voyais comme des mannequins dans une vitrine, ou plutôt l'inverse: moi, immobile, qui les regardais s'agiter et passer, acteurs d'un spectacle dans lequel je refusais tout rôle. De chaque côté de la vitrine, un rêve: l'illusion de la réalité, le mensonge d'une vie. Parfois des effractions, un événement qui m'éblouissait et dont le rayonnement me brûlait, ou une main lourde qui fracassait la vitre pour me rejoindre; accidents du quotidien, le plus souvent blessures, que je m'efforçais d'oublier aussitôt. Autrement, je respirais en retrait du monde, attentif aux mouvements de flux et de reflux dans mon âme, à l'arasement de mon être par le temps. Le limon à moi arraché ne se sédimentait pas car je le laissais filer. Le présent s'étalait à l'infini sur ma vie,

recouvrant le passé, n'en gardant trace que dans la direction des crêtes, la forme des dunes, de même façon que la surface de la mer se modèle sur la structure invisible du fond. Pas d'avenir, le présent s'avavançait au même pas que moi.

Mon journal n'aurait traduit que ma vie intérieure, cependant, là j'atteignais la frontière de l'impossible: ce texte aurait dû englober toutes les secondes d'une journée, même les moments d'errance, surtout eux, prendre en compte les racines du savoir et de la culture, les influences des organes sur l'âme, les réactions du soma à la vie psychique, finalement embrasser tout l'univers depuis le moment de sa création puisque chacun en est l'aboutissement et le centre. La fin également.

M'attacher à suivre les méandres de mes pensées et les frissons de mon âme représentait en outre un danger pour moi. À cette époque, je ne désirais que vivre, vivre sans me poser de questions, sans tourner la tête en arrière, sans m'user les yeux à tenter de percer la brume du lendemain. Je me voulais apatride, sans lignage, sans héritage, sans mémoire, et fixer ce présent sur le papier, c'était garder trace de ce qui demain serait le passé, compiler les archives d'une histoire qui serait toujours factice, fautive, réductrice, dessiner l'esquisse d'une trajectoire alors qu'il n'y a ni point de départ, ni point d'arrivée, qu'un point de fuite, une ligne sans cesse hachurée par les hasards. Aucun sens, que de l'errément.

Grands-parents, oncles, tantes, cousins, cousines, cousins des cousins, beaux-frères, familles des conjoints: cette parenté élargie formait un réseau qui em-

prisonnait ses membres; des liens collatéraux, un lignage clairement défini — on était le fils d'un tel, la femme d'un tel: «Jacques à Albert», «Gaby à Gus». Un clan ayant des assises solides autant dans l'espace que dans le temps: des fermes dispersées dans les rangs et les villages voisins, comme autant d'enclaves, des «réserves du sang» où chaque membre était chez lui, ce qui fait qu'en dormant chaque soir chez un parent, il pouvait voyager par tout le comté sans quitter son domaine.

Cependant, appartenir à cette parenté n'était pas s'exclure du monde car il n'existait pas à proprement parler d'étrangers, sinon les touristes venus de la ville. Tout le reste était complice de la famille, plus ou moins lié par le jeu des alliances, des mariages et des services rendus. Même la haine était héréditaire et s'entourait d'un certain cérémonial, ne pouvait s'exprimer qu'à l'intérieur de certaines balises, et deux clans ennemis restaient quand même soumis à un ordre supérieur transcendant les rivalités, tenus même en certaines circonstances à la solidarité! Cette dernière régnait sur tout le territoire, s'étendant aux cantons les plus lointains ainsi qu'une toile d'araignée. Pris dans ce filet, l'individu devait se conformer à la norme, avoir la conduite qu'on attendait de lui, tenir des propos codifiés; aucun anonymat possible, tout se savait, et à chaque nom s'attachait une réputation qu'il fallait préserver.

Très jeune, déjà j'étouffais dans ce milieu. Comme j'aurais aimé naître orphelin, n'avoir ni feu ni lieu, surtout pas de patronyme. N'être personne. Et toute mon existence fut occupée à briser l'étreinte de ces liens, à oublier le sang, l'appartenance à une terre. Au

début, je me sentais fils de roi car le monde était parsemé des lots du clan et, réunis, ces terrains auraient formé un vaste domaine, un petit royaume. Dès que ma différence devint évidente à mes propres yeux, dès que je pris conscience de mon irréductible individualité, je me suis senti un serf et je n'ai plus vécu que pour m'affranchir des chaînes du sol.

Ces terres n'avaient pas été acquises par la fortune, ni héritées de lointains ancêtres, mais «faites», ainsi que le disaient avec fierté leurs possesseurs, par eux-mêmes ou leur père, leur grand-père pour les plus jeunes. Faites à force de bras, de courage, de patience et de sueur, de même façon que des conquérants s'approprient des domaines avec leur épée, et la mémoire restait vivace de ces luttes surhumaines contre la forêt omniprésente, bûchage, brûlis, essouchage, épierrage, hauts faits d'arme dont témoignaient encore des troncs calcinés à la lisière des boisés, des abatis en friche, des vestiges de souches ou de racines que la charrue remontait à la surface, et surtout, ces interminables empilements de cailloux qui séparaient les champs, véritables murailles envahies par les noisetiers et hantées par les tamias et les marmottes.

Avec quelle arrogance mon grand-père regardait sa terre du haut du trône qu'était sa chaise roulante. «Ici, avant, c'était du bois deboute. Astheure, c'est des champs riches, mes terres. Pour établir mes fils, et les fils de mes fils. Un jour, ça sera à toi de continuer.» Je frissonnais comme à l'énoncé d'une condamnation à perpétuité. Il disait encore: «Ce que j'ai aimé dans ma vie, ç'a été de faire de la terre neuve, essoucher, labou-

rer pour la première fois.» Peu à peu, il chavirait dans le rêve. Et les tendons de ses bras se bandaient, ses veines saillaient, ses muscles se bombaient alors qu'il serrait les accoudoirs comme s'ils eussent été les manchons d'une charrue ou le levier d'un cabestan. Il claquait la langue à plusieurs reprises et gueulait: «Hue! Hue! Cendrée! Princesse! Hue! Hue! Encore un coup de cœur.» Je ne sais si c'étaient les articulations du grand-père qui craquaient ou un bruit qu'il produisait avec sa gorge, mais j'entendais alors le fracas de la souche qu'on arrachait du sol où elle avait poussé des racines. «Whoa! Whoa!», disait le grand-père à ses bêtes imaginaires. Soufflez un peu pendant que j'en enchaîne une autre au bacul.»

Il en avait parfois pour une demi-heure à essoucher en rêve. Bientôt, je voyais moi aussi les chevaux; la maison et les bâtiments commençaient à s'estomper, les paysages à se transformer, et je craignais que le bonhomme m'emporte dans son univers. Aussi, lorsqu'il me disait «Ti-gars, vas me chercher la cruche d'eau», j'en profitais pour déguerpir. Et caché dans le fenil, je regardais dans un livre de géographie des images de la ville où je trouverais un jour refuge. Je ne me laisserais pas avoir!

L'UNIVERS SCHIZOÏDE DE SAINT-DENYS GARNEAU

Robert Larin

Présentation

Saint-Denys Garneau n'était pas schizophrène. Cela n'empêche nullement de relever une certaine correspondance structurale entre sa représentation du réel exprimée dans ses écrits et une perception schizoïde du moi et du réel extérieur. Il s'agira donc seulement de proposer dans ces pages les premiers éléments d'une grille d'analyse; une grille qui restera à développer et surtout à appliquer beaucoup plus méthodiquement à l'ensemble de l'œuvre du poète.

L'éloignement du réel

La psychopathologie, écrit Carl-Gustav Jung, connaît certain trouble mental qui s'annonce par un éloignement de plus en plus grand de la réalité pour se plonger dans l'imagination, et, au fur et à mesure que le réel perd de son efficacité, le monde intime voit grandir sa force déterminante. Ce processus culmine en un point où les malades prennent tout à coup une conscience plus ou moins nette de leur éloignement du réel: il se

produit alors une sorte de panique au cours de laquelle, ils tentent, par des essais morbides, de se tourner vers leur milieu. Les essais ont pour point de départ leur désir d'établir à nouveau des relations compensatrices¹.

