

Éditions Nota bene

Sous la direction de
Jacinthe Martel

LES MARGES DE L'ŒUVRE

est, trébuché et se relève. Ça roule
et se relève. Ça flirte, tombe en
dive et ça se ^{sur}relèvera jantes.

d'une solennité
un peu figée et

Quoi qu'en réponde,
c'est le mot de jante.

x et du matin ; immobile surgies
ntes sur des vélos à poignées. Mais
oulent dans le sens contraire de
me s'il s'agissait de remonter le T.
spécies par leur Avin, vont gross
l'école... ^{les deux tricycles} ~~les deux tricycles~~ se croisent, mais
l'écrit que la courbe n'a pas lieu

LES MARGES DE L'ŒUVRE

Collection « Séminaires »

dirigée par

Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Serge Lacasse

Avec la participation de

Simon-Pierre BEAUDET

André CARPENTIER

Joëlle COMTE

François DUMONT

André MAJOR

Jacinthe MARTEL

Jacques PAQUIN

Mariloue SAINTE-MARIE

Sous la direction de

JACINTHE MARTEL

LES MARGES DE L'ŒUVRE

Collection Séminaires

Éditions Nota bene

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

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Les Éditions Nota bene, 2012
ISBN : 978-2-89518-428-7

Les charbons sont nos minéraux domestiques. Issus des végétaux, dit-on, ce qui peut nous les rendre plus chers. Tous s'étant vainement essayés au diamant.

Il nous faut donc, à leur propos, faire notre deuil d'une certaine perfection.

Francis PONGE,
« L'anthracite ou le charbon
par excellence », *Pièces*.

Jacinthe Martel

Université du Québec à Montréal

PRÉSENTATION

Les manuscrits sont encore aujourd'hui perçus comme l'élément central des archives des écrivains ; pourtant, les espaces secondaires sont occupés par différents types de documents scripturaux qui font partie intégrante du travail d'un écrivain, voire de la genèse de ses œuvres. « Intervalle[s] d'espace ou de temps » (*Le petit Robert*), les marges sont associées aux restes, aux vestiges de l'écriture ; elles recueillent aussi les traces des sentiers imprécis que l'écrivain a pu emprunter ou encore des projets restés inachevés. C'est donc à la fois par rapport à l'œuvre proprement dite et non seulement aux manuscrits que ces espaces et ces objets sont marginaux. Malgré leur caractère lacunaire, voire chaotique, et bien que la nature et la fonction de ces objets puissent varier d'un écrivain à un autre, les marges proposent, de diverses manières, un accès privilégié à l'invention. C'est du moins ce que révèlent les travaux rassemblés dans ce collectif qui porte précisément sur les marges, entendues au sens large, de l'œuvre.

Quelques ouvrages consacrés spécifiquement à la marge (Marotin, 1988) ou à la théorie des marges littéraires (Forest et Szkilnik, 2005) fournissent d'utiles repères pour comprendre leur fonction au fil du temps et des usages. La critique s'est aussi intéressée au travail marginal des écrivains dans les livres imprimés et les manuscrits (Neefs, 1989) ; chez Michel de Montaigne (Tournon, 1983), Stendhal (Herschberg-Pierrot, 2005) ou Robert Pinget (Mégevand et Piégay-Gros, 2011), par exemple, la marge est occupée par la note de lecture, l'annotation ou la glose et peut constituer un espace pour l'écriture, voire une « pratique scripturaire » spécifique (Rannaud, 1999 : 74) : le texte qui s'écrit dans la marge « trouve un écho [...] pour le rebond de l'invention » (Neefs, 1999 : 115). Particulièrement important dans les grands chantiers romanesques où il est indissociable du mouvement de l'écriture, le travail documentaire des écrivains a lui aussi donné lieu à des études qui ont mis en évidence la portée esthétique de la prise de notes et le caractère fécond de l'archivage des lectures ; qu'il s'agisse par exemple de Gustave Flaubert (1988) ou encore d'Hubert Aquin (Martel, 2004 et 2007), le document est davantage qu'un relevé statique de citations ou de réflexions, car il constitue un « foyer d'imaginaire » (Neefs, 1987 : 187).

Le journal, personnel ou intime, les carnets de notes ou d'écriture, la correspondance, les

notes documentaires ou les fragments textuels encore en friche, qui se situent dans les marges des archives et de l'œuvre, constituent quelques-uns des objets qui sont abordés ici par des écrivains, des étudiants et des chercheurs qui proposent, selon l'esprit de la collection, des travaux souvent exploratoires et qui sont pour ainsi dire encore en chantier. Cet ouvrage collectif n'entend donc pas établir des constats définitifs ou encore proposer une synthèse ; il vise plutôt à identifier quelques-uns des jalons de la recherche actuelle portant sur ces objets ou abordant des œuvres par le biais de leurs marges. C'est ainsi dans l'œuvre et les archives de Jean-Pierre Issenhuth, Patrick Straram, Paul-Marie Lapointe, Gatien Lapointe et Gaston Miron que puisent les études de la première partie ; elles sont pour la plupart issues de travaux entrepris dans le cadre de projets individuels ou collectifs ou encore de séminaires de 2^e et 3^e cycles (à l'Université Laval, à l'Université du Québec à Trois-Rivières et à l'Université du Québec à Montréal), qui ont constitué des lieux féconds pour la recherche et la réflexion. Les corpus étudiés par François Dumont, Simon-Pierre Beaudet, Joëlle Comte, Jacques Paquin et Marilou Sainte-Marie appartiennent à plusieurs genres et témoignent d'esthétiques et de pratiques fort différentes qui enrichissent la réflexion en confrontant ses acquis à des lectures très diverses. La pratique du carnet chez André Carpentier et André Major occupe la

deuxième partie de l'ouvrage, qui comporte également des fac-similés et des extraits de carnets rédigés par ces deux « carnetiers » (Carpentier) dont l'écriture et l'œuvre reposent, en partie du moins, sur le recours à cet objet à la fois souple et mobile qu'est le carnet.

Mes remerciements s'adressent d'abord aux collaborateurs de cet ouvrage ; nos travaux et nos échanges ont été particulièrement stimulants. Je tiens également à remercier Marie-Andrée Beaudet, à qui cet ouvrage doit beaucoup, Isabelle Kirouac-Massicotte, dont la collaboration a été précieuse, les ayants droit qui ont autorisé la reproduction de documents conservés à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), ainsi que le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), site UQAM, et le Conseil de recherches en sciences humaines¹ pour leur appui intellectuel et financier.

1. Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre des travaux du groupe de recherche constitué de Jacinthe Martel, Yves Jubinville et Jacques Paquin : « Traces et tracés de l'écriture dans les archives des écrivains » (2009-2012).

BIBLIOGRAPHIE

FLAUBERT, Gustave (1988), *Carnets de travail*, édition préparée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland.

FOREST, Philippe, et Michelle SZKILNIK (dir.) (2005), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut. (Coll. «Horizons comparatistes».)

HERSCHBERG-PIERROT, Anne (2005), «Notes sur le style des marges de *La vie de Henry Brulard*», dans Philippe BERTHIER et Éric BORDAS (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 93-111.

MAROTIN, François (dir.) (1988), *La marge*, actes du colloque de Clermont-Ferrand de janvier 1986, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand.

MARTEL, Jacinthe (2004), «L'invention de la marge. Le travail documentaire chez Hubert Aquin», *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (hiver), p. 115-127.

MARTEL, Jacinthe (2007), «*Une fenêtre éclairée d'une chandelle*». *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene.

MÉGEVAND, Martin, et Nathalie PIÉGAY-GROS (dir.) (2011), *Robert Pinget. Matériau, marges, écriture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes. (Coll. «Manuscrits Modernes».)

NEEFS, Jacques (1987), «L'imaginaire des documents», dans Raymonde DEBRAY-GENETTE et Jacques NEEFS (dir.), *Romans d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 175-190. (Coll. «Problématiques».)

NEEFS, Jacques (1989), « Marges », dans Louis HAY (dir.), *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, Éditions du CNRS, p. 57-88. (Coll. « Textes et manuscrits ».)

NEEFS, Jacques (1999), « Les marges de l'écriture », dans Anna ZALI (dir.), *L'aventure des écritures. La page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 115-123.

RANNAUD, Géraud (1999), « La marge et la pensée : notes sur la "marginale" chez Stendhal », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 2 (juin), p. 72-77.

TOURNON, André (1983), *Montaigne. La glose et l'essai*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

ÉTUDES

François Dumont

Université Laval

JEAN-PIERRE ISSENHUTH,
ÉCRIVAIN MARGINAL

Né en France en 1947, Jean-Pierre Issenhuth s'est établi au Québec en 1969, en quête d'un «dépaysement complet» (2001a : 19), pour y devenir enseignant au secondaire. Au cours des années 1980 et 1990, il a été très présent dans le monde de la critique littéraire québécoise. Il a notamment collaboré à la revue *Liberté* et au quotidien *Le Devoir*. Au *Devoir*, il a entretenu une relation particulièrement tendue avec le milieu littéraire, surtout celui des poètes, plusieurs d'entre eux ayant même réclamé son départ, à l'exemple de certains membres du milieu théâtral qui avaient fait la même requête à l'égard de Robert Lévesque. Du point de vue des détracteurs d'Issenhuth et de Lévesque, le critique ne doit pas être trop critique, sinon il manque à sa tâche, qui serait avant tout de diffuser et de célébrer la littérature ou le théâtre. Issenhuth s'est toujours présenté comme un solitaire et sa pratique de la critique est constamment restée atypique. On peut en dire autant de son écriture

poétique : il n'a publié que deux versions du même recueil, *Entretien d'un autre temps* (1981 et 2001), qui affiche par son titre une marginalité assumée. Pour lui, la littérature, tout en témoignant d'un « autre temps » que celui de l'actualité, doit rester un objet second en regard de l'existence, ce qui le conduit progressivement vers la pratique d'une forme qui correspond à cette conception : celle du carnet, dont relèvent ses deux derniers livres : *Le cinquième monde* (2009) et *Chemins de sable* (2010). Jean-Pierre Issenhuth est décédé en 2011. En annonçant sa mort, le quotidien *Le Devoir* indiquait que l'auteur avait terminé un troisième carnet, intitulé *La géométrie des ombres*.

L'écriture d'Issenhuth est parfois de nature pédagogique. En collaboration avec Suzanne Martin, il a réalisé plusieurs manuels, dans lesquels la littérature est rapprochée de la vie des élèves, notamment lorsque les auteurs invitent les étudiants à écrire à certains des poètes étudiés. Dans quelques préfaces et anthologies, il se met par ailleurs au service d'œuvres, notamment le roman *Jean Rivard*, d'Antoine Gérin-Lajoie, et l'œuvre poétique de Rina Lasnier, dont – à part Robert Major pour le premier et André Brochu pour la seconde – la critique ne s'était jamais beaucoup occupée. Dans ce type de critique, qui alterne chez lui, dans les années 1980 et 1990, avec la critique polémique, Issenhuth s'enthousiasme. Son adhésion est entière, et il s'agit de

faire en sorte qu'il en soit de même pour le lecteur. Ses rejets sont en général tout aussi entiers : il est rare qu'il apprécie à moitié et sa critique consiste essentiellement à trier le bon grain de l'ivraie à partir d'un sentiment personnel. Évaluation plus qu'étude, la critique d'Issenhuth est en quelque sorte l'envers de la pratique universitaire ; toutefois, les liens, souvent érudits, établis avec de nombreuses œuvres distinguent aussi ses critiques du commentaire superficiel qui domine la critique journalistique.

On ne trouve jamais chez Issenhuth d'hommage indifférencié de la littérature. Dans les textes didactiques et les préfaces, il ne s'agit pas de faire aimer « la littérature » (ou « la poésie »), mais certaines œuvres. Dans les critiques parues dans *Liberté* et dans *Le Devoir*, nombre de textes servent de contre-exemples et permettent de dénoncer un milieu littéraire où « l'institution précède les œuvres », selon la formule bien connue de Gilles Marcotte (1989 : 17). L'orientation socio-critique des études de Marcotte reste étrangère à Issenhuth, mais les deux critiques se rejoignent dans ce constat que la vitalité de l'institution nuit davantage aux œuvres singulières qu'elle ne les sert. Un autre critique se rapproche d'Issenhuth d'un point de vue différent : Jacques Brault, par sa revendication du statut d'amateur, qui est aussi une façon de remettre en question le poids de l'institution. Les interventions polémiques de Jean-Pierre Issenhuth concernent le plus souvent

l'hypertrophie de l'institution littéraire québécoise et les outrances de la modernité. Dans ses textes du *Devoir*, son exaspération devant la « logomachie », l'« abstraction » et les « généralités » (2003 : 253) lui vaut de solides inimitiés, qu'on ne peut comparer, je crois, dans le monde de la critique québécoise, qu'à celles qu'a entretenues Robert Lévesque, à moins de remonter dans le temps jusqu'à Jules Fournier, chez qui la défense de la littérature se traduisait aussi par des attaques féroces.

Mais il n'y a pas que les attaques qui indisposent de nombreux poètes et certains de leurs éditeurs. Les critiques que Jean-Pierre Issenhuth fait paraître dans *Le Devoir* s'écartent non seulement de l'éloge de l'ensemble de la poésie, mais aussi de deux attentes du milieu littéraire : elles ne se soumettent pas à l'actualité et elles n'établissent pas de frontières entre le corpus national et le reste de la littérature. En effet, dans ses critiques du *Devoir*, Issenhuth choisit souvent d'aborder des œuvres qui n'ont aucun rapport avec l'actualité, négligeant par le fait même nombre de parutions récentes. Ainsi, il fait l'éloge d'un recueil de Denys Néron paru plusieurs années auparavant et auquel personne à ma connaissance ne s'était intéressé jusque-là, et il met en valeur l'œuvre d'Éloi de Grandmont, dont les recueils n'avaient pourtant jamais été réédités depuis les années 1960. Les auteurs québécois, triés sur le volet, sont moins comparés

entre eux que considérés pour eux-mêmes ou liés à la poésie universelle de toutes époques.

André Brochu, commentant *Le petit banc de bois* (2003), recueil des chroniques sur la poésie tenues par Issenhuth, écrit que celui-ci, « comme Lasnier, comme Guérin, est un esprit religieux. Le micro-objet, élu par l'inspiration et choisi, de préférence, dans la nature, est comme une signature de l'éternel » (Brochu, 2004 : 170). Cette remarque rend compte à la fois des préférences du critique et de la pratique du poète, comme on le voit par exemple dans cette « Étude de feuille » (1981 : 52), qui tient en deux distiques :

Écume fatiguée
Qu'importe si tu tombes?
Le feu signe dans l'air
Plus haut que le pommier.

Réédité vingt ans plus tard, le poème est resté identique. Témoignant d'un détachement à l'égard de la finitude, il affirme sans emphase la supériorité de la hauteur. La plupart des poèmes d'Issenhuth sont très brefs, et sont en quête d'un savoir que révélerait la nature. Lisant de tels poèmes, on comprend que le critique ait surtout valorisé, dans la poésie québécoise récente, les recueils de Gilles Cyr et de Robert Melançon, qui accordent un statut privilégié à l'espace. Du premier, on reconnaît aussi l'économie radicale, et du second, la présence de la mémoire de la poésie dans les deux alexandrins. Dans les textes

critiques d'Issenhuth, la valeur dépend le plus souvent du poids accordé à l'observation. Par exemple, dans « Des paroles au-dessus des nuages », portant sur le recueil *Chant pour un Québec lointain*, de Madeleine Gagnon, le critique relève un certain nombre d'images, qu'il classe en deux catégories : « Les unes renvoient au Canada français, dont je vois autour de moi peu de traces, et les autres, à un Québec éternel, un peu cliché, ramené à des généralités typiques. » « Les deux pays, conclut-il, me semblent aussi lointains l'un que l'autre. » Une ironie très proche de celle de Jules Fournier prend le relais :

Imaginez-vous en avion, au-dessus du Québec, mais séparé de la terre par une épaisse couche de nuages. Comme vous n'êtes pas trop haut, de temps en temps, par une brève trouée, vous apercevez un clocher, de l'eau, des arbres, des fumées, des champs. Voilà exactement ce que j'éprouve en lisant, et Madeleine Gagnon l'a bien vu (2003 : 299).

Lorsqu'il s'agit de textes admirés, le critique abandonne son rôle de redresseur de torts solitaire pour convoquer quelques auteurs choisis : la poésie d'Elizabeth Bishop, par exemple,

décrit, énumère, classe des détails. À force de fixer les aspérités des choses, elle les rend étranges. On ne peut manquer de songer à Hopkins pour l'attitude. La réalisation diffère par le ton. C'est, dit Paz, étonné par le développement naturel des poèmes, « comme si

l'eau parlait, comme si l'air pensait » (2003 : 289).

Ainsi qu'on l'observe dans ces deux exemples, la présence au monde naturel est le critère par excellence, et elle permet d'intégrer le texte choisi à une sorte de délibération entre poètes. Si l'on considère l'ensemble des critiques d'Issenhuth, le portrait de groupe est assez nettement binaire : il y a les écrivains institutionnels, grégaires, fascinés par eux-mêmes et qui parlent d'abondance ; et il y a les auteurs proches de la nature, solitaires, tournés vers le monde et qui publient peu.

Si les auteurs célébrés ont en général peu publié, c'est qu'ils se méfient non seulement de l'institution, mais aussi de la littérature elle-même. Dans les critiques d'Issenhuth, l'œuvre réussie est toujours proche de l'effacement. Le critique lui-même a relativement peu publié et il l'a fait tardivement, en présentant la plupart de ses livres comme des bilans distanciés. Leur composition correspond toujours à une architecture fragile et contradictoire. *Entretien d'un auteur temps* et *Le petit banc de bois* sont des recueils qui s'inscrivent explicitement dans le temps par la datation, alors même que les textes recueillis contredisent constamment le régime de l'actualité. *Deux passions* est un diptyque dont le premier volet porte sur l'expérience de l'enseignement et le second, sur la terre et la vie

paysanne. La littérature n'y est pas un objet : elle constitue une interface entre l'écriture et la réalité, à laquelle il s'agit de revenir, comme chez Antoine Gérin-Lajoie ou Henry David Thoreau.

Le dernier poème de la version de 2001 du recueil *Entretien d'un autre temps* annonce un adieu à la littérature. Le titre, « Le jardin parle », suggère que cet adieu est auguré par la terre elle-même :

La perfection est une anse de panier
L'absence, un profil de feuille
Où trouver meilleures paroles?
Le jour vient où un cardinal
Effacera aussi le mot *rouge* (2001b : 124).

Commentant ce poème dans *Deux passions*, Issenhuth écrit :

Sur le moment, le bien-fondé des deux derniers vers m'a échappé. Aujourd'hui, je les soupçonne d'être venus m'annoncer, longtemps à l'avance, ce qui, un jour, se produirait naturellement dans ma vie : la diminution des mots, leur dévaluation progressive, simplement parce que l'attention muette à la réalité vivante prévaudrait ou qu'elle aurait de moins en moins besoin de leur contrepoint. Ainsi donc, dans ma vie active, la terre aura vraisemblablement le dernier mot (2001a : 89).

Or le « contrepoint » demeure, en se transformant : dans *Le cinquième monde* et *Chemins de sable*, l'écriture du carnet se substitue à la poésie

et donne un caractère plus ouvert à l'essai critique, ce que laissait déjà attendre la parution de *Rêveries* en 2001. Dans ce recueil, l'auteur insistait sur le « passage de la poésie aux actes » (2001c : 33) et prenait ses distances d'avec la pratique contemporaine de l'essai : « on appelle facilement essayistes, aujourd'hui, des professeurs plus spécialisés que personnels ou des journalistes interchangeables » (2001c : 140). Plutôt que la poésie ou l'essai, c'est la forme moins littérairement connotée du carnet qui semble le plus à même de traduire à la fois l'humilité de l'écriture et sa relation obligée avec la vie la plus concrète.

La forme du carnet correspond d'ailleurs souvent à une sorte de désertion de la littérature : c'est notamment le cas, dans la littérature québécoise, d'Hector de Saint-Denys Garneau et d'André Major. Dans ses carnets, Issenhuth fait souvent allusion à la désertion d'Arthur Rimbaud et convoque plusieurs praticiens du carnet ou du cahier, tels Emil Cioran, Simone Weil, Andreï Tarkovski et Peter Handke. Le carnet et le cahier pratiqués pour eux-mêmes ont souvent le caractère d'une « contre-œuvre », selon l'expression de Paul Valéry¹, et manifestent à la fois un désir de distance à l'égard de la littérature et de proximité

1. « Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-œuvres, des contre-fini. En ce qui concerne la "pensée", les œuvres sont des falsifications puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre » (Valéry, [1937-1938] 1960 : 678).

à l'égard du monde, comme si l'idée d'œuvre contredisait le processus littéraire. La forme fragmentaire serait un recours pour tenir à distance l'œuvre figée et pour rapprocher l'écriture du naturel :

Entre *livre* et *libre*, écrit Issenhuth, il n'y a jamais eu que la différence d'une lettre, et la mosaïque tend, pour le lecteur, à l'effacer. Conciliant diversité souhaitée et constantes inévitables, la mosaïque est aussi la forme que prend pour l'auteur, avec le plus de naturel, la plus grande liberté possible (2009 : 264).