Cette description de la schizophrénie traduit assez bien l'expérience poétique de Saint-Denys Garneau. Le schizophrène éprouve un effet de recul par rapport à la réalité; comme s'il était empêché de toute proximité; coupé de tout lien vital, immédiat et tangible avec le réel environnant. «Nous sommes épouvantablement isolés, écrivait Saint-Denys Garneau; [...] tout à fait, irréparablement étrangers les uns aux autres».² Il se voyait aussi parfois «comme indifférent, sans aucun contact avec la réalité».³ Mais il espérait, par l'art, pouvoir reprendre contact avec la réalité; rejoindre le réel dans toute sa plénitude. Mais il s'agissait d'un réel idéalisé, subjectivement perçu; d'un réel à la fois exact et imaginé; simultanément présent et désiré. Le schizophrène s'emploie continuellement, dans son délire, à réinventer sa réalité environnementale; à produire, tel l'enfant du poème «le jeu»⁴, une réalité qui n'appartient qu'à lui.

La spaltung

Le schizophrène perd la notion de continuité et développe une perception aiguë des coupures. Tout, pour lui, se met «à vivre tout seul» et «chaque morceau étranger [...] à contredire un autre».⁵ Les pathologistes nomment «spaltung», clivage ou disjonction cette seconde structure schizomorphe⁶ selon laquelle les cho-

ses se présentent isolément les unes des autres. Les différentes composantes d'un tout apparaissent au schizophrène privées de toute interrelation et la globalité d'une situation n'évoque plus rien. D'où l'aspect discontinu, figé, immuable et artificiel que prennent les événements ainsi privés de toute vitalité.

Saint-Denys Garneau exprime à maints endroits sa perception disjonctive du réel:

Tout est figé dans une attitude de mort. Au long de la rue pavée où luisent deux raies d'acier, les réverbères sont debout; dans les globes uniformes est enfermé le feu: ce feu-là n'est pas un feu qui vit; il est immobile; on a réussi à saisir le feu et à le figer, cet être si merveilleusement versatile, si mouvant et si merveilleux dans la variété de ses formes et de ses couleurs. Les maisons se dressent, face à face, se regardent de leurs yeux vides, les maisons trop hautes. Il n'y a rien dans les maisons, il n'y a pas de ronflement et la lueur du feu dans le poêle. On croirait qu'en entrant on les trouverait glacés; on les trouve tièdes, on s'étonne et l'on cherche le feu. On le découvre au fond des caves, enfermé dans la gueule toujours close des fournaies massives, où personne ne le voit jamais. On retourne dehors à travers les corridors vides, roides, où la vie de l'homme ne laisse pas sa trace, mais qui sont faits pour qu'on y passe, pour que tous, n'importe qui les traverse, qu'il n'y revienne pas ou qu'il y revienne; le silence se referme vite sur le bruit solitaire de

notre pas. Dehors, pas un son: la lourdeur d'un silence qui n'a pas de vie, qui ne respire pas. Soudain une corne d'auto; ou le grincement énervant de l'acier contre l'acier, bruit sans rythme, sans couleur et qui ne révèle pas la vie mais le frottement de deux substances inertes. Des hommes passent et l'on dirait des pantins dans un décor funèbre. Un tramway s'avance: qu'est-ce que c'est? Une boîte automatique qui roule sous une poussée obscure et brutale, ne sachant pas qu'elle roule, ne sentant pas qu'elle roule⁷.

La spaltung place le malade dans l'univers du vide, du froid, du statique et de l'artificiel. Tout se sépare et se disloque: «Je suis un lambeau déchiré»,⁸ «Nous allons détacher nos membres et les mettre en rang pour en faire un inventaire»,⁹ «Les amarres de nos bras se détachent»,¹⁰ «Je suis rompu, brisé, pulvérisé»,¹¹ «Je me sens dans une terrible désorganisation intérieure». ¹² À certains moments, dans «Accompagnement» par exemple¹³, la disjonction va jusqu'à la dissociation du moi: «En se retournant sur soi on est devenu double (...) on est devenu simplement un être qui se regarde pâtre»¹⁴:

Ja place ma tête sur la cheminée
Et le reste vaque à ses affaires
Mes pieds s'en vont à leurs voyages
Mes mains à leurs pauvres ouvrages
Sur la console de la cheminée
Ma tête a l'air d'être en vacances¹⁵

Le géométrisme morbide

Saint-Denys Garneau écrivait que tout ce qu'il faisait «d'un peu sérieux (en 1934), était de la géométrie».¹⁶ La troisième structure schizomorphe, le géométrisme morbide, découle des deux premières. Privé de toute notion de mouvement et de durée, et vivant dans un univers abstrait où tout est éloigné et disjoint, le schizophrène ne perçoit plus la réalité que d'une façon schématique et modèle son comportement sur des critères logiques ou mathématiques. «Je perds [...] facilement contact avec ce qui est, me retrouvant comme désincarné, une âme en peine», avouait Saint-Denys Garneau.¹⁷ L'obsession de la géométrie est un indice des plus évidents de schizophrénie.

C'est là que se livrent des conciliabules
géométriques
Qui nous ont pour centre et pour lieu
C'est là que la succession des points devient
une ligne
Une ficelle attachée à nous
Et que le jeu se fait terriblement pur
D'une implacable constance dans sa marche
au bout qui est le cercle
Cette prison¹⁸.

Le géométrisme structure l'univers de Saint-Denys Garneau. La description du paysage d'Oka,¹⁹ à cet égard, est très symptomatique. Le géométrisme affecte même l'univers de la pensée qui devient, elle aussi, très abstraite:

C'est ainsi que la pauvreté de l'être naturel et l'abondance de l'être naturel ne constituent pas les deux extrêmes opposés d'une ligne verticale dont l'un serait le point de sommet et l'autre le point le plus bas, mais bien les deux extrêmes d'une horizontale qui va en s'amincissant du riche au pauvre, ou plutôt un arc de cercle, de sorte que les extrêmes restent tous deux par rapport au même point de centre, et au lieu de s'opposer comme deux extrêmes irréductibles, convergent par le rayonnement du sens vers le même sens qui est le centre, participent à la même loi. Et ce centre, cette loi, c'est le besoin qui est en nous, de la surnature, centre qui se rejoint et devient efficace par l'esprit de pauvreté.²⁰

La vision ostéologique

La vision ostéologique est une variante de la troisième structure schizomorphe. À mesure que diminue sa capacité à percevoir toutes les composantes dynamiques du monde, le schizophrène acquiert une perception de plus en plus schématique de la réalité où le seul système de référence possible repose sur des critères statiques, solides, immuables et rationnels. Obsédé par la forme des objets que la *spaltung* découpe devant lui, il les réduit à leur plus simple structure. Le mouvement et l'intuitif échappent au schizophrène qui ne voit plus les choses que comme un squelette. Saint-Denys Garneau avait même une perception ostéologique de la lumière:

Squelette de la lumière
 Au lieu de cette lumière si vibrante matérielle
 et chaleureuse
 du printemps, qui semble envelopper
 de vibrations chaque
 parcelle d'air comme une goutte.
 Lumière nette, dure, immatérielle, *abstraite*²¹.

«Réduit à ses os»,²² Saint-Denys Garneau, à maintes occasions, se décrit lui-même comme une «carcasse»²³ ou une «cage d'os».²⁴

La pensée par antithèse

Dans son poème «Cage d'oiseau»²⁵, Saint-Denys Garneau exprime l'attitude conflictuelle qu'il entretient avec son environnement réduit à une cage d'os. La pensée par antithèse est la dernière structure schizomorphe. Toutes les représentations et tous les actes du schizophrène sont soumis à l'antithèse rationnelle du oui et du non, du bien et du mal, du flux et de la coupure, de l'oiseau et de la cage d'os. Le malade pousse aussi à la limite l'antithèse entre son moi et le monde. Son réalisme froid, son introspection ultra-rationnelle, son analyse doctrinaire font en sorte que le malade souffre à l'extrême d'un conflit paranoïde avec le monde extérieur. «Je suis traqué. Je me sens traqué comme un criminel. Depuis longtemps. Mais cela devient vraiment insupportable. Cela me tue.»²⁶

C'est eux qui m'ont tué
 Sont tombés sur mon dos avec leurs armes,
 m'ont tué

Sont tombés sur mon cœur avec leur haine,
m'ont tué
Sont tombés sur mes nerfs avec leurs cris,
m'ont tué
C'est eux en avalanche m'ont écrasé
Cassé en éclats comme du bois
Rompu mes nerfs comme un câble de fil de fer
Qui se rompt net et tous les fils en bouquet fou
Jaillissent et se recourbent, pointes à vif
Ont émietté ma défense comme une croûte sèche
Ont égréné mon cœur comme de la mie
Ont tout éparpillé cela dans la nuit²⁷

«J'ai comme une répulsion physique à être avec les gens: j'aimerais mieux être six pieds sous terre.»²⁸ L'extrait suivant décrit le pénible passage d'un état normal à un état schizo-paranoïde:

À la fin de cette soirée chez tante Loulou, je pouvais regarder les gens, leur parler tout simplement, sans poids, sans arrière-pensée, sans angoisse: naturellement. Et cela me faisait tant de bien, n'ayant pourtant aucune importance, que je me suis cru guéri, pouvant marcher sans horreur, comme tout le monde, comme un chien; j'ai pensé que j'étais sorti de l'épouvante. En montant dans l'autobus, j'étais presque heureux, presque délivré. Mais cela n'a pas duré longtemps et j'ai encore chèrement payé cet instant de confiance. Des gens sont montés: ils ont ri. Comment se fait-il que je prenne pour moi tous les rires, tous les mépris? Je suis tellement devant

mes yeux, obsédé, par moi-même, que tout me fait mal²⁹.

Perte du contact vital avec la réalité

Il serait trop facile de conclure à la schizophrénie chez Saint-Denys Garneau. Les structures schizomorphes en sont certes un indice, mais on les retrouve aussi dans des représentations dites normales. L'idéologie, à l'époque de Saint-Denys Garneau, survalorisait l'image type du «Canadien français» introverti, désincarné asexué, attaché à une terre abstraite et isolée du monde. La folie qu'on a vue chez Nelligan n'était que le constat de son incapacité à se conformer à l'image idéalisée qu'il avait de lui-même. C'est un drame propre au colonisé.³⁰ Notre littérature fut longtemps psychotique, refusant la réalité concrète au profit d'une image abstraite de nous-mêmes. Anne Hébert, cousine de Saint-Denys Garneau, en fut bien consciente:

Notre réalité profonde nous échappe, écrit-elle; parfois c'est à croire que tout notre art de vivre consiste à la refuser et à la fuir. Et d'ailleurs notre éducation ne nous a-t-elle pas enseigné, avant toute chose, à éviter soigneusement toute confrontation avec la réalité³¹.

Saint-Denys Garneau vivait d'une façon pathologique cette perte du contact vital avec la réalité. Il écrivait dans son journal:

Je remarque [...] que s'accroît de plus en plus ma perte de contact avec la réalité. Tout se passe

dans un jeu de moi aux formes offertes, les rapports que je vois entre ces formes offertes, et que je juge selon un certain tact ou goût, mais de plus en plus dépourvu de substance réelle, dans une espèce d'univers intermédiaire dont la vie de plus en plus se retire, et qui reste comme en suspens, évoqué seulement, et dont les rapports sont de plus en plus ténus à ma réalité et à la réalité de l'univers. C'est que ma réalité s'use de plus en plus, s'effrite, et dans la même proportion la réalité de mon appréhension directe, solide, substantielle, de l'univers. J'ai de plus en plus de difficultés à saisir la réalité simple³².

Un centre sans circonférence

«On a tout réuni dans le milieu»³³ dans l'univers poétique de Saint-Denys Garneau. «C'est le centre qui rayonne et conditionne tout le reste.»³⁴ Mais, autour de ce point central, la circonférence est beaucoup plus floue, comme dissipée:

Quand la fatigue tout à coup surgit alentour
Et s'avance sur nous comme un cercle qui se
referme

L'ennemie qu'on attendait pas s'avance
Et commence par effacer le monde hors de nous
Efface le monde en s'approchant³⁵

Autour du poète, c'est «comme s'il n'y avait pas de périphérie».³⁶ La circonférence, lorsqu'elle est perceptible, n'est que la «cage d'os» du poète ou le corps-passoire du schizophrène. Saint-Denys Garneau se sent

«enfermé» à l'intérieur d'un cercle³⁷ à la fois opaque, parce qu'il l'isole de la réalité extérieure, et invisible parce qu'il ne le distingue pas vraiment. Il aurait souhaité que l'œuvre d'art, qu'il conçoit comme «traversée d'un courant»³⁸ puisse faire éclater le cercle autistique. Dans «Autrefois»,³⁹ à l'époque des origines lointaines et nostalgiques, le poète était un soleil rayonnant dont l'activité centrifuge ne connaissait aucune frontière. Il se retrouve maintenant enfermé au centre d'un cercle sans circonférence, au centre d'un encerclement dont il voudrait «pousser le périmètre à sa limite» dans l'espoir d'une fissure par où s'évader. Devenu ce «point mort» inscrit quelque part dans un cercle indéterminé, Saint-Denys Garneau reprend le paradoxe de Zénon en «divisant à l'infini l'infime distance». Celui qui était le maître absolu du macrocosme se concentre dans un quelconque microcosme issu d'une production schizoïde délirante.

L'expérience schizoïde de Saint-Denys Garneau a donc radicalement transformé la géométrie du centre et de la circonférence:

La plupart des gens se laissent éblouir par le clinquant, vivent à la surface de la vie, c'est-à-dire ne vivent pas, d'autre part, ceux qui réussissent à se tenir debout dans le tourbillon, sont des gens solides et trempés, ceux qui réussissent à percer l'écorce et à voir de la vie réelle qui coule au-dessous, ceux-là sont capables de voir loin et profond. Et ceux qui demeurent esprit parmi cette ambiance de matière, sont des esprits avertis, et perspicaces, solides en tout cas⁴⁰

On trouve donc, au-delà de l'encerclement, la réalité objective accessible à la plupart des gens mais absente au poète; au centre: le poète lui-même; et tout près de lui sous l'écorce: la seule réalité qui lui soit accessible, la dimension spirituelle et abstraite des choses. Le drame de Saint-Denys Garneau fut d'avoir été conscient de son «impuissance durant de longues périodes à atteindre la vie et la beauté des choses»,⁴¹ d'être insatisfait de sa perception abstraite du réel environnant et de constater l'impuissance de l'art à lui permettre une reprise de contact valable avec la réalité objective. Dans cet espace où le moi du poète et la réalité subjectivée, abstraite et insatisfaisante occupent le centre, et où la réalité objective demeure inaccessible au-delà d'une circonférence même plus perceptible, Saint-Denys Garneau ne distingue plus si le cercle qui l'isole est en lui ou autour de lui. Il n'y a plus qu'une seule entité au centre sans aucune démarcation objective entre le moi du poète et l'environnement tel qu'il l'a subjectivé:

un cercle
et c'est un point⁴²

Le cercle ne fait plus qu'un seul point: le moi égocentrique du poète dont l'attraction est si intense qu'elle retient concentré au centre: le schizophrène lui-même et tout son pauvre univers:

Estompe tout, ne laissant que ce point en moi
lourd lourd lourd

[...]

Au milieu de moi, détruit, désarçonné, désesparé
agonisant⁴³.