Cette proximité avec le naturel, qui traverse l'écriture des deux carnets publiés, répond aussi à une déploration de l'absence de la culture populaire dans ce qu'on entend aujourd'hui par culture, ainsi qu'à une « horreur du monde des gens de lettres ». Citant Thomas Bernhard, il en parle comme du « plus abominable de tous les mondes » et, citant cette fois Philippe Muray, désavoue ce qu'est devenue la culture dans ses manifestations publiques : « c'est aujourd'hui l'horreur de la culture, et de son bas ou haut clergé inamovible, qui est la condition première de l'exercice de la liberté » (2009 : 38-39).

La critique, pour continuer à s'exercer, devrait donc se trouver un autre lieu qui soit lui-même un lieu critique par sa liberté de forme et sa marginalité institutionnelle. La forme du carnet correspond pour Issenhuth à ce lieu, comme c'était le cas pour Simone Weil, Ludwig

Wittgenstein et Guy Debord, auteurs qui sont présentés comme des modèles chez qui Issenhuth reconnaît à la fois une ambition d'authenticité et une critique radicale de la société. Plusieurs références d'Issenhuth sont davantage d'ordre scientifique que littéraire, et chez les littéraires, ce sont, outre les cahiers et carnets, la correspondance ou les marges du corpus consacré qui sont les accompagnements les plus précieux.

L'écriture du carnet permet la constitution d'une communauté d'auteurs, en n'accordant à peu près aucune place à la parole des adversaires, contrairement à ce qu'on observe dans les textes qu'Issenhuth publiait dans *Liberté* et dans *Le Devoir* et qui ont été réunis dans *Rêveries* et *Le petit banc de bois*. Illustration de ce que peut être l'écriture libérée des conventions littéraires, bien davantage que réfutation, l'écriture du carnet, chez Issenhuth, met en œuvre une critique d'adhésion par une sorte d'enchaînement anthologique. Les 229 notes de bas de page du *Cinquième monde* et les 390 appels de note de *Chemins de sable* renvoient à autant de « morceaux choisis » que l'auteur substitue très souvent à sa propre parole. Ce mode d'écriture est aussi une façon de remettre en question l'intériorité, car il s'agit constamment de sortir de soi plutôt que d'y trouver une vérité plus essentielle :

Le dedans est un réservoir de brouillard, d'illusions, de lubies nuisibles, qui ne mérite pas d'attention. Depuis un siècle, pourtant, on s'y attarde, on s'y complaît, et on y perd la réceptivité au dehors, source de tout.

J'ai vu trop d'ennemis du dehors pour ne pas désirer en finir avec les intérieurs. Par un certain côté, n'est-ce pas ce que j'ai fait dans la critique? En finir avec la littérature qui sent le renfermé, en la dynamitant? Critique anarchiste – contre le pouvoir littéraire du dedans ; critique terroriste – contre la sécurité littéraire du dedans – sécurité garantie par le succès du dedans – succès garanti par la prolifération des problèmes du dedans (2009 : 174).

Issenhuth récuse autant l'intériorité que l'absence du sujet. Comme on le voit chez Jacques Brault, y compris dans ses critiques, la subjectivité est une question plutôt qu'une réponse. Par ailleurs, Issenhuth s'en prend au règne des sciences humaines. C'est au nom de la vérité des mathématiques et des sciences naturelles que le procès est mené contre ce qu'il appelle « les châteaux de cartes de la pensée professionnelle » : « dans le discours tel que les sciences humaines l'emploient, écrit-il, on est à la fois juge et partie, sujet et objet, et la confusion est toujours complète » (2009 : 94). « Bizarre, ajoute-t-il plus loin, que, pendant la tyrannie byzantine et éphémère des sciences humaines, on ait entendu les pontifes évoquer la disparition de l'homme, plutôt que son simple amoindrissement » (2009 : 119-120).

Les deux volumes d'Issenhuth qui prennent la forme de carnets, *Le cinquième monde* et *Chemins de sable*, s'ils sont de tonalités semblables, diffèrent quelque peu par la forme. Dans le premier cas, le carnettiste fait alterner d'anciennes notations, écrites au Québec, et des prolongements récents, écrits dans les Landes où il s'est provisoirement établi, mettant en œuvre un « contrepoint » qui rappelle, sous une forme temporelle, les relations entre la poésie et l'action qu'il évoquait dans *Deux passions*. Le second carnet, écrit dans les Landes et qui se conclut par un retour au Québec, présente les notations dans leur succession chronologique : ce sont plutôt les thèmes, tantôt philosophiques ou scientifiques, tantôt factuels ou impressionnistes, qui rythment un texte très proche du journal, mais d'un journal qui ne serait ni *intime*, au sens où la méfiance à l'égard du culte de l'intériorité demeure, ni purement idéal, comme le *Journal de pensée* d'Hannah Arendt. L'importance de la méditation religieuse, relativement discrète dans les ouvrages précédents, s'accroît, mais elle aussi se voit soumise à un devoir de présence au monde :

Le possible étant sans limites, je peux croire que Dieu s'occupe de la Terre par des voies qui m'échappent, mais je peux croire aussi que la confiance n'exclut pas la responsabilité, et que, si je me désintéresse de la Terre, même à mon infime échelle, les pauvres deviendront

plus pauvres, et les malades plus malades (2010 : 208).

Malgré la présence de ce souci moral, qui se manifestait déjà avec force dans les pages sur l'éducation de *Deux passions*, Patrick Tillard associe Jean-Pierre Issenhuth à la figure de l'«écrivain négatif», qu'il rapproche du Bartleby de Melville (2008). Il est vrai que la négation occupe une grande place chez Issenhuth, y compris dans sa conception de l'écriture, laquelle imposerait parfois, écrit-il, de «savoir perdre» (2009 : 232). Mais davantage encore que la négation, c'est la valorisation de la contradiction qui me paraît être le fondement de l'écriture et de la critique chez lui, comme c'était le cas, de façon très différente, chez André Belleau au début des années 1980. Les refus ne cessent d'appeler à leur tour leur envers. Ainsi le refus de l'intériorité est aussi une valorisation de la subjectivité ; le désaveu de l'institution littéraire s'appuie sur une expérience soutenue de la lecture et de l'écriture ; la désertion se fait par l'intervention – tout cela dans un mouvement incessant de déplacement qui cherche constamment son centre :

Contrairement au monolithisme, à l'unilatéralisme et à l'idée fixe, les idées qui s'annulent sont un signe d'authenticité. Cinq siècles plus tard, le « nous sommes par tout vent » de Montaigne et l'« ampoule vendeuse » de Sponde gardent un accent de vérité qui donne confiance dans les contradictions et dans l'idée que toute

velléité de les dépasser serait aussi dérisoire que le projet de fixer le vent dans une direction (2009 : 91).

Ici, la critique et l'acceptation du monde tel qu'il est se rejoignent étrangement. Toutefois, les écrits d'Issenhuth ne cessent de contester les usages et les consensus. Dans l'univers littéraire compartimenté et stable qui est le nôtre, c'est peut-être le mouvement qui constitue le principal apport de Jean-Pierre Issenhuth, mouvement qui rapproche l'écriture et la lecture de l'existence, en écartant la littérature entendue comme idéal autonome ou comme marchandise. En ce sens, le carnet, comme entre-deux – interface entre la vie et l'écriture, mais aussi entre la rêverie et le savoir-faire –, se présente comme la forme par excellence, d'autant qu'elle permet d'accueillir le mouvement même, en renonçant à l'œuvre achevée et à la figure mallarméenne du « Livre » qui évacuerait le monde.

Le fait que, souvent, le carnet ne soit pas pleinement considéré comme une œuvre littéraire, qu'il se situe « en marge » de la littérature, n'est donc pas ici un problème, mais un avantage. Le carnet correspond à la fois à l'ambition d'Issenhuth et à ses réserves à l'égard des conceptions habituelles de la littérature : il faudrait mettre l'écriture au service de la connaissance du monde et de meilleures façons d'y vivre, en combattant ce qui fait de la littérature

un idéal séparé de la vie. La littérature, au mieux, serait « l'accompagnement d'une vie consacrée à autre chose » (2010 : 64).

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (2011), «Le jardin de l'écriture se referme sur Jean-Pierre Issenhuth», *Le Devoir*, 9 juin, p. B7.
- BROCHU, André (2004), «Les poètes à bras raccourcis», *Voix et Images*, vol. 29, n° 2 (hiver), p. 169-171.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (1981), *Entretien d'un autre temps. Poèmes 1970-1980*, Montréal, l'Hexagone.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (2001a), *Deux passions*, Montréal, HMH. (Coll. «L'arbre».)
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (2001b), *Entretien d'un autre temps. Poèmes 1966-1988*, Montréal, Éditions du Noroît.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (2001c), *Rêveries*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (2003), *Le petit banc de bois (lectures libres 1985-1999)*, Montréal, Trait d'union. (Coll. «Échappées».)
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (2009), *Le cinquième monde. Carnet*, Montréal, Fides. (Coll. «Carnets».)
- ISSENHUTH, Jean-Pierre (2010), *Chemins de sable. Carnet 2007-2009*, Montréal, Fides. (Coll. «Carnets».)
- MARCOTTE, Gilles (1989), *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. «Essais littéraires».)
- MURAY, Philippe (2002), *Exorcismes spirituels III*, Paris, Les belles lettres.
- TILLARD, Patrick (2008), «De Bartleby aux écrivains négatifs : une approche de la négation». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

LES MARGES DE L'ŒUVRE

VALÉRY, Paul ([1937-1938] 1960), *Cahiers*, vol. XX, Paris,
Éditions du CNRS.

Simon-Pierre Beaudet

Université Laval

LA COMPOSITION DU LIVRE-ARCHIVE.
UNE PRATIQUE DU COLLAGE
CHEZ PATRICK STRARAM

Des photos, des lettres, des cartes postales, des carnets de notes, des ébauches sur une serviette de restaurant, des billets de concerts ou de théâtre, le programme d'une exposition, diverses feuilles volantes, toutes sortes de fragments de vie, de choses éparses et éparpillées dont le sens se perd. Le chercheur confronté aux archives a souvent recours aux images du chaos et du débris, toutes choses informes et inorganisées. Pierre Nepveu, décrivant les archives de Gaston Miron, parle par exemple de «bribes», «d'éclats de vie», d'un «champ de ruines où presque tout n'est que fragments et lambeaux», en reprenant parfois les mots du poète qui parlait même de «guenilles» (2003 : 238-239).

Arlette Farge dit des archives qu'elles «créent du vide et du manque» (1989 : 71), en faisant allusion à toutes les données contextuelles perdues et qui font de la pièce d'archive un artefact

sorti du temps et de l'espace. Pour lui rendre la vie, pour ne pas la réifier, le chercheur doit la ramener à son contexte perdu. C'est dans cette optique que Nepveu suggérait quant à lui que les pièces d'archives appelaient une histoire à raconter, une forme de tissu narratif (2011). Dans un mouvement similaire, l'archiviste va de son côté classer, ordonner, mettre à plat ce tout organique afin de guider le chercheur éventuel et de lui faciliter la tâche. Ainsi se présente le fonds Patrick Straram : des dossiers numérotés, rangés dans des boîtes elles-mêmes numérotées, où les divisions génériques sont clairement établies – manuscrits, correspondances, photographies, collages, etc. – et le classement impeccable. Le répertoire du fonds (Blain, 2003) obéit à la même rigueur archivistique dans la description des notices. L'ensemble, paradoxalement, témoigne d'une rationalité assez peu représentative de Patrick Straram.

COLLECTIONNER, ORDONNER, RACONTER

Ordonner et raconter seraient ainsi les missions premières des archivistes et des narrateurs (historiens de la littérature, biographes, généticiens, etc.) qui, chacun à leur manière, tentent de rendre justice à leur objet. Conserver et étudier les fonds d'archives suppose qu'on puisse avancer dans notre compréhension de « l'homme et l'œuvre » et peut-être entrer, l'es -

pace d'un bref instant, dans l'atelier et le vécu de l'auteur. Cette démarche peut cependant causer des distorsions : on pourrait évoquer la possibilité qu'en étudiant les mêmes documents, des biographes en arrivent à deux récits différents, selon les angles retenus et l'accent mis sur les diverses pièces. De la même manière, l'archiviste qui classe la correspondance selon les destinataires et les expéditeurs, comme c'est le cas dans le fonds Straram, répond à une certaine logique mais, ce faisant, il annule la chronologie des événements et rend difficile, pour le chercheur, la réunion d'éléments correspondant à une période précise de l'œuvre.

Dans *Irish coffee au no name bar & Vin rouge valley of the moon*¹, paru en 1972, Straram, à sa manière, collectionne, ordonne et raconte. Son livre se présente à la fois comme un recueil de poésie et comme la chronique de son séjour en Californie entre janvier 1968 et septembre 1970. Les textes relatent l'écoulement des jours à San Francisco ainsi que sur un ranch de la vallée de Sonoma, la « Vallée de la lune », pendant lesquels il écrit, boit du vin, écoute jazz et rock, bref, vit l'expérience hippie contre-culturelle. Le

1. Désormais abrégé *Irish coffee...* dans le corps du texte ; les renvois à cette œuvre seront pour leur part indiqués par la mention *IC*, suivie du numéro de la page. De plus, toutes les citations sont données telles quelles, avec la graphie et les marqueurs de style (gras, italique, etc.) utilisés par l'auteur : on n'ajoutera donc pas la mention [*sic*].

livre contient des poèmes et des entrées de journal qui ont tous le même référent : la vie quotidienne de l'auteur, ses lectures, la musique qu'il écoute, les gens et lieux qu'il fréquente. S'y ajoutent de nombreux documents visuels, à la manière d'un *scrapbook*, qui viennent appuyer, comme preuves ou suggestions, le propos de l'auteur : photographies, cartes postales, cartes géographiques, couvertures d'albums et de livres, illustrations diverses. L'ensemble entend restituer au plus près une expérience de la vie quotidienne qui devient à la fois matière et enjeu de l'écriture.

Le livre se présente ainsi comme un vaste collage – ou, pourrait-on dire, une récollection qui désigne, selon le *Littré*, une « sorte de méditation par laquelle on se recueille et l'on rappelle toutes ses idées pour se les rendre présentes » mais aussi, en philosophie, un « effort que fait la mémoire pour retrouver une idée qu'elle a perdue, en l'absence de la perception qui pourrait reproduire cette idée ». Le terme vient du latin *colligiere*, qui donne en français *cueillir*, auquel le préfixe *re-* ajoute un mouvement de retour. *Recueillir* désignera donc le fait de revenir à soi tout comme celui d'assembler diverses pièces qui composent un ensemble. C'est dans cet esprit que Patrick Straram, dans *Irish coffee...*, prend sur lui les missions combinées des archivistes et des narrateurs pour reconstituer son séjour californien en construi-

sant ce qu'on peut considérer comme un *livre-archive*: un assemblage de pièces destinées à recréer chaque moment vécu dans son unité et son unicité². Ce faisant, il entame une démarche artistique qui remet en cause la notion de «marges de l'œuvre», dans la mesure où rien de ce qui lui est contingent n'est susceptible d'être exclu de la composition finale, et questionne l'autonomie supposée de l'œuvre d'art en produisant un ensemble de textes au statut générique ambigu qui se distingue par son extrême perméabilité au monde social et politique.

L'AVANT-TEXTE DE *IRISH COFFEE*...

L'hypothèse qui a présidé à la recherche fut donc celle-ci: la véritable archive de ce recueil est sa forme finale, le livre imprimé, dans la mesure où le fonds Patrick Straram présente ses pièces constitutives dans une forme décomposée, mais surtout incomplète. L'archiviste classe son matériau avec des divisions génériques qui ne sont pas nécessairement celles de l'auteur: manuscrits, photographies, correspondances et documents divers sont soigneusement isolés et regroupés dans le fonds d'archives, alors qu'ils se trouveront tous à dialoguer entre eux au sein de l'œuvre dans un même mouvement. Le

2. On trouvera en annexe une brève description du livre ainsi qu'un inventaire sommaire des pièces.

chercheur qui tente d'établir la genèse d'*Irish coffee*... est ainsi confronté à un collage décollé.

Deux dossiers contiennent les manuscrits d'*Irish coffee*... Le premier (Straram, 1968-1970a) comprend les carnets de l'écrivain qui évoquent d'emblée une « écriture en situation », pour reprendre le titre de la chronique que Straram livrera plus tard à *Hobo-Québec*, alors que le second présente les textes dactylographiés du premier (Straram, 1968-1970b). La génétique textuelle s'intéresse notamment aux « ratures et réécritures » (Grésillon, 1994 : 64) ; or il est étonnant de constater à quel point les cahiers de Straram en comportent peu. Son style foisonnant fonctionne plutôt par addition et intégration que par reprise et élimination. On remarque ainsi les annotations inscrites dans les marges : des noms, des citations, des compléments, toutes sortes d'indications dont la plupart se retrouveront ajoutées au texte final. En tapant à la machine le manuscrit d'*Irish coffee*..., Straram y intègre ses annotations et les poursuit : on trouve dans le deuxième état du manuscrit des indications de mise en page, des notes au crayon orangé qui seront reproduites en couleur ou encore des polices de caractères dessinées servant d'indications typographiques, notamment pour les titres. Néanmoins, ce deuxième état du manuscrit, par sa mise au propre et l'absence générale de matériel visuel, est paradoxalement le plus éloigné à

la fois des carnets originaux et du livre final (figure 1).

Tous les textes du livre sont rassemblés sous la mention générique de « graffitis folk-rocks » qui apparaît sur la page de titre. Le terme, sinon la notion, se trouve déjà en 1968 chez Louis Geoffroy qui publie cette année-là *Graffiti*, qui se présente comme une quarantaine de cartes glissées dans un étui bleu. Outre qu'on retrouve chez « L'obscène nyctalope », surnom de Geoffroy qui désigne également la maison d'édition publiant *Irish coffee...*, un amour du jazz et un hommage constant aux grandes figures de l'art, la *matérialité* du livre-objet prend une importance fondamentale chez lui comme chez Straram. Les graffitis folk-rocks de Straram sont « des textes qu'on écrit n'importe où, selon les circonstances ou l'inspiration d'un moment » (Martel, 1971 : D3). En témoignent l'omniprésence des lieux et des personnes dans les textes ainsi que le support matériel de l'avant-texte : des carnets, dont au moins trois proviennent de la compagnie S.E. Rykoff & Co. (« food service specialists for restaurants and institution ») et qui affichent une image de soupe en conserve. Manifestement, Straram s'amuse lui aussi à détourner les objets du quotidien ; on peut y voir un double écho à ses anciennes pratiques lettristes et à Andy Wharol, dont les « cannes » de soupe Campbell furent amplement médiatisées à partir de 1962.

comme il sera facile de dresser furieuse la population
 contre les hippies la drogue l'amour
 la seconde panique n'existant plus
 personne personne
 ne s'indignera plus qu'on élimine
 toute contestation sur les campus des universités
 le monstre à l'agonie est d'autant plus féroce
 les fidèles les pharisiens les marchands du Temple
 s'ils ont peur sont d'autant plus dociles
 il suffit de procéder par élimination et de mass media au point
 et qu'une police elle-même "sache" qu'elle abat pour sauver sa peau
 orchestration savante géniale planification
 l'Amérique gigantesque entreprise de fabrication de peurs
 qui justifient la petitesse la mesquinerie les rats
 génocides aliénation
 la Sainte Trinité Wall Street - Mafia - C.I.A.
 il pleut
 j'écris — pourquoi pourquoi ?
 le point bien connu de l'absolue dépression
 où précipite enfoncé l'écriture
 mot à mot
 18 heures une banane
 sur K.S.A.N. les Rolling Stones
 j'emprunte un dollar à Labro
 depuis septembre
 je ne reste jamais plus de 48 heures (pas souvent)
 sans faire l'amour
 ce besoin surtout que j'ai de sa présence la tendresse
 une chaleur
 ce besoin de nous ensemble
 aller à San Francisco voir Diane.

14-17 janvier 70

"...le souci tout scientifique d'appliquer à l'anthropologie les méthodes d'approches
 et de description de l'ethnologie : donner sur un individu donné (en - même) un certain nombre
 de fiches qui seront décrites par différents composants, ses croyances, ses coutumes, ses attitudes, ses
 idées, "grandes questions de la vie". "Maurice Nadeau, "Michel Lesht et la question du cercle".

avec l'insistance de la problématique mi-secrète
 "en voudrait
 "que mes discours ne fassent pas de si terribles erreurs
 "et fût ma..." Son cœur, "Stévie - Jours".

FIGURE 1
 BAnQ, Centre d'archives de Montréal,
 Fonds Patrick Straram (MSS391).