Nous ne sommes plus qu'une petite lumière
 enfermée
 Qu'une petite présence intérieure dans l'absence
 universelle⁴⁴

Le schizophrène n'a plus d'organe ni surface. Il n'a plus d'intérieur ni d'extérieur. Il n'est qu'un point blanc, sans dimensions. Privé d'une démarcation sûre entre son intériorité et son environnement; dépossédé de tout sauf de sa conscience et du désir d'être quelque chose, de faire quelque chose, d'avoir quelque chose; Saint-Denys Garneau fantasme un univers particulier, un univers subjectivé, pâle reflet du réel extérieur que le poète, schizoïde, est incapable de percevoir:

Nous groupons alentour de l'espace de ce que nous
 n'avons pas
 La réalité définitivement acceptable de ce que nous
 pourrions avoir
 Des colonies et des possessions et toute
 une ceinture d'îles
 Faites à l'image et amorcées par ce point
 au milieu
 central de ce que nous n'avons pas
 Qui est le désir⁴⁵

Incapable par lui-même «de sortir de l'immobilité, du cercle et de son aboutissant: néant = enfer = refus»,⁴⁶ Saint-Denys Garneau se retrouve presque anéanti:

Réduit où j'en suis, qu'est-ce que je puis devenir,
 qu'est-ce que je vais devenir? Je ne puis plus
 regarder en paix ni les arbres, ni les animaux;

mes regards malades crèvent et souffrent partout où ils se heurtent, partout confrontés avec mon vide, mon mensonge, mon impuissance, ma bassesse, mon néant, ma complète pauvreté. En dedans de moi, je ne trouve que le désert et le néant⁴⁷.

Le schizophrène éprouve intensément cette sensation du vide. Le nihilisme est tant en lui qu'autour de lui. Il vit sa maladie comme une sorte de compénétration irrémédiable de son vide intérieur dans la grande absence universelle.

Un corps-passoire et sans organes

La distinction entre la réalité objective que le schizophrène est incapable de percevoir intégralement et la réalité subjectivée, c'est-à-dire la perception personnelle qu'il en a, est fondamentale. Elle explique la dualité des flux et des coupures où l'image du poète, en communication avec son environnement tel qu'il le perçoit subjectivement, est toujours associée à l'image anti-thétique du poète seul et retranché du réel objectif. Chaque possibilité de communication avec la réalité extérieure est toujours obstruée par une coupure schizo-paranoïde:

Je vis parfois; parfois une communication de vie s'établit entre les êtres et moi, je sens que je suis leur frère. Mais c'est un fil si fragile qu'il se casse tout à coup, et je me retrouve étranger à toutes choses, sans rien à apporter, ni rien pouvoir recevoir⁴⁸.

Il lui faut aller vers vous
 Et quand il s'arrête
 Et s'il arrive
 Il n'est plus là⁴⁹

Saint-Denys Garneau ressentait péniblement l'impossibilité de réaliser dans l'art cette espèce de fusion schizoïde avec le réel extérieur :

Aimer cet arbre c'est désirer le posséder, et c'est que je ne le possède pas; car aimant cet arbre, j'éprouve en moi une douleur, parce que cet arbre est là et que je suis ici, que je ne le possède pas. C'est comme un besoin d'être cet arbre. [...] L'art est un mode pour le serrer de plus près, c'est-à-dire l'acquérir par l'esprit, par tout l'être, c'est-à-dire l'avoir assez en soi pour le recréer, le recréer pour l'avoir assez en soi. Mais en avançant on arrive où l'arbre nous est étranger encore une fois⁵⁰.

Les contacts sont impossibles. Comme l'enfant au début des *Regards et jeux dans l'espace*,⁵¹ le schizophrène est incapable d'établir de relations palpables avec les choses autour de lui. Il les possède toutes simultanément, mais d'une façon abstraite et intangible. Ses prises de contact avec l'extérieur sont improductives et entraînent sa dispersion dans toutes les directions. Le schizophrène perçoit son environnement comme une sorte de réseau de production. Un vaste réseau possédant une structure ostéologique complexe et constitué de multiples composantes — la spaltung — et surtout de multiples ouvertures à chacune desquelles le malade

aspire à se connecter pour se fondre dans le système. Mais il y perd son identité; il n'y a plus de démarcation entre son moi et l'environnement dans lequel il se confond.

On aperçoit des cassures dans notre monde
qui font des trous

On peut être fâché de voir des trous
dans notre monde

On peut être scandalisé par un bas percé un gilet
un gant percé qui laisse voir un doigt

On peut exiger que tout soit rapiécé

Mais un trou dans notre monde c'est déjà quelque chose

Pourvu qu'on s'accroche dedans les pieds
et qu'on y tombe

La tête et qu'on y tombe la tête première⁵²

L'évasion «la tête première» du poète dans un bas percé, un gant percé ou dans les «cassures de notre monde» caractérise bien le type de relation qu'entretient le schizophrène avec son environnement subjectivé. Le schizophrène est un être incorporel, presque vide, qu'on reconnaît bien dans cette esquisse de personnage de nouvelle:

Il offrait aux regards une sorte de surface sans résistance, et l'on avait l'impression que tout l'intérieur de lui-même était rongé, mangé, et ne formait plus qu'une caverne habitée de quelques organes isolés entre lesquels se mouvait l'attente, errait l'attente, la recherche, je ne sais quoi

d'obstiné sans espoir. Dans sa figure maigre, où une bouche enfantine en haut d'un menton mou, contrastait avec le front chimérique et fuyant, entêté et tourmenté, et, de chaque côté du nez, mais surtout à droite, des muscles apparents d'un dépit envieux; ses yeux inquiets offraient comme l'ouverture de la caverne, exprimant une surface trop fragile derrière laquelle couvait une soif avide. Il faut dire que depuis longtemps, depuis trois ans exactement, cette caverne, rien ne l'avait comblée, aucun amour ne l'avait comblée complètement, de manière à soutenir les parois extérieures par un gonflement, une plénitude intérieure. De sorte que cette soif qu'il avait, ou plutôt qu'il était, avait tendance à le faire craquer⁵⁴.

Dans son désir de plénitude, le «corps sans organes» du schizophrène⁵⁵ s'incorpore dans son environnement immatériel. Cette absence de démarcation entre le corps sans organes du schizophrène et le réel extérieur est au centre de tout le processus de la schizophrénie. Tout l'univers du schizophrène n'est qu'emboîtement et com-pénétration:

Elle est venue comme une folie par surprise
Comme une eau qui monte
Et s'infiltre au-dedans
Par les fissures de notre carcasse
Par tous les trous de notre architecture
Mal recouverte de chair⁵⁶

En nous se glisser le poids des fleurs mortes
 Se glisser en nous
 Vingt-cinq fleurs tombées dans un coin du jardin
 Qui font pencher en nous tout le jardin⁵⁷

Dans son monde où tout s'interpénètre, le schizophrène produit des raisonnements qui paraissent insensés, où les idées s'entremêlent les unes dans les autres. Il construit des artifices de toute sorte, et souvent des systèmes tout à fait improductifs où le producteur, le produire et le produit n'ont aucune identité propre et distinctive. Le corps vide et sans organes du schizophrène communie à la machine aux multiples ouvertures. Le vide envahit le vide:

On n'est souvent qu'une bouche ouverte
 par la faim
 Bouche ouverte comme une ouverture
 dans un mur
 On ne sait pas bien si l'on entre ou si l'on sort
 De quel côté est dedans ou dehors
 Des deux côtés on est happé par le vide⁵⁸

La première évidence schizophrénique, c'est que la surface est crevée. Il n'y a plus de frontière entre les choses et les propositions, précisément parce qu'il n'y a plus de surface des corps. Le premier aspect du corps schizophrénique, c'est une sorte de corps-passoire: Freud soulignait cette aptitude du schizophrène à saisir la surface de la peau comme percée d'une infinité de petits trous. La conséquence en est que le corps tout

entier n'est plus que profondeur, et emporte, happe toutes choses dans cette profondeur béante qui représente une involution fondamentale. Tout est corps et corporel. Tout est mélange de corps et dans le corps, emboîtement, pénétration [...] Un arbre, une colonne, une fleur, une canne poussent à travers le corps, toujours d'autres corps pénètrent dans notre corps et coexistent avec ses parties. Tout est directement boîte, nourriture en boîte et excrément. Comme il n'y a pas de surface, l'intérieur et l'extérieur, le contenant et le contenu n'ont plus de limite précise et s'enfoncent dans une universelle profondeur ou tournent dans le cercle d'un présent de plus en plus rétréci à mesure qu'il est davantage bourré⁵⁹.