La pratique du graffiti semble se préciser au fil des deux années de la composition du recueil. Les courts textes de la première partie, *Irish coffee au no name bar*, proviennent tous des carnets de l'écrivain, alors que les derniers textes de la deuxième, *Vin rouge valley of the moon*, d'une ampleur plus considérable, trouveront leur première édition au gré de l'événement. Ainsi, «culture future amour à jour» (IC: 154), qui marque pour son ami François de la Pan Am «de tous ses voyages le premier d'acide», sera ronéo-typé à treize exemplaires et distribué aux proches, dont Gaston Miron, pour fêter la nouvelle année. Le texte «fétiches marques d'une fête» est quant à lui une transcription de notes écrites sur «une carte du zouave Zig-Zag et quatre livres offerts à Dianne pour 1970» (IC: 158). En ce qui concerne la «dédicace le dit d'un cas», offert à son amie Martinique, il est écrit au dos d'une photo du film *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard, «auquel j'adhère, littéralement, entièrement» puisqu'il incite à «**vivre** et pas seulement exister» (IC: 164). Le dernier texte du recueil, «en train d'être en train vers où être, Québec...», que l'auteur décrivait comme «une sorte de somme», a été publié d'abord séparément, «le 4 avril, en Asociacion Espanola du cher ami Pedro, par l'Obscène Nyctalope, sous forme de journal tabloïd, avec 112 illustrations» (IC: 198). Le recueil a ainsi pour fonction non seulement de consigner l'événement, mais aussi de

servir de support alternatif aux premières éditions qui furent souvent uniques ou éphémères et dont aucune n'est conservée dans le fonds d'archives. Ces pièces sont donc malheureusement perdues ou disparues, à l'image de l'instant qui les a vues naître, comme Straram le dit d'un autre de ses cahiers d'écriture :

Le cahier pour notes qu'elle m'a donné, il n'y a plus rien à y relire, rien qu'on puisse y découvrir, rien à y indiquer, rien à y transcrire du maelström dans lequel je chavire et m'explode, la fièvre aux fulgurances détonantes qui me découpe au chalumeau aussi quelque opération magique transcendante réduisant l'univers à l'immanence d'elle comme je l'attends, et c'est l'infini enfin découvert, à vivre. Ce cahier n'est plus déjà que trace, déjà il s'inspire devenir. L'objet-histoire. L'écrit se confond aux idées et aux instances (*IC*: 98).

ENTRE FRAGMENTS ET TOTALITÉ

Straram s'est initié à la pratique du collage dès son bref passage dans l'Internationale lettriste en 1953-1954³. Ce que les lettristes appelaient « métagraphie » consistait en des collages entremêlant images et texte, les deux se trouvant plongés dans un ensemble sémantique nouveau

3. L'exposition « 66 métagraphies influentielles », qui eut lieu à la Galerie du Passage, du 11 juin au 7 juillet 1954, et pour laquelle Straram a fourni certaines pièces, en témoigne. Voir Apostolidès (2006 : 71).

par ce que Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman ont théorisé comme étant le *détournement* :

Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations ([1956] 1978 : 2).

Si le fonds Patrick Straram montre que l'auteur a pratiqué de manière continue ce type de collage⁴, *Irish coffee*... témoigne d'une conception différente : les pièces rassemblées n'ont pas pour fonction de créer un nouveau sens aux images ou aux textes, ou encore des effets de « ruptures internes » que le groupe μ considérerait comme des caractéristiques essentielles du collage (1978 : 14), mais plutôt de documenter, d'illustrer, voire d'attester les événements, dans un schéma constant d'aller-retour entre l'un et l'autre.

Ainsi, les documents les plus abondants sont les photographies. À leur première occurrence dans les textes, on verra par exemple le casse-croûte « Bill's Drive In » (*IC* : 85) illustrer « groovin'high rue Grove at Bill's drive in », alors que les photographies de la cabane au Ranch Mar-Jon (*IC* : 73) appuieront « inventaire vent

4. Le dossier MSS391/008/001 en montre de beaux exemples, malheureusement non datés.

terre». De la même manière, les nombreuses personnes que l'auteur fréquente, dont les noms reviennent constamment dans le texte, apparaîtront au fil des pages, tout comme les lieux, notamment la ville de San Francisco et le ranch Mar-Jon. La fonction documentaire des images est utile pour le lecteur, qui peut peiner à décoder un texte souvent obscur. Il est difficile, par exemple, de comprendre, à la lecture d'un vers comme «le cœur au cœur de l'Iron Butterfly et au cœur de Country Joe & the Fish» (*IC*: 76), que le poète est à l'intérieur de la cabane qu'il a baptisée «Country Joe & Iron Butterfly» sans en avoir vu une photographie ; le lecteur s'imaginerait plutôt qu'on parle de la musique des groupes du même nom.

Cette fonction documentaire est pourtant secondaire : au fil du texte, l'auteur, archiviste de son voyage, *ordonne et raconte*. Textes et images forment progressivement le récit de son séjour californien. La «volonté narrative» est appuyée par un épilogue qui est inséré après la table des matières : «Dianne et moi arrivâmes à Montréal le 1^{er} septembre 1970. Le 16 octobre j'étais arrêté, libéré le 2 novembre. [...] Ne pouvant supporter de vivre avec moi, Dianne a déménagé le 2 mai» (*IC*: 254). Bien qu'il soit constitué d'un ensemble de fragments déterminés par le lieu et le moment de leur écriture, la réunion de ces textes dans *Irish coffee...* se présente comme la reconstitution d'une expérience singulière «dans

la permanence linguistique et morale du folk-rock, structure qui engendre et assure un style⁵». L'auteur ambitionne de recenser non seulement ses expériences et sa vie vécue, mais aussi tout ce qui le construit et le constitue – lectures, films, disques, images mentales (trains, bisons, poings armés, symboles amérindiens dispersés au gré des pages). On s'approche ici d'une difficulté de l'archivage : comment reconstituer l'univers d'un écrivain dans son entièreté?

La volonté de Straram de tout réunir ce qui s'avère signifiant fait en sorte qu'il déborde de l'archivable. Il va par exemple intégrer au livre des reproductions de pochettes d'album (*Pearl*, de Janis Joplin; *IC*: 65) et des couvertures de livres (de Gaston Miron, Pierre Vallières, Léandre Bergeron; *IC*: 63), des objets qui n'entrent pas dans la composition d'un fonds d'archives puisqu'ils appartiennent à la culture de masse et sont facilement consultables ailleurs. Les images de film appartiennent à la même catégorie, de même que les cartes postales, qui n'acquerront de valeur archivistique que lorsqu'elles auront un destinataire. Les photographies illustrant le livre sont quant à elles de sources différentes, si bien que plusieurs, tout comme les lettres envoyées, n'appartiennent pas au fonds Patrick Straram. En ce qui concerne les diverses images

5. Extrait du communiqué annonçant la parution du livre, cité par Martel (1971 : D3).

découpées, assez banales et sans grande valeur, leur petit format a rendu leur classement difficile, de sorte que le chercheur peut se considérer chanceux si jamais l'une d'elles glisse d'un dossier⁶. *Irish coffee...* est ainsi un *livre-archive* qui déborde largement du fonds déposé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec. S'il semblait présomptueux de supposer que les archives en disaient *moins* que le livre (après tout, le manuscrit présente tout de même des ratures, la correspondance reste encore à dépouiller, des photos du séjour sont absentes du recueil, etc.), ce dernier dit certainement *autre chose*, et différemment (figure 2).

En construisant son *livre-archive*, Straram rejoint partiellement la vision des lettristes poursuivant un travail méticuleux de destruction de la valeur littéraire pour en arriver, selon le vœu de Lautréamont, à une «poésie faite par tous». Aussi, dans la pratique du collage, tout est recyclable et doit être recyclé pour effacer cette valeur fétiche attribuée au génie de l'auteur et de l'œuvre. On peut lire l'œuvre de Straram à l'aune des préoccupations de Peter Bürger, pour qui le

6. Nous en avons retrouvé quelques-unes dans les dossiers MSS391/007/005 et MSS391/007/006 qui présentent, selon la notice de l'inventaire du fonds, «des notes diverses, des fragments de textes, des légendes de photographies et des pages de son journal personnel» dans un désordre qui rend la recherche difficile.



Greetings from one of California's
 fiercest historical show places -
 Lynx Inquirer

Situated at the foot of Webster street
 Oakland's waterfront stands John Hein-
 olds' waterfront show place. The water-
 front has been the scene of many an
 old whaling ship fire and is a home being
 built for the future. The water front is
 the only shore of San Francisco Bay. It is a
 small, compact, and beautiful place. It is
 in construction and famous for numerous
 reasons. It is the home of the famous
 Stevenson, Jackson Miller and Rex Beach.
 It is the home of the famous
 "The Waterfront" and "The Waterfront"
 and is the home of the famous "The Waterfront"



FIGURE 2

Patrick STRARAM, Irish coffee au no name bar & Vin rouge valley of the moon, p. 62-63.

collage est une œuvre qui réfute son autonomie – son existence en tant que totalité plus ou moins séparée du monde empirique – en laissant voir son caractère construit (1984). Le groupe μ abonde dans le même sens en notant que « le collage a toujours affaire quelque part avec la pensée technique, et qu'il pose la question du matériau » (1978: 14). Montrer l'œuvre en train de se faire est une manière de dénoncer la valeur fétiche associée au génie créateur tout comme à l'œuvre. Les collages de Straram n'ont que peu ou pas de valeur symbolique – le deuxième niveau du discours poétique – en ce que tout le système signifiant renvoie au monde empirique. Ainsi, l'une des caractéristiques d'*Irish coffee*... est de poser l'œuvre en tant que production d'un écrivain objectivement situé, lui déniaut à la fois l'autonomie et la valeur fétiche qu'on leur attribue traditionnellement.

LA SOCIALITÉ RETROUVÉE DU TEXTE POÉTIQUE

Bürger souligne un autre facteur compromettant l'autonomie de l'œuvre d'art lorsqu'il remarque qu'il est dans la nature même du collage d'intégrer tels quels des éléments de la réalité empirique contre laquelle se construit superposément la poésie ; ce faisant, le collage brise la nature organique de l'œuvre et rompt la distance ontologique entre la poésie et le monde (Bürger,

1984). On pourrait d'ailleurs parler, pour *Irish coffee...*, de socialité extrême, tant le texte est saturé par tout ce qui constitue la vie sociale de l'écrivain : paroles rapportées, citations et notes de lecture, omniprésence de la langue anglaise, lieux et personnes, comme dans ce passage où il « erre un moment dans collage – graffiti – folk-rock » (IC: 168) :

l'affiche Pierrot le fou et la photo Castro et Guevara
et l'interview Tom Luddy dans le San Francisco Chronicle
et la carte postale Heinold's First and Last Chance
Jack London's rendez-vous
la photo de Dyne mon amour [...]
le 4 du vestiaire de l'Asociacion Espanola
le fabuleux collage "4" de Groulx le Lynx inquiet
[...]
une photo de résistants grecs de l'E.D.A.
le Don Quichotte de Gustave Doré [....].

Les noms propres sont omniprésents dans *Irish coffee...* Ce sont souvent les mêmes, car il s'agit de personnes proches de l'auteur durant son voyage ou alors qui constituent des influences déterminantes par leur pensée ou leurs œuvres⁷. Souvent, le pouvoir évocateur d'un

7. Les personnes de son réseau californien dont les noms reviennent le plus souvent sont ses amis et voisins François de la Pan Am, Marion, Vati, Martinique, le critique de cinéma Tom Luddy, sa sœur Dominique, ses amoureuses Miliska et Dianne. Au nombre de ses connaissances québécoises, Gilles Groulx et Jean-Marc Pottie comptent d'innombrables occurrences, de même que les noms de Godard,

nom propre suffit : les noms de musiciens pour suggérer la musique qu'il écoute, ses amis québécois pour signaler ses attaches ou ses préoccupations politiques, etc. De la même manière, l'omniprésence du sociopolitique est également caractéristique d'*Irish coffee*... Un long post-scriptum dans « l'envoi » qui ouvre le recueil montre l'auteur à l'affût du discours social ou, pourrait-on dire, du *bruit du monde*. Reprenant les manchettes concernant San Francisco, il fait défiler les événements du 6 mai 1970 : le massacre de Kent State où l'armée a ouvert le feu sur les étudiants, les primaires en Ohio, les manifestations contre l'invasion du Cambodge ou pour la libération des membres du Black Panthers Party, la guerre du Viêt-Nam. Straram situe ainsi ses « graffitis » « dans leur véritable **actualité** » (IC : 14).

À ces empreintes de socialité s'ajoutent de nombreuses notes de lecture dont le statut, dans l'étude de l'avant-texte, est problématique : parfois considérées de valeur moindre parce qu'elles n'ajoutent rien de nouveau à l'œuvre, elles peuvent d'autre part être perçues comme les éléments premiers d'une idée qui y fera son chemin. Ainsi Jacques Neefs remarque que

la conservation même de ces « reliquats » [...] manifeste [...] la conviction que l'œuvre n'est

des Rolling Stones ou de Lightnin' Hopkins pour le cinéma et la musique.

pas le seul destin imaginable de tout ce qu'elle n'a pas « utilisé », que les « restes » sont aussi des activités de pensée, d'écriture, qui ont une existence propre (1987 : 181).

Straram, de son côté, note et colle ce qu'il relève au cours de ses lectures, chaque note infléchissant le sens – au même titre que les divers noms propres – de ses textes. Ici, l'œuvre, en agrégeant notes de lecture, correspondances, voire une critique de film intégrée à un poème, absorbe tout, dit tout ou se donne pour mission de tout dire. Les théoriciens du groupe μ prenaient soin d'éviter la « généralisation extrême du “tout est collage” » (1978 : 11) ; mais on doit remarquer que dans *Irish coffee...*, les éléments strictement textuels tiennent eux-mêmes du collage. Le recueil devient ainsi « un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain [et] du contexte actuel ou antérieur » (Kristeva, 1969 : 144). Ce contexte personnel, culturel et sociopolitique, est partie intégrante de l'esthétique de Straram puisque l'auteur, comme ses écritures, est en situation.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONTRE-CULTURE

Avec *Irish coffee...*, Straram s'inscrit pleinement dans l'esthétique de la contre-culture – collage, livre-objet, pluralité des références liées à cet univers – mais aussi dans son *ethos*. Il arrive à San Francisco en 1968 dans l'épicentre d'un

mouvement en pleine effervescence. Il loge au ranch Mar-Jon, vivant des maigres 75 \$ que lui rapporte une chronique mensuelle livrée au magazine *Maclean*. Autrement, il ne travaille pas, passe la journée à lire, écrire, boire et écouter de la musique – activités qui constituent le sujet principal, sinon unique, de ses «graffitis folk-rocks». De par son mode de vie, son discours contestataire et l'image générale qu'il dégage, il reprend la posture du hippie qui fait écho au célèbre slogan de Timothy Leary, une des figures de proue de la contre-culture : «Turn on, tune in, drop out». Leary ajoutait, dans son discours au Human Be-In de San Francisco en janvier 1967, événement fondateur de la contre-culture : «I mean drop out of high school, drop out of college, drop out of graduate school» (PBS, 2007). L'ancienne bande de Straram, l'Internationale lettriste, photographiait déjà, en 1952, un graffiti de leur main qui disait «Ne travaillez jamais». Straram prendra ses distances avec la contre-culture, mais au moment de l'écriture et de la publication d'*Irish coffee...*, il s'inscrit clairement dans un mode de vie relié au slogan «Sexe, drogue, rock&roll» – toutes choses omniprésentes dans le livre et sur lesquelles il reviendra en 1975 dans «Réflexions/questionnement : contre-culture?» :

Tant ma vie quotidienne que ma conscience politique furent profondément marquées, infléchies, par le questionnement entrepris à partir de 1964 et par les expériences californi-

niennes, Haight-Ashbury, musiques, acide et herbes, ballrooms (Avalon et le Carousel de Grateful Dead et Jefferson Airplane), concerts/fêtes dans des parcs ou dans la rue, presse underground, manifestations contre la guerre au Viêt-Nam, lutte pour le People's Park à Berkeley – et dialogues, et amours avec de jeunes hippies (1975 : 7-8).

Autant par ses thématiques que son esthétique, *Irish coffee...* se pose ainsi comme l'un des jalons de la contre-culture au Québec. La pratique du collage qui en est l'une des caractéristiques se rencontre dans plusieurs œuvres de ce courant. On pourrait évoquer *Lesbiennes d'acid*, de Denis Vanier (1972), qui paraît la même année et présente également un mélange d'images provocantes (allant des guérilleros armés à la pornographie), d'articles de journaux et de pièces diverses (paiement de la taxe de chien, jugements de la cour à l'endroit du poète pour culture de marijuana, etc.). En 1973, *Hobo-Québec* publie les premières feuilles de ce qui deviendra *Extrême survivance, extrême poésie* de Paul Chamberland (1978) dans lequel on retrouve également des articles de journaux, des publicités, des photographies sur lesquelles l'auteur appose son écriture manuscrite. On pourrait encore mentionner le *Scrapbook d'la chick à Nick* de Jean-Marc Desgent (1974) qui revendique le procédé dans son titre même.

On a pu constater dans l'exposition « Contre-culture : manifestes et manifestations⁸ » que les œuvres associées à ce courant se distinguaient par l'importance et la variété des pratiques visuelles et matérielles : collages, calligraphies, livres-objets, imprimés couleur, formats atypiques, design graphique élaboré et expérimental, etc. Ces pratiques entremêlent délibérément le registre vernaculaire, sinon vulgaire, au genre noble qu'est la poésie pour imager un rapport conflictuel au monde typique de la contre-culture. Le livre de Straram tranche toutefois par son registre éminemment personnel. Les documents qu'il y rassemble prolongent l'univers intime du poète et s'offrent ainsi comme une forme de récollection. *Irish coffee...* devient de la sorte un *livre-archive* en ordonnant les pièces selon la subjectivité de l'auteur pour raconter cette expérience dans son unité et son unicité.

8. Exposition de Bibliothèque et Archives nationales du Québec présentée à la Grande Bibliothèque dans l'espace d'exposition de la Collection nationale du 8 février 2011 au 29 janvier 2012. Commissaire : Marilou Sainte-Marie.

ANNEXE
*IRISH COFFEE AU NO NAME BAR
& VIN ROUGE VALLEY OF THE MOON*

DESCRIPTION ET INVENTAIRE

Le livre présente principalement des textes versifiés et des entrées de journal écrits par l'auteur lors de son séjour en Californie entre 1968 et 1970. La première partie, *Irish coffee au no name bar*, est la plus courte (49 pages). Elle contient essentiellement de courts poèmes dont plusieurs reposent sur divers procédés musicaux (allitérations, paronomases, etc.). On y perçoit les éléments visuels suivants :

- des photos et cartes postales de San Francisco (26, 30, 39) ;
- d'autres photos de voyage mettant en scène l'auteur et ses compagnons (47, 49, 57) ;
- une carte postale représentant le Cabaret de la Dernière chance de Jack London, adressée à « Gilles Groulx le lynx inquiet » (61) ;
- des reproductions de pochettes d'albums (65) et de couvertures de livres (63) ;
- des photos de musiciens (Lightnin' Hopkins, The Grateful Dead, etc.) et des images tirées de films (63-64, 66) ;

- des collages de l'auteur intégrant divers de ces éléments (61, 63) avec des images de flèches indiennes, d'Amérindiens, de poings armés.

La partie *Vin rouge valley of the moon*, plus ample (185 pages), poursuit le travail de la première. Les textes versifiés sont moins axés sur les procédés formels que sur leur référent et côtoient, là aussi, des entrées de journal au sens plus traditionnel du terme. Parmi les documents visuels, on trouve :

- des photos du Ranch Mar-Jon, où séjourne Straram, et de sa cabane baptisée « Country Joe & Iron Butterfly » (72) ;
- des photos du Bill's Drive in, d'autres lieux californiens comme la Vallée de Sonoma, Berkeley ou le Golden Gate Park (84, 89, 111, 185, 197, 226, 242) ;
- des photos représentant Straram lui-même (82, 84, 104, 250, les deux couvertures et leur intérieur) et les personnes qu'il fréquente (124, 135, 146, 153, 157, 163, 203, 226).

À travers tout le livre interviennent des procédés particuliers de mise en page :

- une double colonne en format paysage suggérant un journal (37, 53, 90, 199) ;

- des lettrines de couleur (5, 10-11) dont certaines calligraphiées (155);
- des encadrés contenant le plus souvent des citations (87, 168, 181, 198, 245-246);
- des images génériques de trains (198), de flèches (63, 210, dernière page de garde), de symboles et figures amérindiens (211) et de bisons (216).

Le dernier texte, «en train d'être en train vers où être, Québec...», que l'auteur décrivait comme «une sorte de somme», et qui fut d'abord publié séparément, «le 4 avril, en Asociacion Espanola du cher ami Pedro, par l'obscène nyc-talope, sous forme de journal tabloïd avec 112 illustrations», est d'une ampleur telle que le format fut réduit pour sa mise en page.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor (1982), *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck. (Coll. « Esthétique ».)
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2006), *Ivan Chtcheglov. Profil perdu*, Paris, Allia.
- BIRON, Michel (1991), « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, p. 11-24.
- BLAIN, Hélène, sous la supervision de Michel BIRON (2003), *Répertoire numérique du fonds Patrick Straram*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.
- BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde*, traduit de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press. (Coll. « Theory and History of Literature ».)
- CHAMBERLAND, Paul (1978), *Extrême survivance, extrême poésie*, Montréal, Parti pris.
- DEBORD, Guy-Ernest, et Gil J. WOLMAN ([1956] 1978), « Mode d'emploi du détournement », dans COLLECTIF, *Les lèvres nues. Collection complète (1954-1958)*, Paris, Plasma. (Coll. « Table rase ».)
- DESGENT, Jean-Marc (1974), *Scapbook d'la chick à Nick*, Montréal, Cul-Q.
- FARGE, Arlette (1989), *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « La Librairie du xx^e siècle ».)
- FONDS PATRICK STRARAM, MSS391, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal.