La condition du schizophrène est celle d'un corps-passoire dont la «vie flue par tous (les) pores»,⁶⁰ un corps-passoire en état improductif d'emboîtement dans la dimension immatérielle de son environnement. Le poème «Accompagnement»⁶¹ évoque la démarche froide et détachée d'un être à l'extérieur de la chaîne de production, d'un être délirant qui peut se connecter, mais à sa façon, à n'importe quel système:

Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
 Par des transfusions de sang
 Des déménagements d'atomes
 par des jeux d'équilibre

Dépouillé, consumé, divisé, désorganisé, séparé de tout, le schizophrène erre dans son délire à la recherche de lui-

même et du monde. «Que fais-je donc, errant dans cette vie sans charme⁶²?» s'interrogeait avec angoisse Saint-Denys Garneau.

Le langage du psychotique

Dans leur univers abstrait où le langage est le seul système de référence possible les schizophrènes établissent plutôt des relations entre les mots que des relations entre les choses. Ils ne perçoivent pas l'espace entre le mot et son référent, c'est-à-dire: derrière les mots, l'identité distincte des choses. Pour eux, le mot est immanent à la chose dont il est la surface acoustique. Le schizophrène se heurte à cette surface et glisse. Tout son univers prend forme dans le langage. «Sous les mots il déplace toutes choses⁶³». Il n'y a plus des mots et des choses; il n'y a que des mots-choses.

Amputé de sa nature référentielle et servant d'enveloppe au réel, le langage schizophrénique supporte dans des structures qui lui sont particulières, toutes les idées délirantes, toutes les sensations cénesthésiques et les hallucinations du schizophrène. Son discours est une authentique machine délirante d'où ne sort aucun produit sinon du produire. C'est une pure perte d'énergie. Une de ces constructions schizoïdes où les démarcations entre le malade, le monde extérieur et la représentation du monde extérieur dans le langage sont inexistantes

Ce qui rend le langage possible, c'est ce qui sépare les sons (le mot) des corps (la chose) et les organise en propositions, les rend libres pour la fonction expressive [...] Sans cette surface qui se

distingue de la profondeur des corps, sans cette ligne qui sépare les choses et les propositions, les sons se rabattraient sur les corps, simples qualités physiques attenant au corps, et les propositions même ne seraient pas possible⁶⁴.

Incapable de transcender les mots pour atteindre les choses, le flux verbal du schizophrène se heurte à la surface acoustique des mots puis se disperse dans toutes les directions. «Par bonds quitter cette chose pour celle-là⁶⁵». Le malade passe essentiellement d'un mode à l'autre, d'un désir à l'autre; prend tout à la lettre sans jamais pouvoir atteindre ni saisir rien de substantiel. Le langage ne peut se structurer pour exprimer la réalité extérieure. La schizophrénie est un brouillage des codes. Le langage n'est plus que délire incompréhensible; il ne nomme pas et s'auto-suffit.

Le poète réarticule le langage. Ce qu'il dit est un univers particulier qu'il conçoit bien comme différent et distinct de la réalité. Le langage du psychotique, au contraire, reste inarticulé. C'est le seul et unique univers auquel le malade puisse accéder. Il rend compte de la perception abstraite que le malade possède de la réalité. Déjà insatisfait du «caractère de divorce entre l'art (contemporain) et la vie»⁶⁶, Saint-Denys Garneau, dans ses moments de lucidité, se désolait de sa vision abstraite de la réalité. Il éprouvait la «nécessité de rejoindre la réalité, de la posséder ailleurs, plus parfaitement, éternellement»⁶⁷. Il espérait que la poésie lui permette de pénétrer les choses au-delà de leur surface abstraite.

Il faudrait trouver un petit nombre de mots simples, de mots racinés, saturés de l'être des choses, des mots premiers comme à peine sortis des choses; trouver ces mots et les vivre, vivre toute leur plénitude. Avec cela faire un poème: ce poème serait vrai⁶⁸.

Je me rappelle ces moments d'angoisse devant tel spectacle de la nature, ou telle œuvre d'art, ou tel être (le seul souvenir que j'en ai est d'avoir été angoissé) où un mouvement qui se faisait en moi pour saisir cela me brisait contre une sorte de distance effroyable, une impossibilité de saisir et posséder, fût-ce par le souvenir, cette réalité évanescence, ce moment éclatant où la réalité soudain était sur le point de m'être présente. Ce sont ces moments qui m'ont induit à chercher par l'art de rejoindre les choses, de réaliser ce contact avec les choses, horriblement évanescence et imparfait⁶⁹.

Ce projet de pouvoir atteindre de façon satisfaisante, par l'art et la poésie, toute la réalité que Saint-Denys Garneau savait pluridimensionnelle, et d'ainsi pouvoir atteindre l'essence même des choses au-delà de la perception schizoïde qu'il en avait, ne pouvait qu'aboutir à l'échec de l'art et à la déception:

Pauvres beaux mots assassinés, par nous aussi, je m'en accuse; nés de notions vivantes, vous voilà tous affadis, à cause, pour une bonne part, des parvenus intellectuels (*l'instruction répandue!*) qui les emploient hors de la vie, dans une région

exsangue qui n'a plus aucun rapport à la réalité, à la réalité de ces notions, parce que ces notions n'ont aucun rapport à la réalité de ces vies. On se sert des mots comme on se sert de sa machine: cela marche! On prend possession de tout, tout est accessible à tous⁷⁰.

L'art n'est plus qu'une machine délirante à laquelle le poète se fusionne. Les démarcations s'estompent et le poète se confond avec le poème:

Et voilà le poème encore vide qui m'encercle
 Dans l'avidité d'une terrible exigence de vie,
 M'encercle d'une mortelle tentacule,
 Chaque mot une bouche suçante, une ventouse
 Qui s'applique à moi
 Pour se gonfler de mon sang
 Je nourrirai de moelle ces balancements⁷¹.

Je me suis éveillé en face du monde des mots. J'ai entendu l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même⁷².

Le schizophrène se fusionne essentiellement à des machines improductives qui coupent le flux-désir et qui ne permettent jamais de rejoindre la réalité:

Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol,
 [...]
 Je me heurterai à toi maintenant
 Comme à toute chose étrangère
 Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel

Comme dans une fraternelle chair qui se moule
à ma chair

Et qui épouse aussi ma forme changeante.

Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encercle
Un des barreaux pour mon étouffement⁷³.

Victime de l'inefficacité de la poésie, Saint-Denys Garneau se retrouve condamné à rester étranger au réel. Sa psychose est précisément dans son refus de dissocier l'art de la vie, et son angoisse dans le constat de l'impossibilité de rejoindre le réel dans l'art. Le traitement d'un psychotique consiste à lui rendre la parole en l'amenant à dissocier le mot de son référent. Schizoïde, Saint-Denys Garneau en semble très peu capable. Pour lui, le poète, le réel et le poème sont inhérents les uns aux autres:

Le poète est libre du mot parce qu'il le possède, parce que le mot est lui-même en quelque sorte. Il ne le reforme pas, mais possède sa forme d'unique façon. Et quand il dit *oiseau* il peut n'avoir aucun souvenir d'oiseau, aucun autre modèle de cette part en lui de lui-même qui est oiseau et qui répond à l'appel de son nom par un vol magnifique en plein air et le déploiement vaste de ses ailes.

Le poète possède le mot parce que maintenant à l'intérieur de ce mot il y a une anse à lui seul par où le prendre; parce que, entre lui et le mot, se trouve un lien à lui seul par où le saisir et le balancer, en jouer.

Le mot pour lui s'élève à la dignité de parole. *Mot* est sans résonance. *Parole* est rond et plein et semble ne devoir jamais épuiser la grâce de son déroulement sonore. C'est un chant à soi seul et le signe d'un chant, quelque chose qui se livre et se déroule. Il n'arrive pas souvent qu'on entende une parole mais quand cela vient on dirait que le monde s'ouvre. La Parole brise la solitude de toutes choses et les rapportant à un lieu qui est le prisme présent.