- GEOFFROY, Louis (1968), *Graffiti*, Montréal, L'obsène nyctalope.
- GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- GROUPE μ (1978), *Collages. Revue d'esthétique. 1978. 3/4*, Paris, U.G.E. (Coll. «10/18».)
- KRISTEVA, Julia (1969), *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Tel quel».)
- MARTEL, Réginald (1971), «Propos du Bison ravi», *La Presse*, 8 mai, p. D3.
- NEEFS, Jacques (1987), «L'imaginaire des documents», dans Jacques NEEFS et Raymonde DEBRAY-GENETTE (dir.), *Romans d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille. (Coll. «Problématiques».)
- NEPVEU, Pierre (2003), «Gaston Miron: l'atelier du poète», dans Marc André BERNIER (dir.), *Archive et poétique de l'invention*, Québec, Éditions Nota bene, p. 237-252.
- NEPVEU, Pierre (2011), «Du chaos au récit: le défi biographique de l'archive». Conférence présentée le 15 février 2011 à l'Université Laval dans le cadre du séminaire du CRILCQ «L'archive et les marges de l'œuvre (Gaston Miron)». Inédit.
- PBS (2007), «Summer of Love Transcript», *Public Broadcasting Service*, [En ligne], [<http://www.pbs.org/wgbh/amex/love/filmmore/pt.html>] (8 avril 2011).

STRARAM, Patrick (1948-197-), « Photographies de vacances et de son séjour en Californie », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, fonds Patrick Straram, MSS391/022/007.

STRARAM, Patrick (1968-1970a), « Irish coffee au no name bar & Vin rouge valley of the moon [1^{re} version] », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, fonds Patrick Straram, MSS391/002/007.

STRARAM, Patrick (1968-1970b), « Irish coffee au no name bar & Vin rouge valley of the moon [version finale ?] », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, fonds Patrick Straram, MSS391/002/008.

STRARAM, Patrick (1972), *Irish coffee au no name bar & Vin rouge valley of the moon*, Montréal, L'Hexagone/L'obscène nyctalope.

STRARAM, Patrick (1975), « Réflexions/questionnement : contre-culture? », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal, fonds Patrick Straram, MSS391/005/108.

VANIER, Denis (1972), *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Parti pris. (Coll. « Paroles ».)

Joëlle Comte

Université du Québec à Montréal

ITINÉRAIRES D'UN JEU POÉTIQUE :
LE SACRE DE PAUL-MARIE LAPOINTE

Dans un article portant sur les principales caractéristiques de la genèse poétique, Michel Collot affirme qu'«en poésie, peut-être plus qu'ailleurs, le texte ne trouve son sens, sa forme et sa structure qu'en s'écrivant» (1992 : 20), étant donné «la part irréductible d'indétermination et d'imprévisibilité que comporte la genèse poétique» (1992 : 21). En d'autres mots, l'écriture de la poésie relèverait davantage d'une écriture à processus que d'un programme¹ préétabli. Or, comme chaque règle connaît ses exceptions, l'écriture du recueil *Le Sacre. Libro libre para Tabarnacos libres. Jeux et autres écritures* (1998), du poète Paul-Marie Lapointe, repose sur une méthode poétique aussi rigoureuse qu'élaborée,

1. Il y a écriture à processus lorsque «l'écrivain procède par relecture, développement et correction du texte déjà écrit, sans document autre, ou presque», tandis qu'il s'agit d'une écriture à programme lorsque «l'écrivain s'appuie sur une phase préparatoire (pré-rédactionnelle) de définition et d'organisation de l'œuvre à venir» (Goujon, 2004 : 144).

dont les archives révèlent la complexité. Se situant dans le prolongement d'*écRituRES*² (1980), le langage du *Sacre* se renouvelle constamment à travers les différents procédés formels utilisés ; l'œuvre résulterait même d'une «longue expérimentation formelle [qui] réaffirme la liberté absolue du poème» (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, [2007] 2010 : 395), apparentant ainsi la création à un complexe mais ludique exercice.

Conçu comme une seule expérimentation formelle cohérente, *Le Sacre* comprend huit sections qui renvoient à autant de jeux poétiques différents³ portant en majorité sur les thèmes du Mexique, de la terre, de l'océan, du jour et de la nuit. La méthode poétique utilisée par Lapointe est particulièrement visible dans les archives⁴ du

2. Concernant la filiation entre *écRituRES* et *Le Sacre*, on consultera les articles de Thierry Bissonnette (1998 : 19) et de Karim Larose (à paraître), qui démontrent aussi l'implication du lecteur dans les jeux poétiques du *Sacre*. À noter que Bissonnette reproduit dans son article quelques extraits du manuscrit de l'œuvre.

3. Dans l'ordre : «Jeux terrestres jeux célestes», «Jeux du jour et de la nuit», «Jeux de K», «Jeux d'Acapulco», «Jeux divers et des lettres dispersées», «Jeux de la même lettre», «Le jeu des itinéraires» et «Le jeu des constellations». Ces deux dernières sections occupent à elles seules les deux tiers du recueil.

4. Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Paul-Marie Lapointe, MSS47/S2/D11, boîtes 2006-10-001/1895 à 2006-10-001/1897. Désormais, les renvois au fonds Paul-Marie Lapointe seront signalés par la seule cote du document. À noter que cette étude a été réalisée avant l'ajout de nouveaux documents, dont deux carnets liés au *Sacre* (MSS47/S3/D7, boîte 2011-04-004/1 et MSS47/S3/D5, boîte 2011-04-004/1). Dans le premier carnet se trouvent

recueil : acquis directement du poète en 2005, le premier versement du fonds Paul-Marie Lapointe contient des documents datant de 1947 à 2004 répartis dans douze boîtes, qui concernent tous ses ouvrages ; ce sont cependant les archives du *Sacre* qui comportent les documents les plus diversifiés (manuscrits, tapuscrits, dessins, notes, etc.)⁵. La majorité des documents se rapporte aux deux dernières sections du recueil, « Le jeu des itinéraires » et « Le jeu des constellations », et constitue un tout cohérent, bien que le fonds soit parfois lacunaire : pour certains poèmes, des états rédactionnels semblent manquer, ce qui expliquerait probablement certaines discontinuités dans les réécritures. L'analyse des documents relatifs à ces deux sections du *Sacre* permettra de mettre au jour la démarche créative rigoureuse à laquelle le poète ne déroge jamais et de montrer que la mise au point d'une méthode occupe une place déterminante dans la genèse du recueil.

entre autres les premiers états des poèmes sur les villes mexicaines accompagnés de dessins et de gribouillis divers, de même que plusieurs essais d'anagrammes. Le second carnet, plus hétérogène, comporte des notes sur des villes mexicaines ainsi que les premières transcriptions d'itinéraires, le tout accompagné d'essais d'anagrammes. Ces carnets semblent donc être antérieurs aux documents analysés ici.

5. Pour les autres ouvrages, les documents se résument à un nombre impressionnant de jeux d'épreuves de format « 8.5 × 11 » avec, pour seules annotations, des directives de mise en page.

Il ne s'agit donc pas ici de faire une étude exhaustive de l'œuvre, mais plutôt de proposer une première incursion dans les archives du recueil, qui portera sur trois aspects déterminants : la documentation et l'expérimentation concernant les anagrammes, l'écriture des poèmes et l'apport des textes liminaires.

RECHERCHE ET ANAGRAMMES

Toute genèse «traverse successivement trois phases différentes (attestées ou non)» (Grésillon, 1994 : 100) : une phase prérédactionnelle, une phase rédactionnelle et une phase de mise au point⁶. La phase prérédactionnelle, ici, est très étoffée et permet au chercheur d'accéder à la première étape de la méthode poétique du *Sacre*⁷. Mais pour bien comprendre l'importance des documents qui s'y rapportent, il faut d'abord saisir l'ampleur du travail de Lapointe en expliquant le fonctionnement des jeux formels des deux sections à l'étude.

6. Grésillon définit ainsi ces trois phases : «[u]ne *phase prérédactionnelle*, comportant recherches documentaires, notes programmatiques, scénarios, plans et ébauches, puis une *phase rédactionnelle*, comportant les différentes étapes de l'élaboration textuelle, enfin, une *phase de mise au point*, comportant des manuscrits et tapuscrits entièrement textualisés et peu raturés, des mises au net, des copies définitives (autographes ou non), des corrections d'épreuves ou d'éditions» (1994 : 100).

7. La recherche documentaire et les notes en constituent la majeure partie.

Le point de départ de la création du «Jeu des itinéraires» est le terme «Tabarnacos», utilisé pour désigner les touristes québécois au Mexique, à partir duquel le poète forme un acrostiche : chaque lettre sera la première lettre du nom d'une ville mexicaine réelle. Puis, il situe chacune de ces villes sur une carte du pays et dessine, à partir de leur emplacement respectif, un itinéraire qui est déterminé par l'ordre des villes dans l'acrostiche. Pour chacune d'elles, il va ensuite écrire un poème ayant pour thème principal la géographie, l'espace occupé par la ville, son histoire ou, quelquefois, les préoccupations politiques de la région. Cet exercice, il va le faire neuf fois⁸, avec des villes différentes pour chaque nouvel acrostiche. Ainsi, il y aura neuf itinéraires et par conséquent neuf trajets différents établis selon l'emplacement géographique de 90 villes.

Dans «Le jeu des constellations», le poète utilise les mêmes stratégies : à partir du dessin résultant de chaque itinéraire, il crée une constellation fictive, qu'il baptise en fonction de

8. Comme l'explique Lapointe dans le texte liminaire de la section «Le jeu des itinéraires», le chiffre neuf a été choisi pour sa fonction symbolique : «Neuf TABARNACOS, neuf itinéraires. Le chiffre neuf, dans la mythologie de la Més-Amérique, symbolise les neuf cieux sur lesquels gravite le soleil. Il est aussi le chiffre sacré de la déesse Lune. Dans la plupart des mythologies indiennes, il existe neuf mondes souterrains. Chez les Aztèques, il est le chiffre symbolique des choses terrestres et nocturnes» (1998 : 90).

ce que le dessin lui aura inspiré⁹. Chacun des points de la constellation, qui correspond à une véritable ville mexicaine, va devenir une étoile fictive dont le nom, selon diverses anagrammes, sera formé des lettres du mot «Tabarnacos»¹⁰. L'anagramme est donc à la base du travail formel¹¹ de l'ensemble du recueil, puisque Lapointe l'utilise plusieurs fois, notamment avec le mot «Acapulco» dans la section «Jeux d'Acapulco». Pour chaque étoile fictive, il rédige ensuite un poème, qui se rapporte ici encore à la ville qui lui est associée : aux neuf itinéraires répondent donc neuf constellations fictives.

La recherche des villes du Mexique est à l'évidence une étape cruciale de la genèse du *Sacre* : cela explique que Lapointe ait utilisé entre autres choses des outils liés à la pratique de la géopoétique, notamment des cartes géographiques du Mexique sur lesquelles il semble

9. Par exemple, le dessin de la constellation numéro 5, intitulée «L'oisillon piailleur», fait penser à un oiseau au gros bec et aux petites ailes.

10. Ainsi, la constellation numéro 5 est composée entre autres des étoiles «Arcana bots», «Ratonascab» et «Ocastan-bar» (Lapointe, 1998 : 255).

11. Un document trouvé dans les archives montre que le poète a envisagé d'expliquer sa méthode de travail avec ce qu'il nomme les «anagrammes stricts [sic]» : «On peut, à partir du même TABARNACOS, obtenir plusieurs mots au lieu d'un, à partir de ses mêmes lettres, ce qui ouvre d'autres possibilités» (MSS47/S2/D11, boîte 2006-10-001/1897, dossier 13/13). Au bas de la page se trouve aussi une formule mathématique utilisée pour calculer le nombre d'anagrammes qu'il est possible d'effectuer avec «Tabarnacos».

avoir basé sa recherche de lieux. Le fonds regroupe d'ailleurs les photocopies de trois cartes routières¹² ainsi qu'une carte dessinée à la main de l'État du Guerrero¹³ sur laquelle apparaissent seulement des villes dont le toponyme débute par l'une des lettres de « Tabarnacos ».

Les archives contiennent également quatre documents manuscrits sur lesquels le poète a noté le nom des villes qu'il comptait utiliser pour concevoir les itinéraires poétiques. Pour chaque lieu choisi, il inscrit ensuite l'État dans lequel il se trouve, ses coordonnées géographiques ainsi que quelques indications routières¹⁴. Pour les neuf itinéraires ainsi obtenus, le poète inscrit les unes à la suite des autres, à l'horizontale, les informations concernant chaque ville ; il peut

12. Il s'agit de deux cartes routières du Mexique ainsi qu'une du Sud du Québec, qui comprend également le Nord des États-Unis. Sur deux d'entre elles, Lapointe a tracé un trajet au surligneur jaune : cela semble être la route la plus directe qui existe entre le Québec et le Mexique, mais comme il manque une bonne partie des États-Unis pour compléter le trajet, on ne peut que formuler cette hypothèse.

13. Aucune carte n'a été dessinée pour les trente autres États du Mexique, puisque c'est dans l'État du Guerrero que le poète mentionne avoir puisé son inspiration : « Dans l'exploration du mot TABARNACOS, je me suis occupé de ne parcourir que des territoires bien terrestres, et même d'y privilégier ceux du Mexique, du Guerrero en particulier » (1998 : 315).

14. Par exemple, pour l'itinéraire numéro 5, il y a pour la ville de Salinas les informations suivantes : « Salinas (San Luis Potosi – L-14) sur rte 49 – entre Zacatecas et San Luis Potosi » (MSS47/S2/D11, boîte 2006-10-001/1897, dossier 13/13). La carte d'où proviennent les coordonnées géographiques est absente du fonds.

donc utiliser au maximum l'espace de la page. Le tout forme ainsi des pages bien remplies (format «8.5 × 11») affichant une quantité d'informations étonnante. Lapointe ne cherchait donc pas seulement à identifier des villes dont les noms commencent par les lettres du mot «Tabarnacos», mais il se souciait aussi de l'espace, voire de la logique géographique dans laquelle s'inséraient ces lieux. Après cet exercice plutôt fastidieux, il effectue un tri et dactylographie deux types de listes : sur les premières, qui sont annotées, les noms des villes sont accompagnés de leurs coordonnées, de même que des abréviations des noms des différents États mexicains concernés, tandis que sur les secondes, qui ne comportent aucune annotation, seuls figurent les noms des villes¹⁵. L'ensemble des documents du fonds révèle que Lapointe était très méthodique dans l'élaboration de son projet poétique, et ce, dès sa recherche de villes mexicaines, c'est-à-dire bien avant l'écriture des poèmes. Rien ne semble avoir été laissé au hasard.

Dans «Le jeu des constellations», tous les noms des étoiles se ressemblent, puisqu'ils proviennent d'anagrammes formées à partir des mêmes dix lettres. À l'inverse, ces noms sont différents, car il y a toujours une sonorité ou une

15. La fonction première de ces listes est difficile à cerner, puisqu'il n'existe aucune information relative à ce sujet dans le fonds.

impression particulière¹⁶. On constate ainsi que chaque étoile fictive a une sorte d'essence poétique qui lui est propre. Cela explique que les documents liés aux essais d'anagrammes prennent dans les archives une place très importante : il y a plus d'une dizaine de pages couvertes d'anagrammes griffonnées (figure 3), la plupart du temps alignées et formant de petites colonnes, dans toutes sortes de couleurs et de toutes sortes de formats. Elles sont parfois accompagnées de petits points¹⁷ placés au-dessus des lettres, de gribouillis, de flèches et d'étoiles de formes diverses.

Étonnamment, Lapointe a fait appel aux outils technologiques de l'époque afin d'obtenir toutes les combinaisons d'anagrammes possibles : les archives comprennent en effet les résultats d'un programme informatique chargé d'effectuer des permutations de lettres¹⁸. Cet exercice a été répété à au moins trois reprises, puisqu'on retrouve des résultats datant du 27 novembre, du 1^{er} décembre et du 9 décembre 1997. En plus de

16. Par exemple, pour certaines étoiles débutant par la lettre C, le toponyme peut suggérer une insulte (« Con a basart »), l'intitulé d'un opéra (« Canta sopra ») ou le nom d'un manoir espagnol (« Casa Barton »).

17. Ces petits points rappellent souvent le symbole du staccato utilisé dans l'écriture musicale.

18. Ce n'est pas le poète qui a utilisé le logiciel informatique : sur les documents figure le nom d'un informaticien, un certain Jean-Claude, qui annote parfois les documents pour mieux comprendre ses besoins.

montrer l'important nombre de permutations possibles – pour chacun des essais, il existe une liste complète de résultats –, on trouve pour l'un de ces essais le code de programmation sur lequel sont transcrits les algorithmes du logiciel¹⁹.

En dernier lieu, le poète a parfois dactylographié une sélection d'anagrammes, mais qui ne le satisfont pas entièrement. En effet, il existe dans les archives deux documents où des anagrammes dactylographiées sont raturées ou modifiées. L'un d'eux est particulièrement intéressant puisqu'il comporte, dans le coin inférieur droit de la page, une légende qui montre que Lapointe a voulu donner des significations aux noms d'étoiles ainsi créés et qu'il les a illustrées, pour cet ensemble, à l'aide de symboles variés. Ainsi, le dessin d'une maison est apposé aux anagrammes «bar toscana», «cabanastor» et «raton casba» afin de désigner les «maisons – lieux». La catégorie des «jurons, insultes, interjections etc.²⁰» est peut-être la plus ludique : on y trouve entre autres le superbe «basta coran» et le colérique «sabactanor»²¹ ! Les archives de la phase prérédactionnelle des deux sections à

19. Par exemple, filtrer, c'est-à-dire éliminer certaines combinaisons de lettres, dont «aa», «nt», «rb» et «tn», ainsi que les résultats comportant une suite de trois consonnes ou de trois voyelles.

20. MSS47/S2/D11, boîte 2006-10-001/1897, dossier 13/13.

21. Étonnamment, il n'existe aucune autre mention de ces significations ailleurs dans les archives ou dans le recueil.

l'étude comptent donc un très grand nombre de documents variés sur lesquels reposent les différentes tentatives de jeux formels.

DONNER CORPS AUX VILLES ET AUX ÉTOILES

C'est dans la phase rédactionnelle du *Sacre* que la méthode poétique établie par le poète prend réellement forme. En effet, les archives révèlent qu'il a utilisé la même méthode d'écriture pour chacun de ses duos itinéraire/constellation : chaque étape de l'élaboration textuelle et de la mise en forme de l'espace géographique est constituée des mêmes documents. Cependant, dans les itinéraires, seuls quelques poèmes présentent plusieurs états rédactionnels. Pour étudier la logique de la méthode utilisée pour rédiger «Le jeu des itinéraires» et «Le jeu des constellations», nul besoin de passer à travers la totalité des documents formant les archives des 180 poèmes : il suffit de se pencher sur un seul des neuf duos, par exemple le cinquième, pour appréhender le travail de Lapointe.

Pour chaque itinéraire, il a d'abord situé géographiquement les villes et villages mexicains choisis sur un dessin de la silhouette du pays qu'il a réalisé en identifiant chaque endroit par son toponyme. Sur une seconde silhouette, il n'a indiqué que l'initiale des noms des villes ; il a donc créé un trajet à partir de l'ordre d'apparition des lettres du mot «Tabarnacos». Tracé à la

main, ce trajet est libre de toute contrainte géographique, puisqu'il ne tient pas compte des frontières naturelles du Mexique. Ainsi, pour l'itinéraire numéro 5, le trajet lie directement Reynosa (État du Tamaulipas, à la frontière des États-Unis) à Nueva Alemania (État du Chiapas, à la frontière du Guatemala), même si pour ce faire, le lecteur, en voyageur imaginaire, doit traverser le golfe du Mexique. Une fois cet itinéraire fixé, le poète a utilisé une troisième silhouette pour y noter le trajet ainsi créé, mais sans lettre ni toponyme. Selon un procédé assez simple, qui repose sur les mêmes étapes d'élaboration, il visualise donc le trajet global de chaque itinéraire. Il a par la suite procédé à l'écriture des poèmes pour chaque ville²².

Pour la constellation numéro 5, intitulée «L'oisillon piailleur», la phase rédactionnelle semble un peu plus élaborée que celle de l'itinéraire correspondant : Lapointe a d'abord commencé par situer la constellation dans l'espace. Or, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un espace

22. Les états rédactionnels de la plupart de ces poèmes ne présentent aucune trace de correction, et ce, même s'ils diffèrent du texte publié ; il en va ainsi pour le poème de la ville de Tetipac, dont on ne trouve qu'un seul état dactylographié. Par contre, d'autres poèmes sont parfois plus corrigés : il existe par exemple trois états différents du poème sur la ville de Reynosa, dont les deux derniers présentent des ratures importantes. Aucune version ne s'approche cependant du résultat final, ce qui confirme de nouveau l'hypothèse des pièces manquantes du fonds.

géographique, mais plutôt de l'espace absolu, soit l'univers des étoiles et des constellations. Le poète a donc utilisé son tracé de l'itinéraire et l'a transcrit sur une page blanche. Sur un second document, il a inscrit les lettres de « Tabarnacos », selon leur emplacement dans l'itinéraire numéro 5, mais sans le tracé. C'est sur un troisième document qu'il a inscrit le nom complet de chaque étoile fictive de « L'oisillon piailleur ». Il s'est alors doté de petits cartons²³ sur lesquels il a dessiné chaque constellation, au crayon puis à l'encre ; sur un troisième carton, il a inscrit le nom fictif de ses étoiles. Au verso de ces trois cartons, Lapointe a indiqué le numéro de la constellation qui lui est associée. Comme les vraies constellations se trouvent dans l'espace et qu'elles ne sont parfaitement visibles que la nuit, le poète s'est doté de photocopies des dessins des constellations, mais aux couleurs inversées, en blanc sur noir. Pour l'ensemble des éléments textuels et visuels constituant la constellation, on retrouve ainsi une page noire sur laquelle figurent le dessin, les noms des étoiles selon leur emplacement dans le dessin, les initiales de chacune et une liste de toutes les étoiles de la constellation ; c'est à cette étape de la rédaction

23. Il n'existe aucune explication relativement à l'utilisation de ces cartons, mais leur petit format pourrait venir du fait que Lapointe a pu transporter ses matériaux ou bien qu'il se servait des cartons comme des pièces d'un puzzle poétique qu'il faut ordonner.

qu'est nommée pour la première fois la constellation. La réflexion quant à la spatialité des constellations a donc été constante.