Et c'est le mystère du poème. Le mot qui enveloppait tout se voit alors haussé à être enveloppé tout par le poème, c'est-à-dire un réseau de fils invisibles, de rayons dont le poète est le *lieu*⁷⁴.

L'incapacité de Saint-Denys Garneau de reconnaître la différence de nature entre le poète, le mot phonétique et son référend rend sa libération impossible. Son malheur fut d'avoir tout misé sur le langage et de s'y être investi corps et âme. Loin d'avoir été ce centre rayonnant qui, par la parole poétique, peut atteindre les choses et les posséder intensément dans toute leur plénitude, Saint-Denys Garneau se voyait inexorablement concentré sur lui-même, au centre d'un univers dont la consistance s'effaçait progressivement autour de lui.

Conclusion

S'il n'était pas schizophrène, Saint-Denys Garneau me paraît souffrir d'une schizoïdie progressive qui l'aurait conduit peut-être jusqu'à la schizophrénie, s'il n'était pas mort prématurément. Saint-Denys Garneau

avait une perception schizoïde du réel. Son drame fut d'en avoir été conscient. Il a cru que l'art et la poésie lui permettraient de rétablir un contact en profondeur avec la vie. Mais il s'est retrouvé vaincu, isolé, avec tout son environnement densément concentré en lui-même. Ses écrits sont l'introspection de ce moi schizoïde, sorte de machine délirante, explorant jusqu'au silence un univers décomposé, dépouillé, complètement annihilé. À la fin de sa vie, selon Jacques Brault et Benoît Lacroix:

On dirait que l'écrivain de naguère ne croit plus du tout à la poésie. Et pourtant... S'il se détache de tout et de lui-même, s'il va jusqu'au bout du monde, jusqu'à ses os, jusqu'au silence, il n'en écrit pas moins certains de ses textes les plus insondables⁷⁵.

NOTES

1. Carl-Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie S.A., 1973, p. 95-96.
2. Saint-Denys GARNEAU, *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, 1967, p. 23, («Collection constantes»).
3. *Id.*, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 410.
4. *Ibid.*, p. 10-11.
5. *Ibid.*, p. 166.
6. Sur les cinq structures schizomorphes, voir: Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 207-215, (Collection «Études Supérieures») et Eugène MIN-KOWSKI, *La Schizophrénie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1953.
7. *Lettres à ses amis*, p. 63-64. Voir aussi les *Œuvres*, p. 351-352.
8. *Œuvres*, p. 100.
9. *Ibid.*, p. 177.
10. *Ibid.*, p. 182.
11. *Ibid.*, p. 505.
12. *Lettres à ses amis*, p. 142.
13. *Œuvres*, p. 34.
14. *Ibid.*, p. 747. Voir aussi p. 408-410 ce passage du *Journal* sur le dédoublement.
15. *Ibid.*, p. 202-203.
16. *Lettres à ses amis*, p. 111.
17. *Ibid.*, p. 228.
18. *Œuvres*, p. 184.
19. *Ibid.*, p. 933-934.
20. *Ibid.*, p. 501.
21. *Ibid.*, p. 364. L'italique est de Saint-Denys Garneau.
22. *Ibid.*, p. 173.
23. *Ibid.*, p. 539.
24. *Ibid.*, p. 33.
25. *Ibid.*, p. 33-34.
26. *Ibid.*, p. 494.
27. *Ibid.*, p. 163-164.
28. *Ibid.*, p. 793.
29. *Ibid.*, p. 502.
30. Voir: Albert MEMMI, *Portrait du colonisé*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973, p. 168.

31. Anne HÉBERT, «Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier», dans *Le Devoir*, samedi, 22 octobre 1960.
32. *Œuvres*, p. 508.
33. *Ibid.*, p. 197.
34. *Ibid.*, p. 968-969. Voir aussi: *Lettres à ses amis*, p. 182.
35. *Œuvres*, p. 165. Voir aussi p. 199.
36. *Ibid.*, p. 26.
37. *Lettres à ses amis*, p. 327.
38. *Œuvres*, p. 557.
39. *Ibid.*, p. 26-27.
40. *Ibid.*, p. 234.
41. *Ibid.*, p. 360.
42. *Ibid.*, p. 184.
43. *Ibid.*, p. 170.
44. *Ibid.*, p. 197.
45. *Ibid.*, p. 174.
46. *Lettres à ses amis*, p. 265.
47. *Œuvres*, p. 505-506.
48. *Ibid.*, p. 463.
49. *Ibid.*, p. 15.
50. *Ibid.*, p. 971.
51. *Ibid.*, p. 10-11.
52. *Ibid.*, p. 200.
54. *Ibid.*, p. 485-486.
55. L'expression est de Gilles Deleuze faisant allusion à cette phrase d'Antonin Artaud: «Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d'œsophage Pas d'estomac Pas de ventre Pas d'anus Je reconstruirai l'homme que je suis». Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 108. (collection «Critique»)
56. *Œuvres*, p. 169. Voir aussi p. 170, 172 et 183: (Et cependant dressé en nous), (Il y a certainement) et «C'est alors qu'elle passait en moi».
57. *Ibid.*, p. 181.
58. *Ibid.*, p. 202.
59. G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 106.
60. *Œuvres*, p. 159.
61. *Ibid.*, p. 34.
62. *Ibid.*, p. 64.
63. *Ibid.*, p. 11.

64. Gilles DELEUZE, «Le schizophrène et le mot» dans *Critique*, vol. XXIV, nos 255-256, (août-septembre 1968), p. 737.
65. *Œuvres*, p. 9.
66. *Ibid.*, p. 241.
67. *Ibid.*, p. 442.
68. *Lettres à ses amis*, p. 227.
69. *Œuvres*, p. 517.
70. *Ibid.*, p. 290.
71. *Ibid.*, p. 158-159.
72. *Ibid.*, p. 289.
73. *Ibid.*, p. 156-157.
74. *Ibid.*, p. 290-291.
75. Introduction aux *Œuvres* de Saint-Denys Garneau, p. XVII.

PETIT DICTIONNAIRE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE

GILLES ARCHAMBAULT: né à Montréal en 1933. Il a animé et réalisé depuis 1963 un grand nombre d'émissions sur la littérature et le jazz à la radio de Radio-Canada. Il a collaboré régulièrement à *l'Actualité*, à *Liberté*, à *Livre d'Ici* et au journal *Le Devoir*. Quelques incursions dans le cinéma et la télévision ne l'ont pas écarté de l'écriture. Quatorze livres, romans, nouvelles et chroniques d'humeurs jalonnent une carrière qui s'est toujours déroulée à l'écart des modes. En 1981, il recevait le Prix Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre; en 1987, le Prix du Gouverneur général pour son ouvrage: *L'obsédante obèse et autres agressions*.

PAUL BEAULIEU: a fondé *La Relève* en 1934 avec Robert Charbonneau. Entré au ministère des Affaires extérieures en 1940, il a occupé plusieurs postes diplomatiques à l'étranger. A collaboré à la revue *La Nef* (Paris), à la page littéraire du quotidien *Le Droit* (Ottawa), aux périodiques: *Revue Dominicaine*, *Action universitaire*, *Gants du ciel*, *La Nouvelle Revue Canadienne*, *Écrits du Canada français*. Membre de l'Académie des Lettres et des Sciences humaines de la Société royale du Canada; du Centre francophone canadien du P.E.N. International dont il a assumé la présidence de mai 1983 à avril 1985. Président du Conseil d'administration des *Écrits du Canada français*.