La rédaction des poèmes consacrés aux étoiles de la constellation diffère de celle des poèmes des itinéraires : au lieu d'écrire un poème par document et de le travailler individuellement, quitte à utiliser un nouveau feuillet chaque fois, Lapointe a placé sur une même page dactylographiée tous les poèmes de la constellation à la suite les uns des autres. Il a ensuite annoté et retravaillé les textes à la main en prenant soin, sur le premier état du moins, d'identifier la ville à laquelle se rapporte chaque étoile ; ainsi, il garde en tête les liens existant entre ville réelle et étoile fictive. Lapointe a par la suite rédigé plusieurs états différents²⁴ de ces poèmes, mais en conservant toujours la mise en page du premier. Enfin, si les documents associés à la phase rédactionnelle sont plus nombreux que pour la phase prérédactionnelle, le travail de correction et d'annotation y est toutefois moins important, comme si la clarté et la rigueur de la méthode étaient garantes du travail d'écriture.

24. Parfois, mais c'est plutôt rare, un poème a été retravaillé seul sur un nouveau feuillet : il en va ainsi pour les étoiles « Aborta scan » et « Nocat abras » de la constellation de « L'oisillon piailleur ».

L'APPORT DES TEXTES LIMINAIRES

Dans *Le Sacre*, les sections « Le jeu des itinéraires » et « Le jeu des constellations » sont précédées d'un texte liminaire dans lequel Lapointe expose les procédés d'écriture qu'il a employés ; dans les archives, ce sont les documents les plus travaillés. Ainsi, pour « Le jeu des itinéraires », il a mis en place un processus de réécriture important : neuf états dactylographiés, la plupart corrigés, en témoignent. Un tapuscrit intitulé « Itinéraires mexicains pour 9 Tabarnacos » (figure 4), qui est sans doute le premier état, comporte plusieurs corrections manuscrites effectuées à des moments différents. Le poète y a noté des détails relatifs aux jeux formels utilisés et précisé plusieurs éléments de sa méthode poétique, notamment le choix ou l'exclusion de certaines villes :

Quatre-ving-dix lieux, dans 3 Etats du Mexique (le Distrito federal ~~étant~~ **excepté**, ~~puisque~~ ^{qui} ne comporte que la grande métropole de Mexico, dont la lettre initiale l'exclut du périple), ont été retenus, à partir de ~~reg~~**è**gles précises²⁵.

Pour le poète, le texte explicatif qu'il était en train de concevoir devait être précis, puisqu'il a noté (dans la marge de gauche du document) qu'il lui faudrait refaire le paragraphe concernant

25. Transcription de l'auteure (MSS47/S2/D11, boîte 2006-10-001/1896, dossier 9/13).

Come eu voute escrever para visitar as letes
as xotas, as leas, as planis todos,
o vale, et os domos de
tudo o cosmos

FIGURE 4
BAnQ, Centre d'archives de Montréal,
Fonds Paul-Marie Lapointe (MSS47).

les villes de l'État de Guerrero, dont il n'était visiblement pas satisfait. Les sept états suivants de ce texte liminaire révèlent ici encore un certain suivi dans les modifications : tous ces tapuscrits sont également intitulés « Itinéraires mexicains pour 9 Tabarnacos²⁶ » et la plupart ne présentent que quelques ratures ou corrections manuscrites. Un dernier état, paradoxalement intitulé « Le jeu des constellations », est plus court que l'état final, mais il s'en rapproche davantage.

Cette prolifération de variantes se retrouve d'une façon semblable pour le texte liminaire du « Jeu des constellations ». Une douzaine d'états de texte différents²⁷ conservent les traces de la réflexion de Lapointe sur le jeu formel qu'il a utilisé : le premier, qui est dactylographié, est couvert de corrections, d'annotations et de dessins et il contient une vingtaine d'anagrammes²⁸ griffonnées à l'encre. Lapointe a entre autres noté :

Au-dessus de la carte du Mexique scintillent désormais neuf constellations de dix étoiles.

26. L'orthographe du titre oscille toutefois entre « Itinéraires mexicains pour 9 Tabarnacos » et « Itinéraires mexicains pour neuf Tabarnacos », sans raison apparente.

27. Ce qui permet d'effectuer une tentative de classification de ces états de texte est, hormis une diminution de la quantité de corrections manuscrites, le changement de titre, qui deviendra tour à tour « Itinéraires et constellations », « Constellations », « Étoile-jeu » et finalement « Jeu des constellations ». L'état publié n'a pas de titre.

28. Il semble que ces anagrammes étaient alors destinées à former des noms pour les constellations et non pour les étoiles.

Générées dans l'ordre par les lettres successives du TABARNACOS, neuf itinéraires tracent chacun, entre dix ciudades, pueblos, aldeas et aldehuelas, des figures géométriques analogues à celles qui, reliant entre elles quelques étoiles, ont permis de définir et nommer chacune des 88 constellations : ^{Telles} Andromède, le Centaure, la Croix du Sud, Orion, la Grande et la Petite Ourse, etc.²⁹

Cet extrait révèle sans doute la source de l'inspiration du poète, c'est-à-dire de véritables constellations : or, dès les premières versions de ce second texte liminaire, il avait projeté d'expliquer ses poèmes au lecteur. Dans les onze autres états du texte liminaire du « Jeu des constellations », les variantes sont minimales, mais elles sont importantes, puisqu'elles visent ici encore à préciser le lexique plutôt qu'à retravailler l'ensemble de ce texte explicatif. Les archives des textes liminaires semblent donc indiquer qu'il est difficile de parfaire les textes en prose expliquant les jeux formels, puisqu'ils échappent à la méthode poétique appliquée partout ailleurs.

L'étude des archives de l'œuvre révèle que les contraintes d'écriture que s'est imposées Paul-Marie Lapointe l'ont incité à utiliser une grande variété d'outils et de documents pour mener à terme son projet poétique. Elles montrent également que cet « espace ludique » qu'est

29. Transcription de l'auteure (MSS47/S2/D11, boîte 2006-10-001/1896, dossier 11/13).

Le Sacre a permis à «de singulières machines génératrices de sens et d'imaginaire» (Larose, à paraître) de se constituer au fil d'hésitations et de réécritures. C'est donc dire que les archives de l'œuvre permettent d'accéder aux itinéraires, aussi multiples que complexes, de l'écriture de cet imposant recueil. Bien entendu, l'analyse génétique des archives du *Sacre* n'est qu'amorcée. Afin d'élargir la réflexion, il faudra confronter la genèse du recueil à celles des autres œuvres d'expérimentation formelle de Lapointe, notamment *écRituREs*. C'est aussi grâce aux deux carnets récemment ajoutés au fonds qu'on pourra prolonger cette étude génétique : il est probable qu'ils puissent, entre autres choses, combler les lacunes du dossier et par conséquent celles de la genèse de l'œuvre. Enfin, une étude de la réception et de l'implication du lecteur du *Sacre* serait plus que pertinente puisque, aux dires du poète lui-même : «Le poème est fait de "trous" dans l'espace et exige la participation du lecteur» (Bissonnette, 1998 : 19).

BIBLIOGRAPHIE

- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE ([2007] 2010), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- BISSONNETTE, Thierry (1998), « En amont de l'élocution : rencontre avec Paul-Marie Lapointe », *Nuit blanche*, n° 71, p. 17-19.
- COLLOT, Michel (1992), « Tendances de la genèse poétique », *Genesis*, n° 2, p. 11-26.
- FONDS PAUL-MARIE LAPOINTE, MSS47, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal.
- GOUJON Francine (2004), *Brouillons d'écrivains, du manuscrit à l'œuvre*, Paris, GF Flammarion. (Coll. « Étonnants classiques ».)
- GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- LAPOINTE, Paul-Marie (1980), *écRituREs*, Outremont, L'Obsidienne.
- LAPOINTE, Paul-Marie (1998), *Le Sacre. Libro libre para Tabarnacos libres. Jeux et autres écritures*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Poésie ».)
- LAROSE, Karim, « Génération formelle dans *Le Sacre* de Paul-Marie Lapointe », dans Luc BONENFANT, Isabelle MIRON et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Formes américaines de la poésie*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Convergences ».) À paraître.

Jacques Paquin

Université du Québec à Trois-Rivières

LE JOURNAL DE GATIEN LAPOINTE

(1950-1956)

OU LA NAISSANCE D'UN ÉCRIVAIN¹

La place que Gatien Lapointe occupe dans la littérature québécoise lui est venue en grande partie des deux grandes réalisations qui ont marqué sa carrière : son œuvre poétique et la direction d'une maison de poésie fondée à Trois-Rivières, les Écrits des Forges. Le corpus poétique couvre ainsi la presque totalité de ses écrits, à l'exception de quelques textes qui, pour la plupart, servent de préface aux recueils. Dans les années 1990, le dépôt, par ses héritiers, du fonds d'archives au Musée québécois de culture populaire de Trois-Rivières, ouvre de nouvelles voies à la recherche consacrée à l'œuvre de cet écrivain². Le fonds est composé principalement de

1. Le dépouillement du fonds d'archives de Gatien Lapointe a été fait avec la collaboration d'Andrée-Anne Fréchette, Marie-Pier Laforge-Bourret et Maria Juliana Vélez.

2. Depuis, le fonds a été acquis par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Centre d'archives de la Mauricie et du Centre du Québec, cote P136).

trois types de documents qui reflètent les principaux pôles d'activité de Gatien Lapointe : la poésie, l'enseignement et l'édition. Ces diverses facettes se partagent d'abord entre un journal intime et une imposante correspondance littéraire, à laquelle s'ajoutent des lettres échangées avec sa famille. On y trouve ensuite des manuscrits de recueils³ ainsi que des centaines d'inédits, des brouillons de poèmes ou d'écrits en prose ; en fin, le fonds permet l'accès à des notes en marge des poèmes ou qui ont servi de matériau pour ses cours universitaires. En somme, cet héritage nous fait découvrir un prosateur très prolifique qui a accumulé jusqu'à sa mort, avec une minutie d'archiviste, tous ses écrits personnels⁴. Bien que le journal intime ne représente qu'une mince portion de ce foisonnement, c'est le manuscrit le plus ancien de ce fonds et celui qui offre la plus grande unité. Une partie importante des études génétiques consacrées au journal et à la correspondance considèrent ces documents comme des avant-textes de l'œuvre, c'est-à-dire l'« ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre ou d'un projet d'écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives » (Grésillon, 1994 : 240).

3. Tous les recueils, sauf ceux des années 1950, soit huit en tout.

4. Par exemple, Lapointe a recopié les lettres qu'il envoyait à ses correspondants, il a conservé les travaux de ses étudiants, son courrier administratif, etc.

Considérant au départ que le journal intime rédigé par un écrivain, par exemple, n'est pas un *texte*, on analyse ce dernier comme étant un simple témoin de l'œuvre et non comme une écriture à part entière. J'aborderai le journal de Lapointe comme un objet d'étude qui mérite d'être analysé comme un morceau indépendant, sans que les liens entre l'œuvre publiée et cette forme d'écrit soient pour autant à écarter⁵. L'écriture diaristique de Lapointe, c'est là mon hypothèse, fait accéder à un genre à mi-chemin entre un récit de soi et un laboratoire pour le poète.

Le journal se présente matériellement comme un cahier à carton rigide, identifié comme un *Students MSS Book*. Celui-ci n'a pas été rempli en entier et couvre 110 pages manuscrites rédigées à l'encre bleue sur des feuilles lignées. L'auteur a numéroté ses pages, mais pas de manière systématique ; il en a arraché quelques-unes (quatre au total) et une page blanche vient interrompre la séquence des écrits qui se poursuivent à la page suivante. La périodisation du journal s'étend du 30 mai 1950 au 19 juillet 1956, avec une éclipse totale pour l'année 1954. Le manuscrit s'échelonne donc de la fin des études au Petit Séminaire de Québec jusqu'au départ de Lapointe pour la France grâce à une bourse de la Société Royale du Canada,

5. La revue *Genesis* a fait paraître un imposant dossier sur cette question intitulé « Journaux personnels » (2011).

obtenue après son diplôme de maîtrise à l'Université de Montréal. Au cours de cette période, le poète a publié deux recueils : *Jour malaisé* (1953) et *Otages de la joie* (1955).

La part la plus importante des entrées du journal est consacrée aux réflexions du jeune diariste sur ses sentiments amoureux, son avenir, sa relation avec l'enfance et ses angoisses devant le monde adulte. Mais c'est la vocation de poète qui occupe l'avant-plan de ces notes. Rédigées par un jeune homme des années 1950, elles font inmanquablement songer au journal d'Hector de Saint-Denys Garneau, publié en 1954, où l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace* consigne ses problèmes de conscience et sa relation souvent conflictuelle avec Dieu, ainsi que ses doutes sur sa capacité à devenir un poète véritable⁶. La forme même du journal de Lapointe incite à voir en celui-ci plus qu'une simple relation au quotidien ou un discours strictement introspectif : elle l'oriente davantage vers un travail d'invention. Les trois premières pages du cahier portent l'indication « Montréal, L'automne 1955 » (figure 5⁷). Le début se présente comme suit :

6. La rédaction du journal de Saint-Denys Garneau date toutefois des années 1930 (voir Garneau, 2012).

7. Je remercie chaleureusement Monsieur Guy Coutu, archiviste des collections au Musée québécois de culture populaire de Trois-Rivières, qui m'a généreusement ouvert les portes du Musée. Je suis aussi reconnaissant aux héritiers de Gatien Lapointe qui, par l'intermédiaire des Écrits des Forges, ont autorisé la reproduction de deux fac-similés.

Je retrouve ces quelques notes écrites pendant mes longues années de collège ; je dis bien longues, car déjà les solitudes de l'ennui, ces angoisses profondes où l'âme cherche oisivement quelque pensée et souvent même un seul souvenir à quoi s'accrocher, m'accaparaient et me rendaient tellement triste (f. 1)⁸.

Plusieurs questions surgissent à la lecture de ces premières lignes. D'abord, elles causent une déception : on ne peut pas espérer être en présence du journal original, puisque ce commentaire apparaît en aval de la datation de 1950. Les années de collège auxquelles il est fait allusion ont eu cours de 1944 à 1950. Lapointe est désormais installé dans la métropole ; il est inscrit aux Ateliers des Arts graphiques de Montréal, il est bachelier de la Faculté des lettres de l'Université de Montréal et il suit, à la même université, un programme de maîtrise en littérature qu'il complètera en 1956. Tandis que, dans son incipit, le locuteur affirme que le journal couvre les années de collège, qualifiées de «longues», la plus grande partie du texte évoque les années post-collégiales, à partir de juin 1950⁹. L'absence

Tous les renvois au journal de Lapointe seront indiqués par la mention du numéro de feuillet.

8. Les soulignements qui apparaissent dans les passages cités du journal sont tous de la main de Lapointe. Dans les extraits transcrits, les ratures ont également été reproduites, de même que les fautes.

9. L'année 1950 n'a suscité que treize entrées, du 30 mai au 13 septembre, soit une période de 2 mois et demi.

Montréal, l'automne 1955.

je retrouve ces quelques notes écrites pendant mes longues années de collège ; je dis longues, car depuis les solitudes de l'enfer, ces angoisses profondes où l'âme cherche vainement quelque pensée et souvent même un seul son pour se quoi s'accrocher, se représenter et me rendant tellement triste. Et cela dure des jours entiers et cela aggrave tout le mal et la course des données qui n'ont toujours suivi, il me semble, depuis les premiers jours de mon enfance. — je me demande toutefois, si cette tristesse, la plupart du temps obscure et muette, n'a pas été de toute ma vie le sentiment le plus fort et le plus énergique. Même l'euphorie, chez tout homme, ne joue pas de rôles aussi puissants que la tristesse. C'est en ces moments d'assaut et de passion sans limite, d'ailleurs, que

FIGURE 5

BAnQ, Centre d'archives de la Mauricie
et du Centre du Québec, Fonds Gatién Lapointe (P136).

d'entrées pour l'année 1954 laisse croire que la première mouture du journal s'est bouclée en 1953¹⁰. Lapointe relit donc son journal en 1955 et affirme résister à l'idée d'apporter des corrections à des textes écrits « avec beaucoup de maladresse bien sûr, mais avec beaucoup plus de sincérité encore. Je ne dois pas les corriger [...] », décide-t-il alors (f. 2).

Il est toutefois impossible de savoir à quelle date précise s'amorce la suite de la première version du journal, étant donné l'indication très approximative de l'automne 1955. Cette double écriture, dont on ne retrouve pas la genèse, rend l'identité du journal relativement problématique, mais elle n'en révèle pas moins une séparation nette au sein du journal. Il y a, d'une part, ce que le poète qualifie d'écrits « de jeunesse » (du 30 mai 1950 au 5 décembre 1953) et, d'autre part, les écrits de la « maturité » (de l'automne 1955 au 19 juillet 1956¹¹). Chaque partie compte 63 entrées, chacune d'elles totalisant respectivement 28 mois et demi et 19 mois et demi, soit au total

10. Le journal n'aurait donc pas été interrompu pendant un an, il aurait plutôt pris fin en 1953. Lapointe l'aurait par la suite recopié, puis il aurait repris sa rédaction jusqu'en 1956. L'usage de la même encre à travers tout le manuscrit confirme cette hypothèse.

11. L'entrée de « L'automne 1955 » est suivie de celle du 13 janvier de la même année, ce qui crée évidemment une entorse chronologique, sans que des pages aient été arrachées. En revanche, l'erreur de datation est peut-être imputable à un oubli, fréquent dans les journaux, lorsqu'on franchit la nouvelle année.

4 années. La reconstitution incertaine de la chronologie de ce récit de vie trouve des échos dans l'identité d'un destinataire déterminant du journal.

UN DESTINATAIRE ÉNIGMATIQUE

On connaît la dynamique énonciative singulière du journal qui, malgré le parti pris du soliloque, ne se défait pas aussi facilement du recours à un destinataire, lequel se confond avec le destinataire lui-même, quand il n'est pas simplement relayé par le journal devenu le confident, et dont l'adresse type, « mon cher journal », en compose l'image d'Épinal. Or, le discours diaristique de Lapointe attire l'attention sur un autre récepteur, désigné sous le nom de « Nadourane », et dont la présence imprègne une portion importante de l'écriture diaristique. Bien que le scribe se soit engagé à ne pas modifier l'original, il se permet cette liberté : « J'ajouterai cependant à ces notes le nom de Nadourane, l'être particulier qui un jour de pluie ou de soleil est venu nommer à jamais ma vie » (f. 3). L'inclusion de ce destinataire, vraisemblablement influencé par le Nathanaël des *Nourritures terrestres* d'André Gide, ajoute une trame qui rapproche le journal de l'écriture fictive. En effet, le poète a recopié son texte en insérant des adresses à Nadourane (18 au total), dont on ne sait trop s'il est une pure création poétique, s'il a quelque lien avec la

vie vécue du poète ou s'il est la manifestation d'un alter ego¹². Le lecteur n'a donc plus sous les yeux une simple transcription, mais bel et bien une véritable réécriture du journal. Celle-ci résulte d'une double posture énonciative issue, pour une part, de l'élève frais émoulu du collège qui commente le flux des événements qui ont eu une répercussion sur sa vie intime jusqu'à l'été 1952. D'autre part, un autre énonciateur, celui de 1955, lecteur et copiste de ses propres écrits de jeunesse, prend le relais et poursuit les annotations jusqu'en juillet 1956. Ce faisant, il procède à la transformation de la matière du journal initial à l'aide d'ajouts qui signalent la présence de Nadourane. Contre toute vraisemblance, et à l'encontre de la logique même du journal qui, par définition, est soumis à la contrainte temporelle, la seconde version accueille rétroactivement cet interlocuteur, et ce, même durant les années où ce dernier n'avait pas encore d'existence, c'est-à-dire dans la première moitié des années 1950 :

Mtl le 17 janvier 1952.

Écoute-moi, Nadourane, car mon cœur est désespéré. Nous irons chercher mon âme. J'ai la nostalgie des souvenirs de mon âme. Un peu de jeunesse et un air de fête (f. 16).

12. On lit à ce propos : « Ne t'inquiète pas si parfois je te tutoies comme je le fais à moi-même et à Dieu, car ma voix de sang est bien plus qu'une prière ou un cantique, elle est une destruction glorieuse pour ce que j'aimai le mieux ~~de toute ma vie~~ au monde » (f. 4).