ŒUVRES:

Jacques Rivière, essai, Paris, Éditions de la Colombe, 1955, qui lui a valu le premier prix de la critique aux concours littéraires de la Province de Québec (1953) et fut couronné par l'Académie française. Assure la publication de *Œuvres* de Robert Élie dont il a arrêté et agencé le choix des textes, rédigé l'introduction, l'avant-propos et préparé la bibliographie, Montréal, HMH, 1979. A préparé des numéros spéciaux des *Écrits du Canada français* dont un consacré à Louis Dantin (1982), un à René Garneau (1984) un à Robert Charbonneau (1986), un à Jean Sullivan (1988). «L'homme face à la liberté» dans *De la philosophie comme passion de la liberté — Hommage à Alexis Klimov* (collectif), Québec, Éditions du Beffroi, 1984.

MARK BENSON: né à Brantford, Ontario. 1975 B. Ed. Université de Toronto, 1980 M.A. Université de Calgary, 1985 PhD. Université McGill en littérature québécoise. 1985-1987, professeur adjoint à l'Université Memorial à Terre-Neuve, 1987, professeur adjoint à l'Université Saint-François-Xavier en Nouvelle-Écosse.

OEUVRES:

Article sur le trouvère médiéval Adam de la Halle intitulé «L'aspect musical du *Jeu de la Feuillée*»; plusieurs comptes rendus pour *Littérature canadienne*. «The French-Canadian 'conte': from oral tale to literary genre», communication présentée à l'Association canadienne des humanités, Corner Brook, Terre-Neuve, 1987. «La consécration du conte littéraire québécois», communication présentée au colloque de la Rocky Mountain Modern Languages Association, Spokane, Washington, 1987. Poursuit actuellement des recherches dans le domaine du conte québécois.

DENISE BOMBARDIER: née à Montréal. Journaliste, elle s'est surtout illustrée à la télévision: «Noir sur blanc», «Le Point», «Entre les lignes», «En-tête», «Trait d'union» et cette saison-ci «Aujourd'hui-Dimanche».

OEUVRES:

Elle collabore régulièrement au magazine *l'Actualité*, ainsi qu'à l'hebdomadaire français *Le Point*. En 1985, elle a publié un roman, *Mon enfance à l'eau bénite*. Éditions du Seuil. À la fin de 1988, en collaboration avec le docteur Claude Saint-Laurent, elle publiera, aux Éditions Robert Laffont, un essai intitulé, *Le mal de l'âme*.

PAUL-ANDRÉ BOURQUE: professeur titulaire au département des littératures de la faculté des lettres de l'Université Laval. Il s'intéresse tout particulièrement à l'écriture dramatique destinée aux médias électroniques, tant dans sa pratique d'écriture que dans son enseignement et sa recherche universitaire. Il dirige au Centre de recherches en littérature québécoise un groupe de recherche qui se consacre à l'édition critique des œuvres médiatiques d'Hubert Aquin.

OEUVRES

Il a récemment publié un essai intitulé *La marginalisation de la littérature* dans *Arts et littérature*, Nuit blanche, éditeur, Québec, 1987.

JACQUES LANGUIRAND: se définit d'abord comme un écrivain, surtout dramaturge et essayiste; a publié un roman, un récit de voyage, un livre d'humour et six pièces de théâtre (quatre autres sont inédites); est

aussi auteur de plusieurs ouvrages de vulgarisation en particulier dans le domaine de la communication (théorie de la forme) et de la sagesse traditionnelle (ésotérisme). Dans le domaine de l'éducation, il a été professeur invité dans plusieurs institutions et universités canadiennes. Surtout connu par le public comme animateur à la radio (depuis 1949) et à la télévision (depuis 1957). Depuis dix ans, il est conférencier et animateur d'ateliers de croissance et de formation psycho-spirituelle. Il s'est mérité le Trophée Laflèche pour son émission radiophonique «Le Dictionnaire insolite» (1956); le Trophée Bessborough pour la meilleure pièce du festival d'art dramatique, *Les insolites* (1957); le Prix du Gouverneur général pour son livre, *Les insolites et Les Violons de l'automne* (1963); la médaille du Commonwealth Arts Festival pour sa participation comme auteur dramatique (*Klondyque*) à cet événement à Londres (1968); le Prix de Libraire (1978) pour son livre, *La Voie initiatique* (Les Éditions Minos). Membre de l'Ordre du Canada (1987).

ROBERT LARIN: né à Montréal en 1947. Études en lettres à l'Université de Montréal. Poursuit une carrière d'enseignant de science et de mathématique à la Commission scolaire régionale de Chambly.

ŒUVRES:

Collabore en 1973-1974 à la revue *Voix et Images du Pays*. Rédige de façon anonyme nombre de documents, mais signe *Le Processus pédagogique du plein-air*, Montréal, Société québécoise du Plein-Air (1981). A paraître: *Petits Problèmes amusants*; *Quatre cousins loudunais en Nouvelle-France*. *Histoire des ancêtres Fillastreau, Lorin et Gouin*, préface de Marcel Trudel, Prix Percy-W. Foy (1987) de la Société généalogique canadienne-française; «Le Dompteur d'Ours ou Hermann-le-Rédempteur». En préparation: *Mort d'homme*, roman; *Pierre Lorin dit La Chapelle et sa descendance*. *Histoire des familles Larin, Laurin, Lorrain... d'Amérique*.

ÉLISABETH MARCHAUDON: née en France. Depuis 1967, libraire à Montréal, achète en 1980 la Librairie Hermès. Membre du conseil d'administration du Salon du Livre de Montréal et du bureau de l'ASTED (Association pour l'avancement des sciences et techniques de la documentation). Membre de la F.I.L. (Fédération Internationale des Libraires). Membre de l'A.L.Q. (Association des Libraires du Québec). Membre du C.B.A. (Canadian Booksellers Association). Jardinière aussi...

LUCILE MARTINEAU: née à Vesoul, France. Études supérieures à l'Université de Montpellier, à l'École des Sciences politiques à Paris, et à l'Université du Connecticut. Établie au Massachusetts depuis de nombreux

ses années, elle enseigne au Département de Langue et Littérature françaises de Smith College, où ont été donnés les premiers cours aux États-Unis sur le Québec.

OEUVRES:

Conférences et communications sur la dramaturgie québécoise pour différentes organisations d'universitaires américains: «Le Fantastique dans l'univers théâtral de Michel Tremblay», à New York en 1982; «Le symbolisme de l'eau dans deux œuvres dramatiques» à Amherst, Massachusetts en 1984, et «Les Filles à Magloire d'André Ricard», à Albuquerque au Nouveau-Mexique en 1985. A aussi monté et dirigé des productions étudiantes de pièces québécoises.

EDGAR MORIN: directeur de recherches au CNRS, Paris. Conférencier en France, aux États-Unis et au Canada.

OEUVRES:

Nombreux essais de sociologie, d'anthropologie et de politique. Plusieurs titres ont été publiés dans la collection *Points*, chez Gallimard: *L'homme et la mort*; *Journal de Californie*; *La méthode* t. 1 *La nature de la nature*, t. 2 *La vie de la vie*; *Le paradigme perdu. La nature humaine*; *Pour sortir du XX^e siècle*; *La rumeur d'Orléans*; *Les stars*; *Le vif du sujet: L'unité de l'homme*, en collaboration avec M. Piatelli-Palmarini. Débat au Centre Royaumont: t. 1 *Le primate et l'homme*, t. 2 *Le cerveau humain*, t. 3 *Pour une anthropologie fondamentale*; *Autocritique*; *Introduction à une politique de l'homme*. Tout récemment: *Penser l'Europe*.

JEAN-GUY PILON: né à Saint-Polycarpe en 1930. Licence en droit de l'Université de Montréal (1954). Entre à Radio-Canada dont il a dirigé pendant plusieurs années le Service des émissions culturelles. Animateur de premier plan dans le secteur culturel, il fut associé aux Éditions de l'Hexagone dès leur origine, directeur-fondateur de *Liberté* (1959), président de la Rencontre québécoise internationale des écrivains. Membre de la Société royale du Canada, président de l'Académie canadienne-française (1982). Prix de poésie du Québec (1956), Prix Louise Labé (1969), Prix France-Canada (1969), Prix du Gouverneur général (1970), Prix David (1984). Officier de l'Ordre du Canada (1987). Chevalier de l'Ordre national du Québec (1987).