Si on prend l'auteur au mot, on peut présumer que la modification de l'entrée originale se limite à l'ajout de ce prénom énigmatique. Bien que le journal de Lapointe ne soit pas exclusivement dicté par la rencontre avec Nadourane, qui trouve son terme avant la fin de l'écriture diaristique, la majorité des notations qui s'amorcent en 1950 sont pour ainsi dire assujetties à la perspective que leur impose la réécriture, qui a cours à partir de 1955, et qui est dominée par cette figure à mi-chemin entre un être fictif et l'incarnation d'un véritable amour¹³. Par ailleurs, cette même figure joint les deux périodes de vie de Lapointe : le collégien de Québec et le jeune homme qui s'installe à Montréal¹⁴. La rupture avec Nadourane est consommée le 7 février 1955 exactement, si l'on en juge par cette entrée :

13. L'entrée du 31 mai 1950 qui précède l'avènement de Nadourane apparaît déjà sous le sceau d'une relation amoureuse : « Je l'aime et j'ai tellement peur ! Cette destinée qui se joue dans son visage, c'est la mienne qui se cache de moi » (f. 5).

14. De toute évidence, Lapointe n'a pas complété ses études classiques puisqu'il les a interrompues en 1950, après six années, tandis que le cours classique en comptait huit à l'origine. Une entrée du 21 novembre 1951, alors qu'il est installé à Montréal, en témoigne : « Je regrette tant de ne pouvoir continuer mon cours classique. Maintenant, je me joue la comédie et j'essaie de rire pour ne pas pleurer fort » (f. 4). Toutefois, une copie de son curriculum vitæ indique qu'il a été inscrit à un collège privé de Montréal (Mongeau et Saint-Hilaire). Mes recherches ne m'ont pas encore permis de corroborer cette information.

Le 7 février 1956.

Il y a un an, aujourd'hui, c'était son départ. J'étais triste et c'était presque demain. J'attends depuis, que son départ s'efface tout à fait. Je me fais des gaietés tristes. Mais je l'aime justement... (f. 88 ; figure 6).

Cette aporie du journal fait entrer celui-ci dans le domaine de la fiction, du moment qu'il a subi une mise en forme qui ébranle le « pacte autobiographique », selon la célèbre formule de Philippe Lejeune (1975). On pourrait pousser la comparaison avec l'écriture du journal d'Henriette Dessaulles, caractérisé, selon les termes de Jean-Louis Major, par « l'écoute de soi, se tenant en son langage comme en son irréductible singularité » (Dessaulles, 1989 : 66). Le remanie - ment du journal, désormais de « seconde main », tire en outre cet ego-document du côté de l'écriture, au sens barthésien du terme.

La version actuelle incite à lier l'identité problématique du texte, dans sa matérialité même, à la figure de l'écrivain qui cherche à émerger à travers les écrits de jeunesse. On conviendra que le journal intime n'est plus simplement un journal, même en acceptant que celui-ci soit de nature hybride. Il n'a pas l'allure d'un cahier de poche et, sur le plan du contenu, il n'est pas non plus vraiment un « instrument de travail » selon Louis Hay (1990 : 13), ni tout à fait un « lieu pour engranger des documents » ou pour constituer « un modèle formel », comme le précise à son

se brayer -- je le souhaite -- je ne suis plus
je j'ai l'âme ou l'âme avec une cer-
tain me pris.

Le 7 février 1956.

Ils m'ont, au point de vue, c'est-à-dire de-
part -- j'étais triste et c'était presque de-
mourir -- j'ai eu depuis, que mon départ
s'efface tout à fait -- je me fais des questions
tristes -- mais je l'aime justement...

les éclatements d'affaires ~~me~~ forment
des larmes végétales dans mon corps.
je suis fin des choses, d'un seul air po-
pulaire -- le mouvement léger des foules
m'excite -- je me fais des conversations
idiotes de femmes en peine -- je crois avoir
maîtrisé mes frémissements un peu sentimentales.
le vieillissement me délaisse -- j'ai des
atouts pour tous les noms du monde -- je
dérive sur stédieuses harmonies de
l'histoire -- le sort a tiré mes cartes -- je
serai donc heureux -- je briserai les vitres de
mes frémissements superbes -- je suis jeune.

FIGURE 6

BAnQ, Centre d'archives de la Mauricie
et du Centre du Québec, Fonds Gatién Lapointe (P136).

tour Jacinthe Martel (2007 : 9). Outre le fait qu'un poème y soit reproduit¹⁵, les écrits du journal ne servent pas d'avant-texte à une œuvre, ni même à une de ses composantes, y compris *Otages de la joie*, publié en 1955, dont on trouve pourtant des réminiscences, notamment dans l'usage répété des mots *joie* et *otage*. Les deux recueils, publiés, il est vrai, en dehors des créneaux officiels du champ éditorial de l'époque, n'ont pas suffi à ce que Lapointe se reconnaisse comme poète à ses propres yeux¹⁶, de sorte que, parallèlement au deuil amoureux s'exprime l'ambition de devenir poète : « Montréal, le 21 novembre 1951. Le fantôme de Beauté me laissera-t-il un jour? Je voudrais écrire, et cela me déchire atrocement » (f. 14).

De fait, deux types de discours témoignent de l'importance du journal dans l'élaboration d'une poétique. D'une part, le jeune Lapointe confronte sa conception de l'écriture aux lectures et aux auteurs qu'il fréquente durant la première moitié des années 1950 ; d'autre part, notamment dans les dernières entrées, sa prédilection pour le langage métaphorique va déboucher sur une écriture libérée des contraintes des

15. Il s'agit de « Face à l'Occident », dédié à Pablo Picasso.

16. L'examen de la réception critique de ces deux recueils traduit au contraire un accueil fort positif, qui démarque déjà Gatién Lapointe parmi les jeunes poètes publiés en même temps que lui.

choses vécues, des anecdotes, voire des méditations diverses, pour faire éclater la frontière déjà mince entre l'annotation autobiographique et l'écriture proprement dite.

Mis à part les auteurs qui font partie de son panthéon personnel et qui ont acquis son indéfectible admiration, dont Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gérard de Nerval, Raymond Radiguet et Charles Péguy, la plupart des lectures dont rend compte Lapointe lui fournissent l'occasion de confronter ses propres conceptions de l'art et de la poésie. Rares sont les livres, spectacles ou films qui trouvent grâce à ses yeux. Bien que cette idée ne soit pas exprimée en toutes lettres dans la première page où le diariste évalue le sens de son entreprise, la vocation d'écrivain, si elle doit se concrétiser, passe nécessairement par une réconciliation avec soi et une fidélité au passé, en dépit des maladroites du collégien, parce que le désir d'authenticité s'avère aux yeux du diariste plus fondamental que l'art. Commentant les notes de son journal de jeunesse, Lapointe écrit : « Je réapprendrai avec elles l'odeur de la terre, sa primitive et belle liberté. Je suivrai pas à pas l'humiliation de mes défaites et cette grande joie de maintenir un effort difficile » (f. 2). Cette modestie peut s'expliquer par les rapports très étroits qu'il établit entre esthétique et éthique, écriture et morale. Le journal est traversé par de fréquentes crises spirituelles dont l'enjeu repose surtout sur une

inaptitude du locuteur à trouver la *joie*, terme à connotation religieuse, comme l'utilisait Saint-Denys Garneau lui-même, aussi bien dans son propre journal que dans «*Accompagnement*» (1993 : 79), où le *je* marche à côté d'une joie. On en trouve des échos dans la poésie de Lapointe, d'abord dans *Jour malaisé* :

Mais ta vie est interdite ô mon âme
Et tes mystères prolongent à l'infini
Mon obscur cheminement de la joie (2001 : 58).

Puis dans le texte liminaire au recueil *Otages de la joie* : «*Le poète doit tout recommencer [...] à partir de cette humilité consciente de n'habiter un royaume grave et cher que si d'abord ce royaume l'affectionne et puis l'invite tout bonnement*» (2001 : 95). Lapointe n'est pas un poète métaphysique, mais il partage avec Saint-Denys Garneau une conception de la littérature et de la réus site artistique qui dépend de fondements spirituels.

Les impressions de lecture occupent aussi plus d'espace, annonçant ainsi les futures activités de Lapointe qui animera les ateliers de création à l'Université du Québec à Trois-Rivières à partir de 1969 et qui débouchent, en 1971, sur la fondation des Écrits des Forges¹⁷. Malgré les soubresauts d'enthousiasme qui sont suivis aussitôt de crises de découragement, le *je* subit une

17. L'appellation d'origine était Les Éditions des Forges.

transformation qui le fait passer d'un monde ancien, en butte aux rêveries nostalgiques, à la naissance d'un moi dorénavant tourné vers l'avenir : « Le vieillissement me délaisse. J'ai des atouts pour tous les noms du monde. Je déroge aux studieuses harmonies de l'Histoire. Le sort a tiré aux cartes. — Je serai donc heureux » (f. 88).

C'est à la suite de cette affirmation qu'on peut lire, dans l'ordre : une transcription de poème¹⁸, une lettre adressée à un ami qui lui demande son avis sur ses poèmes¹⁹ et l'évocation d'une retraite à la maison Montmorency²⁰, le 12 juillet 1956. Ces passages montrent que Lapointe s'est approprié la figure du poète, comme si le journal, dont participe sa réécriture, traçait le parcours initiatique de la métamorphose du collégien en écrivain. À ce propos, à la fin de janvier 1956, on trouve un passage étonnant qui couvre cinq entrées consécutives. Le diariste prend une telle liberté que son discours s'apparente à un rêve ou un délire verbal qui déstabilise, vu le caractère très introspectif de la majorité des notations. Comme si Lapointe avait tenté un coup de force en cherchant à se débarrasser d'une culpabilité trop lourde, afin de rompre avec les nom-

18. « Face à l'Occident », cité plus haut.

19. Cet ami est identifié par les initiales R. C. Lapointe a recopié cette lettre dans son journal.

20. Il s'agit du Manoir Montmorency, acheté par l'ordre des Dominicains en 1954, qui sert de lieu de retraite au moment où Lapointe y fait un séjour.

breuses contradictions qui l'oppressent, entre la raison et l'instinct, la volupté et l'idée de Dieu, autant de thèmes qui ont prévalu chez la génération de *La Relève*, entre autres²¹.

Sur le plan littéraire, Lapointe s'essayait peut-être à une prose qui le rapprocherait d'une *Saison en enfer* de Rimbaud, ou proche de l'automatisme qui exerce encore une grande influence à l'époque où il rédige son journal :

Je sais bien, j'étais fatigué, mon orgueil était bousculé de ruines triomphantes. L'automne subit ne portait plus le mouvement ancestral des fleurs ; l'oasis avait perdu le rythme régénéré des branches. Ton costume protège désormais la mort désuète des choses. Mais toi ne juge pas les lignes rompues de ta bouche, les lignes de ta main qui doit ramasser du bout des doigts la date éparpillée d'un hommage. L'arbre choisit de se dissiper dans le creux temporel des nombres. Mener à terme le sang de leur feuillage (f. 73-74).

Le poète était-il en quête d'une forme d'idiosyncrasie ayant pour fonction de sortir le sujet du

21. Lapointe était aussi un lecteur de Jacques Maritain, un des auteurs étrangers qui ont exercé une grande influence chez les animateurs de *La Relève*. Lorsqu'il s'apprête à prendre l'avion pour aller en France, en 1956, il emporte avec lui *Art et scolastique* (Paris, La Librairie de l'art catholique, 1920) acheté à la Librairie Garneau et qu'on trouve dans la bibliothèque personnelle du poète, conservée à la Bibliothèque de l'Université du Québec à Trois-Rivières. On peut lire, écrit à l'encre bleue sur la page de garde : « Minuit et une minute. Départ pour l'Europe (Eure !) Québec 1956 ». Ces lignes servent en quelque sorte d'apostille au journal.

tourniquet obsessionnel où l'enfermait son mani-chéisme? Cette métaphorisation de la pensée, à laquelle tend souvent le journal, suggère justement une autre avenue, moins connue des lecteurs des poèmes, où le locuteur *pense* sans cesse pour autant d'être poète. Que l'on considère ces fragments comme des influences encore mal assimilées de Rimbaud, des surréalistes, de Gide ou, au contraire, qu'on les lise comme des mises à l'essai d'une forme de pensée poétique, on ne peut écarter l'hypothèse que le journal aura servi à lever la contradiction entre l'homme et le poète, entre la croyance en un talent et la grâce qu'il faut mériter, entre l'écriture de poèmes et l'expression par la prose. Considérons aussi que l'écrivain a peut-être aperçu, dans la composition du journal, un des fondements majeurs de la poétique du commencement et de l'instant qui traverse toute son œuvre. Il aurait été séduit par l'effet de proximité suscité par une prose réflexive qui semble éclore au fil d'une rédaction quotidienne.

Le journal s'avère certes un récit de vie, mais plus encore un banc d'essai qui a pour horizon la poésie. Il se termine successivement par un dialogue avec Paul Éluard, objet du mémoire de maîtrise, et par ces lignes, seuls vestiges d'une poésie inédite en prose : « jeudi. Une odeur vive d'herbe coupée... Le matin rajeunit le vieux cœur de la terre. Ô la triste intimité de ma vocation... » (f. 110). Rien n'indique que le journal ait

pu être destiné à la publication, mais on ne peut manquer d'y déceler une certaine structure de composition : la première entrée, datée de l'automne 1955, qui semble faire office de préface, est suivie des réflexions et des anecdotes du diariste qui cherche sa voie comme poète et qui finit par la trouver, quelque part entre la tentation de l'automatisme et l'influence assumée d'Éluard. Ces trois dernières phrases, assimilables à des bouts de vers, coïncident avec la poétique qui singularise son œuvre ultérieure, dont la thématique tellurique annonce entre autres « J'appartiens à la terre²² » (1963).

La richesse indéniable des écrits de ce journal équivaut à une mise à l'épreuve, dans une prose au quotidien, d'une écriture qui, à l'instar des proses de Gaston Miron, comme l'affirme Marie-Andrée Beaudet, révèle « l'impressionnante activité d'auto-analyse qui très tôt fonde et irrigue la production poétique » (2005 : 112). Si déconcertant que puisse sembler le journal intime de Gatien Lapointe, et peut-être en raison justement de la réécriture dont ce texte a été l'objet, il demeure un inestimable témoin du parcours d'un jeune poète des années 1950 vers la maturité.

22. Voir *Ode au Saint-Laurent*, précédée de *J'appartiens à la terre* (1963). Le second texte date en réalité de 1960.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDET, Marie-Andrée (2005), « Gaston Miron ou le laboratoire des écritures du moi (1947-1953) », *Tangence*, n° 78 (été), p. 111-131.
- DESSAULLES, Henriette (1989), *Journal*, édition critique préparée par Jean-Louis Major, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys (1993), *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Boréal compact.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys (2012), *Journal (1929-1939)*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Cahiers du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau ».)
- GENESIS (2011), « Journaux personnels », n° 32 (hiver).
- GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- HAY, Louis (1990), « L'amont de l'écriture », dans Louis HAY (dir.), *Carnets d'écrivains*, tome I, Paris, Éditions du CNRS, p. 7-22. (Coll. « Textes et manuscrits ».)
- LAPOINTE, Gatien (1950-1956), « Journal », Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de la Mauricie et du Centre du Québec, fonds Gatien Lapointe, P136.
- LAPOINTE, Gatien (1953), *Jour malaisé*, Montréal, [s.éd.].
- LAPOINTE, Gatien (1955), *Otages de la joie*, Montréal, Éditions de Mui.

LE JOURNAL DE GATIEN LAPOINTE (1950-1956)

LAPOINTE, Gatien (1963), *Ode au Saint-Laurent*, précédée de *J'appartiens à la terre*, Montréal, Éditions du Jour.

LAPOINTE, Gatien (2001), *Le temps premier [Jour malaisé, Otages de la joie, Le temps premier]*, Trois-Rivières, Écrits des Forges.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

MARTEL, Jacinthe (2007), « *Une fenêtre éclairée d'une chandelle* ». *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene.

Mariloue Sainte-Marie

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

LE BOIS MORT
DE LA CORRESPONDANCE.
LES FRAGMENTS DE LETTRES
DE GASTON MIRON

Du vaste chantier qu'ont été le rassemblement et l'édition critique de plus de 200 lettres écrites par Gaston Miron entre 1949 et 1965 (Sainte-Marie, 2010) se détachent une trentaine de fragments de lettres, sorte de *bois mort* de la correspondance, pour reprendre une expression chère à Miron, qui nommait ainsi les vers jugés plus faibles mis de côté lors du travail sur le poème. Vestiges de lettres perdues ou introuvables, restes inachevés de la correspondance du poète, elle-même à la périphérie de l'œuvre mironienne, ce corpus est marginal à plus d'un titre. Pourtant, les fragments de lettres trouvés dans le fonds d'archives de Gaston Miron conservé à Bibliothèque et Archives nationales du Québec permettent de combler les inévitables lacunes d'une correspondance en donnant

corps à certains fantômes épistolaires – ces « lettres aujourd'hui perdues, qui n'ont plus d'existence qu'hypothétique, mais dont la présence virtuelle se déduit immanquablement d'autres lettres qui en font état » (Diaz, 1999 : 16). Elles donnent aussi à voir l'étonnante circularité, entre les diverses formes d'archives, des pratiques scripturales du poète. Plus que de simples brouillons témoignant d'un travail de composition de la lettre, ces fragments épistolaires, dans lesquels se lit parfois un *mal-écrire* propre aux archives mironiennes, sont de véritables réservoirs d'idées et de pensées.

L'intérêt de ce corpus réside dans ce qui fait aussi sa difficulté : son caractère marginal et incertain. Comment, en effet, considérer ces fragments de lettres ? Quel statut leur accorder ? Quel statut Miron lui-même leur accordait-il ou leur accorderait-il aujourd'hui ? On connaît la hantise mironienne de la fragmentation¹, son souci et son exigence du mot juste qui allaient jusqu'à l'aveu, dans les marges de l'édition annotée de *L'homme rapaillé*, des vers qu'il jugeait toujours « en souffrance » (Miron, 1994 : 40). On imagine aisément son étonnement, voire sa désapproba-

1. « Tout ce que j'écris m'apparaît aussitôt lamentablement défectueux. Je ne suis plus capable d'aucune structure. Ce ne sont que lambeaux de poèmes, guenilles, seulement quelques vers à luire tristement. Je suis dans l'échec par-dessus la tête », écrivait-il à Claude Haeflery en février 1956 (Miron et Haeflery, 2007 : 58).

tion, devant le fait qu'il soit possible de travailler sur ses textes inachevés, ses ébauches de lettres, de surcroît. Ces rebuts de l'écriture épistolaire, Miron aurait pu les mettre au panier, tout simplement. Pourtant, ces fragments se trouvent mêlés aux doubles au carbone de ses propres lettres dactylographiées que le poète conservait dans ses vestiges de papier². Une habitude d'*archiviste* qui brouille encore plus les cartes.

L'analyse des archives épistolaires mironiennes permet de distinguer quatre types de fragments de lettres dont le statut est incertain. Le premier regroupe les rares versions antérieures de lettres que Miron enverra à leurs destinataires. Elles divergent généralement peu des lettres finales, sinon par leur plus grande brièveté. Les lettres inachevées, dont les destinataires – ponctuels – n'ont pas pu être identifiés parce qu'aucun indice pertinent ne permet de reconstituer l'identité tronquée du correspondant, constituent le deuxième type. Les ébauches de lettres portant l'en-tête « Notes » et les lettres défouloirs, dont le ton virulent détonne par rapport au style épistolaire de Miron, composent les troisième et

2. Miron évoquait « d'archéologiques fouilles dans [ses] papiers » (lettre à Andrée Maillet-Hobden, 14 juin 1954, BAnQ, fonds Gaston Miron, MSS410/004/028). Désormais, les renvois au fonds d'archives de Gaston Miron seront signalés par la seule cote du document. Je remercie Emmanuelle Miron d'avoir accepté que soient reproduits dans cet article des fac-similés de notes épistolaires.

quatrième types de fragments³. Ces deux derniers ensembles informent la pratique scripturale – et pas seulement épistolaire – du poète et mettent en lumière l'importance des lieux de mise en question de soi et de la poésie que sont les écrits intimes – journaux, notes, lettres⁴ – pour Miron.

NOTES ÉPISTOLAIRES

Parmi les fragments de lettres se distinguent un ensemble d'ébauches portant l'en-tête «Notes : lettre à *x*», qui ne comportent généralement ni formule d'adresse ni date, et qui donnent à lire un texte hybride, à la frontière de la note personnelle et de la lettre. L'usage fréquent des points de suspension, en début ou en fin de phrase, marque de façon nette le caractère incertain et inachevé de ces textes qui demeurent les seules traces de missives aujourd'hui accidentellement détruites, égarées au fil du temps ou dispersées dans des archives privées parfois

3. Parmi la trentaine de fragments de lettres conservés dans les archives de Miron, il s'avère impossible de confirmer que les lettres défouloirs et certaines ébauches sous forme de notes ont trouvé une version définitive dans des lettres qui ont finalement été envoyées à leurs destinataires. Si ces lettres ont existé, mes recherches n'ont pas permis de les retrouver.

4. On lira avec profit l'article de Beaudet (2005) sur les diverses formes d'écriture du moi qu'a pratiquées Miron entre 1947 et 1953.

conservées à l'étranger⁵. Pour quiconque fréquente les archives de Gaston Miron, la similitude entre les ébauches de lettres prenant la forme de notes et les textes brefs que Miron a pris l'habitude d'écrire à partir des années 1950 est étonnante. Le projet d'édition de l'œuvre épars de Gaston Miron⁶ a en effet commencé à mettre au jour un important corpus de notes relevant de l'autoanalyse comme du commentaire sur la poésie et sur l'écriture, pour l'essentiel rédigées avant la publication de *L'homme rapaillé*, au printemps 1970.

Le travail récent dans les archives épistolaires de Miron a montré que ces notes – dont certaines ont été mises au net sur des feuillets précisément intitulés «Notes» – présentent des affinités non seulement avec les lettres du poète, mais aussi avec les ébauches de lettres portant l'en-tête «Notes : lettre à *x*». À l'instar des notations de Miron, ces ébauches épistolaires adoptent une même forme concise et fragmentée, un même ton introspectif ou réflexif :

5. Des lettres reçues par le poète attestent par exemple que Gaston Miron a correspondu, même si ce n'est que ponctuellement, avec les poètes Suzanne Paradis et Michèle Lalonde, ainsi qu'avec la romancière Claire Martin. Les lettres de Gaston Miron ont toutefois été perdues.

6. Le troisième volet de ce projet, mené par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, s'intéresse aux notes sur la poésie (1947-1970). Un premier choix de notes présenté par Nepveu est paru dans la revue *Contre-jour* (Miron, 2004a).

Pour reprendre tes expressions (que je trouve heureuses) je suis en instance « d'ultime repos », dans un « vécu d'angoisse », je veux demeurer dans cet état à n'importe quel prix. Je vis dans le présent le plus étroit, le plus articulé, actué, concret, pragmatique, je n'ai plus de passé et je vis d'une absence d'avenir... À la longue, la souffrance devient irréaliste, et à force de durer trop longtemps, elle s'installe comme chez elle [...] (extrait de notes pour une lettre à Michèle Lalonde, Paris, 1960, figure 7).

... résurrection⁷, libération, bonheur, malheur, désespoir, espoir, qu'est-ce que ces mots ont à voir avec ce que nous avons à faire, avec l'absence de sens d'une vie? Rien, vous pouvez me croire, rien. Si je suis maintenant heureux (en évacuant de ce mot son contenu classique), c'est du bonheur de ceux qui ne souffrent plus, et non pas d'un quelconque et autre bonheur dont parlent les gens. ... je suis encore plus mort qu'avant, c'est-à-dire plus désamorcé, plus déconnecté, plus distancé, plus objectivé (extrait de notes pour une lettre à Suzanne Paradis, Paris, 1960, figure 8).

7. Tous les points de suspension en début de phrase sont de Gaston Miron.

Notes: Lettre à Michèle Laplante

Tout ce que tu me dis de moi a sans doute été valable pour te passer, et c'est peut-être encore, mais que sens-tu, j'ai fatigué... Pour reprendre les impressions (que j'étais heureux) j'ai en instance "d'ultime espoir", dans une "réalité d'angoisse", j'ai une bonne fois dans cet état à n'importe quel prix. Je vis dans le présent le plus étroit, le plus articulé, actuel, concret, pragmatique, j'en ai plus de peur et j'ai d'une obscurité d'avenir... à la longue, la souffrance devient réelle, et à force de durer trop longtemps, elle s'installe comme chez elle, et même si on y a résisté pendant des années, on en vient à la considérer comme une seconde nature et à l'aimer sans plus, c'est trop la situation est irréversible et l'on peut m'adresser les remarques des gens si tu es tel, c'est parce que tu aimes ça. Bien sûr, après avoir passé dix ans à ne pas aimer "ça", et à force d'en avoir mangé de "ça", et si l'avenir semble bouclé de "ça" rempli de "ça", on s'adonne et l'on aime ça à défaut d'autre chose. Suis dans un au-delà, ou en l'air, que sais-je? Au bout des, ne me sens plus concerné, mis complètement hors-jeu, déconnecté, distant, objectif, dans une perpétuelle déposition de moi-même, bref j'ai ne me sens plus concerné au bout que l'est-ce moi ou, et au bout qu'importe. Sais plus là, ai perdu mémoire, et que m'importe si suis-je? Bonheur annulé, en ce qui me concerne, en une absence de bonheur, et bonheur malheur, espoir m'ont plus rien à voir avec ce que j'ai fait. Rien ne vaut la peine d'être même, en dehors du fait que tout est passé et que j'ai ne me souviens plus de rien. C'est, j'ai tout oublié. Le courage de l'ennemi est impeccable. La poésie y a-t-elle passé en même temps et avec le reste. Ne plus écrire fait partie de la recette, et j'en tiens à elle. Je ne suis plus à quel point doit être "la poésie", j'ai oublié et j'en suis soulagé. Rien à décider.

FIGURE 7

BAnQ, Centre d'archives de Montréal,
Fonds Gaston Miron (MSS410).

Notes: Lettre à Suzanne Paradis.

... moi qui ne lisais jamais de romans, j'en consomme une quantité importante maintenant & disormais, sans souci de la qualité. Ça passe le temps. On vieillit; après chaque roman lu, nous sommes plus vieux de plusieurs ans. Moi qui aimais Paris à cause de ses linéaires, on peut passer ses journées au cinéma à Paris, n'est-ce pas merveilleux, & j'ai bien pu dire pas, j'ai ajouté le roman & maintenant le voyage. C'est ma façon de m'ennuyer, d'oublier de m'ennuyer. Quand je suis venue à Bordeaux, au lieu de visiter la ville (qui est assez bien, d'après ce que j'ai pu voir en passant) j'ai me suis adonné à deux au cinéma. Ça, c'est merveilleux, j'ai mis beaucoup dans ces moments, j'ai vu l'écran, Paris, Montréal, Val de Vence, Barcelone, un seul air est possible dans toutes ces villes; celui des salles. Nous sommes toujours ailleurs & pourtant toujours en nous-mêmes.

... résurrections, libérations, bonheur, malheur, désespoir, espoir, qu'est-ce que ces mots ont à voir avec ce que nous avons à faire, avec l'absence de nous d'une vie? Bien, nous pouvons me croire, dire. Si je suis maintenant heureux, (en ignorant de ce mot son contenu technique), c'est du bonheur de ceux qui ne souffrent plus, & non pas d'un quelconque & autre bonheur dont parlent les gens. ... j'ai eu encore plus mort qu'avant, c'est-à-dire, plus désamorcé, plus désennuyé, plus désabusé, plus objectif, le plus souffrir, c'est oublier, dans une seconde nature, dans la seconde vie véritable, la schizophrénie. L'aliénation, c'est ma méthode.

... je ne peux pas vous lire Paris, je ne vois pas Paris. Mais j'ai vu des centaines de films à raison de 2 par jour. Je ne vois pas Chateaux, etc... pour moi c'est la vitesse qui grise & fait barbouiller les paysages, pour suffire, la faire exister, aboutir dans les salles à Colours ou ailleurs... il y a des milliers d'années que j'ai été prêt d'oreille à un chant d'oiseau... je trouve ma condition de plus en plus belle. Si je m'écrie, ce n'est pas une résurrection & tout le baratin, c'est une victoire. Je peux me permettre sans souffrir des boudoirs de tout le monde: d'écrire en n'y croyant plus. Ça passe le temps, fait oublier la vie, fait vieillir, comme le cinéma, les romans, les voyages, les lectures, le mercantilisme, le gauchisme. Je suis un mercenaire, j'ai me rends au plus offrant, & c'est passionnant.

FIGURE 8

BANQ, Centre d'archives de Montréal,
Fonds Gaston Miron (MSS410).



... ce que je deviens.

À vrai dire, je n'en sais plus rien moi-même. Je suis impardonnable de t'avoir laissé (et Frénaud, et Bourniquel, et les autres) aussi longtemps sans nouvelles. J'ai été peu à peu enlisé, contre mon gré souvent, dans une espèce de paralysie sans nom – pour ce qui est de la vie de l'esprit et de la création. Par ailleurs, toujours vivant à bout portant, plus pauvre qu'un pauvre, happé, projeté, emporté par l'action et l'urgence de nos tâches historiques ici. Des temps durs. Réduction à une idée fixe, toutes forces braquées sur la question de savoir si, oui ou non, nous serons encore là demain comme être-au-monde-en-français. Comment voir clair en tout cela ? Pour durer, c'est comme s'il fallait ne pas trop parler, comme s'il fallait faire l'économie de tout geste inutile... Et dans ce combat anonyme, cerné par la perversion du langage, on en vient à ne plus savoir communiquer avec l'extérieur (extrait de notes pour une lettre à Robert Marteau, 11 mars 1970. Archives personnelles de Gaston Miron).

Notes personnelles destinées à un correspondant ou projets de lettres passant tour à tour de l'épistolaire à l'écriture intime, ces fragments ne permettent aucune interprétation définitive. D'une part, ils tiennent du journal intime en ce que celui-ci « constitue une sorte d'exercice moral » tributaire « de l'examen de conscience » (Didier, 1976 : 18). On connaît la propension mironienne pour les bilans et les synthèses de

son parcours⁸; ces ébauches de lettres sous forme de notes participent du même mouvement. D'autre part, ces textes tiennent bien sûr de la note, entendue comme un écrit censé aider à conserver une idée, une sensation, un état d'esprit. Ces notes épistolaires servent-elles de réservoir d'idées pour la rédaction d'une lettre future ou, au contraire, résument-elles une lettre dont Miron souhaite conserver quelques lignes de force? Miron note-t-il ainsi fébrilement ses états d'âme et ses pensées pour remédier aux «trous noirs de [son] esprit», pour contrer les «taches solaires» (2004b : 38) qu'il dit avoir au cerveau, lui qui répète souvent ne plus se souvenir de rien?

J'écris comme quand on est malade et qu'on veut à tout prix guérir (risques), parce qu'il y a beaucoup à faire et à dire. J'écris pour plus de conscience à la fois intime et cosmique (relation), pour guérir de l'inconscience (note au verso d'un poème sans titre. MSS410/001/067).

La lecture de ces notes donne à penser que pour Miron, écrire était une manière non seulement de trouver un sens, mais aussi d'acquérir enfin une densité⁹, même si celle-ci devait surgir de la

8. Voir notamment l'introduction à l'édition des entretiens de Miron (2010 : 11-20). On lira aussi des textes de prose tels «Note d'un homme d'ici», «Ma bibliothèque idéale» et «Un long chemin» ainsi que les deux conférences rassemblées dans *Un long chemin* (2004b).

9. «Je ne suis plus dans ma densité», écrivait Miron dans une note sans date (2004a : 21).

discontinuité et de la perte. Si la «vision du monde de Miron et sa conception de l'identité ont toujours été résolument narratives», écrit Pierre Nepveu (2007 : 120), les notes mironiennes comme les projets de lettres sous forme de notes donnent à lire un récit autobiographique brisé, réduit à des fragments. «Le beau se trouve en remuant des débris», disait le poète argentin Antonio Porchia (1991 : 123). Miron, quant à lui, aurait pu écrire que le «noyau calciné» de lui-même, pour reprendre la belle formule de Nepveu (2007 : 126), se trouve en remuant des débris... ou quelques notes.

LA LETTRE COMME DÉFOULOIR

La lettre, chez Gaston Miron, ne relève pas que de l'écriture personnelle. Souvent, elle emprunte les accents de l'essai sociologique ou polémique. La correspondance avec la poète Rina Lasnier, dont les positions sociales conservatrices mettent Miron au défi d'expliquer les siennes, est parlante à cet égard (Sainte-Marie, 2010). Au début de l'année 1958, l'éducation occupe tous les esprits au Québec. Une conférence provinciale sur l'éducation est organisée, un mémoire affirmant la nécessité d'accroître la fréquentation scolaire est présenté au surintendant de l'Instruction publique, les étudiants contestent le système de bourses et le mode de financement des universités tandis que Miron fait

circuler auprès de 500 intellectuels une pétition pour la démocratisation de l'enseignement et la gratuité scolaire. Alors que Lasnier craint que la démocratisation et la gratuité de l'enseignement ne mènent « au socialisme et à l'école neutre¹⁰ », Miron explique inlassablement dans ses lettres son point de vue et ses réflexions sur cette question qui lui tient à cœur. Mais l'esprit pédagogique de Miron s'essouffle parfois. Ainsi, les archives du poète contiennent aussi des lettres plus ou moins achevées, adressées à des destinataires ponctuels, dont le ton est souvent provocateur. L'emportement, voire la violence verbale qui les caractérisent en font des défouloirs épistolaires où la grossièreté peut trouver sa place¹¹. En raison justement de la brutalité de leur propos, il est peu probable que ces lettres se soient trouvées entre les mains de leurs destinataires, du moins sous cette forme. Chez Miron, le processus d'écriture poétique est inséparable d'un certain *mal-écrire*, conséquence d'un sentiment de dépossession devant la langue. Prosaïsme cassant la métaphore¹² et images

10. Lettre de Rina Lasnier à Gaston Miron, 6 mars 1958. MSS410/054/009.

11. « Maintenant, si tu n'es pas un chien, Péladeau, tu vas répondre à ces questions » (lettre à Henri-Paul Péladeau, décembre 1956. Archives personnelles de Gaston Miron).

12. « j'ai ce mal de chien qui jappe dans ma jambe / "Va te coucher Pataud", rien n'y fait », peut-on lire par exemple au verso d'un poème inédit intitulé « Mon garçon » (MSS410/001/013).

triviales accompagnent cette étape initiale de la création du poème. La rédaction des lettres-défouloirs relève quant à elle d'un *mal-écrire* polémique relevant souvent d'un trop-plein émotif (colère, indignation, exaspération).

Une lettre de 1970 destinée à la rubrique «*QL 1 instant!*», dans laquelle les lecteurs du *Quartier latin*, le journal de l'Association des étudiants de l'Université de Montréal, peuvent s'exprimer, offre un exemple typique de lettre-défouloir. Adressée à «*Réméo Bouchard du Quarchier Latin*», la lettre, écrite dans une langue très populaire, pastiche sans doute ce que Miron appelle le «*style Quartier latin*» qui, depuis l'arrivée de Roméo Bouchard¹³ à la rédaction du journal, cultive une attitude en phase avec les divers mouvements de contestation qui agitent alors les milieux étudiants. Elle répond à un texte intitulé «*Libérer un peuple, c'est aussi lui donner la parole*» pouvant tenir lieu d'éditorial dans lequel la rédaction du *Quartier latin* qualifie péjorativement Gaston Miron d'«*écrivain sérieux*», l'associant du même coup à une arrière-garde intellectuelle encombrante :

13. Roméo Bouchard est rédacteur en chef du *Quartier latin* de septembre 1969 au mois de juillet 1970. Sensible à la contre-culture, il donne au journal étudiant un ton nouveau. En 2001, il fait un retour remarqué sur la scène sociale québécoise en participant à la fondation de l'Union paysanne, un syndicat agricole prônant une agriculture plus humaine.

Ici comme ailleurs, et peut-être plus qu'ailleurs parce que c'est un peuple qui se découvre, le monde veut de plus en plus parler, se montrer, se voir, faire partie du *show*. Mais ici comme ailleurs, le monde se fait voler le *show* par quelques *smart*. Il y a toujours un gars des vues quelque part, que ce soit : les vieux bonzes de la culture comme les directeurs pédants de grands théâtres ou de galeries, les commentateurs artistiques précieux, les réalisateurs sclérosés de Radio-Canada ou du 10, les écrivains sérieux à la Gaston Miron (Collectif, 1970 : 3).

La longue et acrimonieuse lettre que Miron destine au *Quartier latin* – qui est sans aucun doute restée parmi les retailles épistolaires du poète – rend compte du clivage idéologique entre les poètes de la génération de l'Hexagone et une certaine jeunesse contre-culturelle :

Pisque vous êtes si ben disposé à mon humble égard et parsonne, j'pourrais-ty vous d'mander ane faveur à vous in homme influent, in directeur de grand magazchine luxchueux avec de belles annonces de compagnies amies du peuple, pis à part ça in grand révoluchionnaire (y en a qui disent «masturbo-réacté», pis «pré-faschiste», pis encore «l'Alfa Réméo de la go-gauche», mais moé garantie j'comprends pas c'qui veulent dire, pis j'les cré pas, pis crayiez-les pas, vous avez assez fait vos preuves, i sont pognés de l'eshprit de chérieux, c'est pas la même chose qu'etr' chérieux comme nous, hein)? Vous pourriez pas m'ai-der à m'trouver ane djobe, maintenant que

grâce à vous chus devenu un gars chérieux?
Pis quien, pourquoé pas au *Quartier latin*?
J'auras au moins le chalaire minimum. Parce
que toujours s'faure d'mander si chus bilingue,
pis m'faire traiter de maudit séparatisme pis
de dangereux chocialisse, à la longue c'est
platte après des années, pis surtout que ça
paye pas pantoute. Pis là j'pourras m'libérer en
parlant à toute les quinze jours pas seul'ment
à toutes les trois-quatre ans. M'libérer à côté
de d'autr's gars des vues, pis ça f'rait in smart
de plusse pour libérer le peuple (lettre à
Roméo Bouchard, 1970. MSS410/004/027).

La réponse de Miron n'est pas sans rappeler le ton ironique et véhément de la rubrique « Margi - nales » (2004b : 459-467), à laquelle il collabore lors de son passage au comité de rédaction de la revue *Parti pris* de juin 1965 à août 1967, ou encore celui de la lettre ouverte qu'il adressera à Jean Pellerin dans *La Presse* en mars 1971 (2004b : 467-471). Les débats qui animent la société québécoise au cours de la décennie 1960 sont propices à l'écriture de ces lettres passionnées que Gaston Miron destinait généralement aux journaux. Si certaines d'entre elles ont effectivement été publiées¹⁴, plusieurs sont restées à l'état d'ébauche.

14. Je pense notamment à la lettre – vraisemblablement écrite à plusieurs mains – intitulée « Place aux Ruskoffs » qui dénonçait les « persécutions et la discrimination pratiquées à l'endroit des Canadiens français au Canada ». Faisant référence à une lettre parue dans *Le Devoir* protestant contre le traitement que le régime socialiste faisait subir à la minorité

Par-delà leurs différences génériques (brouillons de poèmes, journaux, notes, lettres et fragments de lettres), les archives mironiennes laissent voir une formidable unité de composition – qui n'exclut pas les ruptures : l'univers de Miron est fait de ces contradictions. Les travaux récents sur ces matériaux divers ont permis de lever le voile, en partie du moins, sur la genèse de l'œuvre mironienne, montrant du même coup la circularité dynamique entre les diverses formes d'écrits et d'archives. Part marginale d'un corpus traditionnellement considéré secondaire en regard de l'œuvre consacrée, les ébauches de lettres n'en informent pas moins la poétique mironienne. Si les archives d'un écrivain peuvent être vues comme un puzzle, les fragments épistolaires en sont une pièce à part entière.

juive d'U.R.S.S., cette intervention sous forme de lettre ouverte était ironiquement signée par un collectif d'écrivains liés à la revue *Parti pris*, aux noms *russifiés* pour l'occasion : Petrov Maheuski, Gaëtanitch Tremblayef, Géraldinov Godinski, Lucov Racinitch, Patrick Straramovitch, Raoulov Dugayev, Paulov Chamberlandski, Gastonitch Mironine, Jean Marcov Piottef. Voir Collectif (1966).

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUDET, Marie-Andrée (2005), « Gaston Miron ou le laboratoire des écritures du moi (1947-1953) », *Tangence*, n° 78 (été), p. 111-131.
- COLLECTIF (1966), « Place aux Ruskoffs », *Quartier latin*, vol. 49, n° 17 (10 novembre), p. 6.
- COLLECTIF (1970), « Libérer un peuple, c'est aussi lui donner la parole », *Quartier latin*, vol. 52, n° 16 (1^{er} au 15 mai), p. 3.
- DIAZ, José-Luis (1999), « Quelle génétique pour les correspondances? », *Genesis*, n° 13, p. 11-31.
- DIDIER, Béatrice (1976), *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Sup. Littératures modernes ».)
- FONDS GASTON MIRON, MSS410, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Centre d'archives de Montréal.
- GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- MARTEL, Jacinthe (2007), « Une fenêtre éclairée d'une chandelle ». *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene.
- MIRON, Gaston (1994), *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, édition annotée par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone.
- MIRON, Gaston (1998), *L'homme rapaillé*, édition définitive, préface de Pierre Nepveu, Montréal, Typo.

- MIRON, Gaston (2004a), «Poussières de mots. Notes inédites», présentation de Pierre Nepveu, *Contre-jour*, n° 5, p. 9-28.
- MIRON, Gaston (2004b), *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone.
- MIRON, Gaston (2010), *L'avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone.
- MIRON, Gaston, et Claude HAEFFELY (2007), *À bout portant. Correspondance 1954-1965*, édition préparée par Pierre Filion, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- NEPVEU, Pierre (2007), «Gaston Miron : fragments d'un récit de soi», dans Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*, Québec, Éditions Nota bene, p. 113-127. (Coll. «Convergences».)
- NEPVEU, Pierre (2011), *Gaston Miron. La vie d'un homme*, Montréal, Boréal.
- PORCHIA, Antonio (1991), *Voix abandonnées*, édition et préface de Laura Cerrato, traduit de l'espagnol par Fernand Verhesen, LeMuy, Éditions Unes.
- SAINTE-MARIE, Mariloue (2007), «Les lettres parisiennes (1959-1961). Portrait du poète en *homme fini*», dans Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*, Québec, Éditions Nota bene, p. 77-93. (Coll. «Convergences».)
- SAINTE-MARIE, Mariloue (2010), «Écrire "du fond de cette attente éparpillée partout dans la foule"».