OEUVRES:

La Fiancée du matin, poésie (1953), *Les Cloîtres de l'été*, poésie, préface de René Char (1954), *L'Homme et le Jour*, poésie (1957), *La Mouette et le Large*, poésie (1960), *Recours au pays*, poésie (1961), *Pour saluer une ville*,

poésie (1963), *Solange*, récit (1966), *Saisons pour la continue*, poésie (1969), *Poèmes 70* (1970), *Poèmes 71* (1972), *Silences pour une souveraine*, poésie (1972), réédition de l'ensemble de l'œuvre sous le titre *Comme eau retenue* (1986).

FERNANDE SAINT-MARTIN: née à Montréal en 1927, a poursuivi ses études à l'Université de Montréal (baccalauréats en sciences médiévales, 1947, et en philosophie, 1948) et à l'Université McGill (B.A. en études françaises, 1951, et M.A., 1952). Plus tard, en 1973, elle obtiendra un doctorat ès lettres de l'Université de Montréal. Journaliste et critique d'art, elle a dirigé les pages féminines de *La Presse* avant de devenir la première rédactrice en chef du magazine *Châtelaine*. Membre de l'Académie canadienne-française et de l'Académie des Lettres et des Sciences humaines de la Société royale du Canada, elle a collaboré à de nombreuses revues dont *Liberté* et *Vie des arts*. Fernande Saint-Martin a également été directrice du musée d'Art contemporain de 1972 à 1977. Prix André-Laurendeau de l'ACFAS pour les recherches en sciences humaines, 1988.

OEUVRES:

La Littérature et le Non-Verbal, essai. Montréal, Éditions d'Orphée, 1958. 195 p. *La Femme et la Société cléricale*. Montréal, s.é., 1967, 16 p. Coll. «MLF», 4. *Structures de l'espace pictural*, essai. Montréal, HMH, 1968. 172 p. *Samuel Beckett et l'Univers de la fiction*, essai. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976. 271 p. *Les Fondements topologiques de l'espace*, essai. Montréal, HMH, 1980. 184 p. *La Fiction du réel-Poèmes 1953-1975*, Éditions l'Hexagone, 1985. *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1987.

FLORIAN SAUVAGEAU: détient une licence en droit de l'Université Laval et une maîtrise en journalisme de l'Université de l'Illinois. Avocat, journaliste et professeur d'université, il a animé pendant quinze ans des émissions d'affaires publiques à la radio et à la télévision de Radio-Canada depuis 1969. Professeur agrégé au Département d'information et de communication depuis 1982, il enseigne à l'Université Laval depuis plusieurs années.

OEUVRES:

Il a collaboré à la réalisation et à la scénarisation de nombreux films documentaires pour l'ONF. Il a aussi été directeur de l'information et de la rédaction au quotidien *Le Soleil* de Québec. Co-auteur de *Droit et journalisme au Québec*, il a publié plusieurs articles et co-dirigé la publication d'ouvrages consacrés au journalisme et à la liberté de la presse. En

1985-1986, il a co-présidé le groupe de travail sur la politique de la radio-diffusion (Caplan-Sauvageau).

JEAN-YVES SOUCY: Causapscal, 2 mars 1945. Après avoir vécu un peu partout au Québec et occupé divers emplois, Jean-Yves Soucy travaille quelque six ans comme comptable dans un établissement bancaire, puis vient s'installer à Montréal où il œuvre comme travailleur social chez les Petits Frères des pauvres (1972-1976). Journaliste à Radio-Canada international (1978-1979), rédacteur pour un temps à Radio-Québec, il collabore aussi à la publication *le Livre d'Ici*. Écrit également pour la radio et la télévision. Son premier roman publié en 1976, *Un dieu chasseur*, lui vaut le Prix de la revue *Études françaises* (1976) et le Prix de la Presse (1978).

OEUVRES:

Un dieu chasseur, roman. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976. 203 p. *Les Chevaliers de la nuit*, roman. Montréal, La Presse, 1980. 329 p. Coll. «Romans d'aujourd'hui». *L'Étranger au ballon rouge*, contes. Montréal, La Presse, 1981. 157 p. *Parc LaFontaine*, roman. Montréal, Libre Expression, 1983, 270 p. *Erica*, conte humoristique. Montréal, Libre Expression, 1984. 139 p. *Les esclaves*, Éditions Les Herbes Rouges, 1987, 52 p. *La Buse et l'Araignée*. Les Herbes Rouges, 1988, 215 p.

OEUVRE TRADUITE:

Creatures of the Chase, roman, Traduction anglaise de John Glassco; titre original: *Un dieu chasseur*. Toronto, McClelland & Steward, 1979.

ADRIEN THÉRIO: professeur, romancier, critique littéraire. A étudié aux Universités Laval, Harvard et Notre-Dame, Indiana. A fondé en 1961, la revue annuelle *Livres et Auteurs canadiens*, devenue en 1969 *Livres et Auteurs québécois*, et l'a dirigée jusqu'en 1972. En 1976, il fondait *Lettres québécoises*, magazine de l'actualité littéraire. Il dirige toujours cette revue.

TABLE DES MATIÈRES

CINQUIÈME COLLOQUE

Fernande SAINT-MARTIN	Littérature/médias	7
Jean-Guy PILON	Présentation	13
Edgar MORIN	Littérature et mass médias: Une lutte sur deux fronts	16

PREMIÈRE TABLE RONDE

Élisabeth MARCHAUDON	Le livre et les médias	31
Adrien THÉRIO	Nos grands quotidiens et la littérature	36

DEUXIÈME TABLE RONDE

Gilles ARCHAMBAULT	La radio comme un livre	43
Paul-André BOURQUE	Littérature et radio: Un bilan négatif	48
Jacques LANGUIRAND	L'oral par rapport à l'écrit	57

TROISIÈME TABLE RONDE

Denise BOMBARDIER	La télévision et la littérature	67
-------------------	------------------------------------	----

Florian SAUVAGEAU	Logique médiatique et logique commerciale: À ne pas confondre	73
-------------------	---	----

DOSSIER

	Quelques notes	83
	Communiqué	85
Réginald MARTEL	Entre le <i>Star System</i> et les comptables	87
<i>LE DEVOIR</i>	Les écrivains souhaitent une meilleure «couverture» des médias	92
Jean ROYER	Au colloque des associations d'écrivains La littérature et les médias: La radio l'abandonne La télévision l'ignore	94

ESSAIS — NOUVELLES

Lucile MARTINEAU	Le fantastique dans l'univers théâtral de Michel Tremblay	101
Paul BEAULIEU	Katherine Mansfield: L'art de la critique	110
Mark BENSON	La femme dévoratrice chez Yves Thériault	126
Jean-Yves SOUCY	Journal de Claude	145

Robert LARIN	L'univers schizoïde de Saint-Denys Garneau	154
Petit dictionnaire bio-bibliographique		183

Photocomposé
par Atelier LHR.
Imprimé par Les Ateliers graphiques
Marc Veilleux Inc.
le 30 septembre
Mil neuf cent quatre-vingt huit

Imprimé au Canada
 Printed in Canada

ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

Fondés en 1954 par un groupe d'écrivains, les ÉCRITS ont accueilli les écrivains les plus représentatifs et ont contribué à lancer nombre de débutants qui aujourd'hui comptent parmi les meilleurs créateurs de la jeune génération.

Laissant complète liberté aux collaborateurs de toutes les disciplines intellectuelles, mais en respectant scrupuleusement la tenue littéraire et l'intégrité de l'esprit, les ÉCRITS ont publié des textes des plus divers: poèmes, nouvelles, essais littéraires, pièces de théâtre, textes anciens. Ils offrent par cette ouverture une synthèse de l'évolution culturelle et de l'orientation des différents courants de pensée.

Je désire m'abonner à partir du no

Nom

Adresse

..... Code postal

Abonnement à quatre volumes:

individu: \$25.00

institution: \$35.00

étranger: \$35.00

payable par chèque ou mandat postal à l'ordre de

LES ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS

5754, avenue Déom

Montréal, Qué.

H3S 2N4