LE BOIS MORT DE LA CORRESPONDANCE

Édition critique de lettres de Gaston Miron (1949-1965)». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

CARNETS D'ÉCRIVAINS

André Carpentier

Université du Québec à Montréal

LE MOMENT DU CARNET¹

Tout ce que je sentais, aussitôt
[...] je l'exprimais en mots avant
même de l'avoir laissé atteindre
à son plein développement...

Jean-Paul SARTRE,
Carnets de la drôle de guerre.

Où que j'aille, à toute heure, en toute saison, j'ai toujours dans la poche un carnet. Et en fait, comme ceux de mon choix sont minces, car j'aime qu'ils tiennent dans la poche arrière du jeans ou dans la poche de chemise, j'en ai plutôt deux ou trois sur moi en permanence – ils sont si vite presque pleins ! J'écris désordonnément, dans ces carnets, tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre, sur les pages du milieu, au début, vers la fin. J'aime le chaos que cela produit ; par hypothèse, je dirais à cause de l'ordre caché et à découvrir plus tard sous le désordre apparent. Par

1. Une première version de cet article est parue dans *Le carnet des aventuriers*, un ouvrage scolaire interdisciplinaire élaboré sous la direction de Guy *et al.* (2011 : XIV-XVII).

ailleurs, j'ai presque toujours avec moi un minuscule dictaphone, pour les occasions où, par manque de temps ou de commodité, il m'est difficile de sortir le stylo et d'écrire – en marchant, en conduisant la voiture... Et souvent, aussi, j'ai dans mon sac un appareil photographique numérique, avec lequel je capte des images à la manière de qui consigne des descriptions sur un calepin.

J'appelle donc carnet tout support – papier ou numérique – permettant de consigner illico des impressions ou des informations : des choses vues, entendues, à vérifier, une réflexion, une anecdote, une citation, parfois une phrase, une tournure, quelques mots épars ou un seul, si possible le mot juste.

On parle ici de choses qui ne peuvent attendre d'être notées, parce qu'il y a une certaine information, une observation, une impression, disons parce qu'il y a un certain moment de la pensée à inscrire, crainte peut-être qu'il ne revienne pas à l'esprit. C'est ce que j'appelle le moment du carnet, quand la main, avec une dextérité de pickpocket, extirpe le carnet ou le dictaphone de la poche pour y verser du langage. Cette pratique du carnet implique des mémentos² en nombre et rédigés rapidement.

2. Le memento est compris ici dans son premier sens, développé au xvii^e siècle, d'une « note destinée à rappeler quelque chose » (*Dictionnaire historique de la langue française*).

L'esthétique des notes de carnet est en effet marquée par le jaillissement spontané, par la discontinuité et par l'accumulation.

Chez l'écrivain, le plus important de cette matière consignée est en principe destiné à trouver son intégration dans un projet littéraire. En ce sens, les carnets sont l'indice que la pensée créatrice de l'écrivain est engagée à produire. Mais si nous les observons dans la perspective de l'écrivain, nous constatons que, dans leur principe, les notes de carnets témoignent de l'impérieuse nécessité, pour l'écrivain, de constamment maintenir active sa pensée productrice.

Le carnet tel que je le pratique se présente comme un objet textuel composite, qui ne s'achève que parce qu'il est saturé et qui poursuit sa quête tous azimuts dans de nouveaux carnets, semblables ou différents, peu importe ; ce qui compte, c'est qu'ils permettent la même liberté de notation. Les carnets étalent ainsi un bric-à-brac de notes hétérogènes qui, à force d'ajouts, finissent par suggérer des réseaux liés pour la plupart à des œuvres en gestation. Plusieurs projets peuvent s'imbriquer dans cette diversité continue. Les carnets constituent donc un outil portatif³ et à recharge constante. Dans mes carnets, les notes ne sont pas datées par des

3. Martel et Jolicœur (2011) parlent même du carnet comme d'un « atelier portatif ».

inscriptions calendaires, mais par leurs liens avec des campagnes d'écriture. Les carnets de la période où je travaillais à *Ruelles, jours ouvrables* (2005), les carnets d'*Extraits de cafés* (2010), tous traversés de notes devant servir d'autres projets, de nouvelles, de romans, d'articles, voire de notes destinées à l'enseignement.

Voilà le paradoxe de ces carnets, qui vivent en deux temps distincts : une période de notation urgente qui ne se soucie pas de classement, suivie d'une période d'aspiration à répartir les notes par projets. Car il va de soi que les notes éparses et diverses qui composent le feuilleté des carnets établissent des liens aussi nombreux que parcellaires avec les œuvres qu'elles nourrissent ou à propos desquelles elles accumulent des réflexions programmatiques. Même parfois dans l'insu.

Certains écrivains ont ainsi accumulé pêle-mêle un nombre impressionnant de notes dans des carnets, sans nécessairement sur le coup en mesurer la pertinence ou en prévoir l'usage, sans discriminer l'indispensable et le futile. On pense à Zola, à Flaubert ou à Joyce, qui empila quelque 14 000 pages de carnets pour écrire *Finnegans Wake* ! Le carnet dont je parle, qui capte des mots, des scènes, des idées, est donc un instrument de travail, où se met en branle une transition importante entre le vrac de données documentaires dont la réalité nous abreuve, ou de réflexions qu'elle nous inspire, et une œuvre

possible, parfois même une œuvre qui n'est pas encore envisagée au moment de la prise de notes. C'est dire que le carnet témoigne de la recherche tâtonnante des écrivains.

Le carnet, répondant à la nécessité du moment, peut tout englober dans le désordre. Certes, des descriptions, des anecdotes, des observations ou réflexions sur des situations, des personnages, des paysages, voire des croquis, des coupures de journaux, des photos... Mais aussi des titres de livres ou d'articles à consulter ou de disques à acheter, des numéros de téléphone, des listes d'épicerie, des dessins de fleurs ou les fleurs elles-mêmes – le carnet ressemble parfois à un herbier, à un agenda ou à un porte-documents. Car le carnet répond aux exigences multiples de l'être et de l'instant. C'est en ce sens qu'il est le lieu d'une spontanéité et d'une variété qui comptent parmi ses caractéristiques essentielles. On ne s'étonnera pas, en effet, de constater que le carnet regorge de diversité, car le carnetier est un être multiple : conjoint, père, écrivain, flâneur, prof, etc. – on n'est pas qu'une seule chose. Mais le carnet fourmille aussi de reprises et de répétitions, car les notes qu'il étale témoignent à leur manière de ce qui insiste en soi – parfois, là aussi, à son insu.

Pourquoi prendre frénétiquement des notes dans des carnets, sur son dictaphone ou à l'aide d'un appareil photo ? Pour ce qui me concerne, j'y vois cinq raisons majeures, dont l'ordre

d'importance serait sans doute à repenser d'une prise de note à l'autre.

Un : parce que la mémoire est une faculté instable et que la pensée est toujours suspecte de volatilité.

Deux : parce que la notation ajoute une strate de vigilance à mon attention flottante :

Lorsque je consigne une chose qui vient de se produire, écrit Pierre Bergounioux, je la vois avec le détachement relatif inhérent à l'acte d'écrire. Elle me livre autre chose, qui ne me serait jamais apparu et se serait perdu (2007 : 69-70).

Trois : parce que les œuvres auxquelles je m'affronte sont faites de multiples facettes et détails et qu'il m'est difficile de tout faire tenir simultanément dans une conscience.

Quatre : parce que certains écrivains dont je suis doivent sécréter régulièrement du texte pour se tenir en écriture, pour se sentir à l'œuvre.

Cinq : parce qu'il arrive une étape où l'écrivain se détache du réel pour se concentrer sur le monde de son œuvre. L'écrivain finit toujours par lire le monde dans son propre langage. C'est souvent dans le carnet qu'il développe, voire qu'il découvre cette sensibilité qui n'est qu'à lui. Sa vision du monde. Dans mon propre cas, par exemple, il arrive un moment où le flâneur des ruelles, des cafés ou des parcs que je suis commence de mieux voir les ruelles, les cafés et les

parcs dans ses notes, dans son écriture, que dans les ruelles, cafés et parcs eux-mêmes. Je suis certes, à la relecture de mes carnets de flâneur, dans le laboratoire de mon écriture, disons dans mon atelier ; mais surtout dans un rapport privé avec le langage et avec le réseau spatial dans lequel et sur lequel j'écris – ruelles, cafés, parcs.

Le carnet est donc, pour certains écrivains, le lieu et le *moment* d'être là où ça compte, dans l'espace privé de leur écriture. À faire ce qu'il leur reste à faire, soit penser l'œuvre encore lointaine et y travailler déjà.

Mes carnets portent donc en majeure partie *du* texte, mais qui n'est pas encore *le* texte. *Du* texte qui, au mieux, est un avant-texte (un brouillon) ; au pire, *du* texte qui restera matière inféconde. Il arrive en effet que, rangeant des carnets remplis, je laisse aller vers le tiroir, si ce n'est vers la corbeille, des notations sans lendemain. Les écrivains les moins fétichistes ont souvent fait disparaître les copeaux tombés de leur rabot. Saint-John Perse, on le sait, a détruit les fameux carnets noirs qu'il portait toujours sur lui. Sans doute aurait-il jugé indécent que des lecteurs aient accès à certaines notes préparatoires témoignant de ses tâtonnements lexicaux, de ses recherches de rythme, de sonorités, etc. (Camelin, 2009). Il y a donc quelque chose de très intime dans les carnets, qui est moins de l'ordre du secret personnel que de l'aspect privé de la démarche artistique. Ma conviction, c'est qu'il

n'y a rien de plus intime, chez un artiste, que ce qui concerne la constitution de son langage.

Ces carnets d'écrivains rappellent les calepins de croquis et d'esquisses des peintres, présentant des dessins souvent inachevés qui précèdent ou accompagnent la phase d'ébauche d'une œuvre – tout comme les carnets d'écrivains précèdent ou parfois accompagnent les brouillons. Donc des croquis par lesquels l'œuvre cherche sa forme et son contenu. Car le carnet est par définition un instrument exploratoire. En ce sens, les notes de carnets précèdent certes un texte à venir, mais surtout, elles concourent à le faire naître. Elles cherchent et parfois tracent peu à peu la voie vers l'œuvre en devenir. Osons cette hypothèse : il arrive que la perspective d'une œuvre à venir, même inconsciente, impose sa détermination à la note préparatoire. Bien des écrivains le diront : certaines œuvres étaient en gestation bien avant qu'ils le sachent.

On est souvent surpris, en relisant les mémentos des carnets, de constater à quel point ils sont lacunaires, d'une écriture imprécise, voire abrégative. À quel point ils sont encore loin d'un possible aboutissement. Ces notes témoignent en effet souvent de ces moments où l'écrivain peinait à trouver sa manière et sa matière, à constituer sa propre pensée, à trouver la forme de son œuvre. Beaucoup de notes de carnets, bien qu'en apparence autonomes, laissent une vive impression d'inachèvement et d'imperfection.

Les carnets d'écrivains sont en effet aussi porteurs d'approximations et de faux pas que de découvertes fécondes ; mais ils révèlent surtout les traces d'une recherche par tâtonnement. Car ces notes sont appelées à être transformées, coupées, complétées de l'intérieur, mais – du moins chez moi – rarement reproduites *in extenso*.

Retournant dans mes carnets, j'aperçois des exemples de réécriture, mais surtout des marques d'une première campagne de travail sur ces fragments. Des signes d'insistance, par l'usage de crayons de couleur, de marqueurs, ou simplement par des accolades, des soulignements, des astérisques. Aussi des abréviations en couleur assignant les notes à des projets spécifiques : « R » pour ruelles ; « C » pour cafés ; « P » pour parcs ; « D » pour *Dylan et moi* (2012). Puis des liens entre fragments, par procédés de flèches, d'encadrés, de numérotation, de désignation alphabétique, qui relient des fragments parfois éloignés (figure 9). Ce sont tous là des procédés par lesquels commence de se mettre en place une syntaxe des idées, peut-être même une conception du texte à venir.

Notons, à ce sujet, que les carnets abondent en notes dont l'écrivain devra redécouvrir l'usage anticipé : ce nombre énigmatique, par exemple, dans un carnet Clairfontaine (figure 10), « 1415926535... », que représente-t-il ? Les décimales de pi (π), bien sûr, qui exprime le rapport entre la circonférence d'un cercle et son

diamètre, mais à quoi cette suite chiffrée devait-elle servir? Et dans le même carnet, pourquoi le mot «vibratile», seul en haut d'une page, en rouge et souligné? À quoi relier et surtout quoi faire de ces quelques mots, dans un carnet Rhodia : «Je crains souvent, en entrant dans ~~un square~~ ou un petit parc, de déranger quelque chose. Je ne dis pas quelqu'un, mais bien quelque chose, une tranquillité, une quasi-fixité»? Mon expérience, c'est qu'il arrive, mais qu'il est plutôt rare que je ne trouve pas spontanément le lieu d'intégration d'une note, même s'il ne s'agit que d'un mot. Je sais retrouver le terme imparfait ou fautif que celui-ci est appelé à remplacer. La note redécouverte dans le carnet est donc à la fois une remémoration et une anticipation.

La plupart du temps, le carnet n'est pas le lieu où figurer, mais où consigner le significatif, le fugitif, le singulier, le nécessaire... (figures 11 et 12). Cette chose qu'on ne *préconnaît* pas, mais qu'on reconnaît en la trouvant. L'écrivain reconnaît en effet ce qu'il est destiné à écrire. Et souvent il le trouve – ou le découvre – dans ses carnets. Par exemple, je tombe sur ceci, dans un carnet Rhodia : «Commencer et finir l'article pour le collectif de HG par», suivi d'une flèche pointant vers le fragment précédent, juste au-dessus : «Où que j'aïlle, à toute heure, en toute saison, j'ai toujours dans la poche un carnet...»

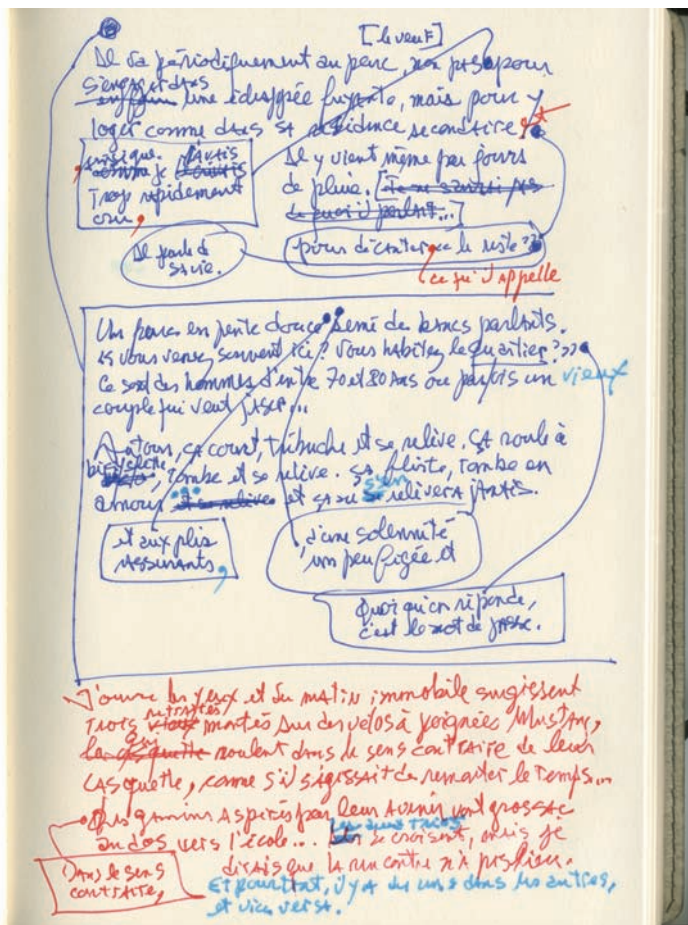


FIGURE 12

André Carpentier, archives de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGOUNIOUX, Pierre (2007), *Où est le passé. Entretien avec Michel Gribinski*, Paris, Éditions de l'Olivier. (Coll. « Penser/rêver ».)
- CAMELIN, Colette (2009), « Parmi les notes du voyageur, des fragments de poèmes inachevés : Saint-John Perse, *Croisière aux îles Éoliennes (Aspara) 13-31 juillet (1967)* », dans Marie-Paule BERRANGER (dir.), *Notes, notations et carnets de voyage*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 181-196. (Coll. « Quæstiones ».)
- CARPENTIER, André (1988), *Journal de mille jours [Carnets 1983-1986]*, Montréal, Guérin littérature/XYZ éditeur.
- CARPENTIER, André (2002), *Mendiant de l'infini. Fragments nomades*, Montréal, Boréal.
- CARPENTIER, André (2005), *Ruelles, jours ouvrables*, Montréal, Boréal.
- CARPENTIER, André (2010), *Extraits de cafés*, Montréal, Boréal.
- CARPENTIER, André (2012), *Dylan et moi*, Montréal, Boréal.
- GUY, Hélène, et al. (2011), *Le carnet des aventuriers*, Montréal, Chenelière éducation.
- MARTEL, Jacinthe, et Marie Pier JOLICÉUR (2011), *Les carnets d'Alain Grandbois ou l'atelier portatif d'un poète voyageur*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. « L'archive littéraire au Québec. Série Approches ».)

André Major

DE LA FICTION AUX CARNETS
(PETITE HISTOIRE D'UNE DÉROUTE)

Quand le carnet est rempli de
gribouillages, l'âme est plus
tranquille, elle se moque avec
insouciance du temps qui passe.

Claudio MAGRIS,
Danube.

Déjà, au moment où j'écrivais mes premiers récits, marqués par mes lectures d'adolescent, j'avais pris l'habitude de noter dans de petits cahiers des réflexions, des expressions ou des dialogues dont j'aurais éventuellement l'usage. Le tout ponctué, bien sûr, de citations que je reprenais volontiers à mon compte, d'épanchements sentimentaux et de mots d'ordre jamais suivis à la lettre. Je n'ai pas conservé les documents de ces années dites de formation, et j'espère que tout cela s'est convenablement recyclé. C'est au milieu des années 1970, après avoir terminé ma trilogie romanesque remaniée et republiée sous le titre d'*Histoires de déserteurs* (1991),

que m'a repris la manie de tout noter dans des carnets. Je ne pouvais pas prévoir qu'ils me deviendraient aussi indispensables qu'aux yeux d'un peintre ses esquisses et ses croquis. Entre deux livres, mon besoin d'écrire trouvait à s'y satisfaire provisoirement. Ce que je n'exprimais pas publiquement – mes observations sur la société québécoise, mes indignations d'autant plus virulentes qu'elles demeuraient privées, ou mes démêlés de tous ordres, tout ce que Kafka appelait son combat contre le monde –, je le jetais là en vrac, au courant de la plume, comme le recommandait le vieux Léautaud, et sans me soucier d'une éventuelle publication. De plus en plus accaparé par mon travail de chroniqueur littéraire et de réalisateur à la radio, de même que par mon engagement dans la mise sur pied de l'Union des écrivains québécois, je m'étais détourné des œuvres de longue haleine pour redécouvrir dans la nouvelle les vertus de la brièveté illustrées par de grands prosateurs comme Tchekhov, Borges et Ferron. Certains fragments de mes carnets tendaient déjà au récit bref, à l'esquisse, parfois même à la simple note descriptive – forme et format qu'appelait la mythologie de la désertion si présente dans mes fictions.

Au cours de l'année 1983, ayant avoué à François Ricard que mon roman était en panne et que je me contentais de noter des choses dans mes carnets, celui-ci me suggéra d'en tirer la ma -

tière d'un feuilleton pour la revue *Liberté* dont il assurait la direction. Mais dès lors que j'acceptais de livrer des extraits de mes carnets aux lecteurs de la revue, je n'œuvrais plus dans le secret de mon atelier, je cessais en quelque sorte de me confesser à moi-même, le regard critique du lecteur jetant son ombre sur ce que j'avais écrit et écrirais par la suite. Sans aller jusqu'à dire qu'une censure s'est mise en branle pour épurer les propos que je retenais pour la publication, j'ai dû procéder à une révision d'ordre à la fois stylistique et intellectuel, développant autant que possible ce qui n'était qu'ébauché ou vérifiant la teneur d'une affirmation. J'ai pu alors constater que ce travail de révision est le plus sûr moyen de mettre à l'épreuve une pensée ou même une simple description : en effet, quand les mots ne collent pas à la pensée, c'est qu'à celle-ci, la plupart du temps, la pertinence ou la justesse fait défaut. J'ai poursuivi ce travail de réécriture durant quelques années, avec le sentiment que c'était là un travail passablement marginal, bien que, paradoxalement, elle m'engageât autant, sinon davantage, que l'écriture d'une nouvelle ou d'un récit. Je ne jouissais plus, même si c'était dans la marge que je me cantonnais, de l'immunité que garantit plus ou moins la fiction. Il me semblait, en effet, que le jugement du lecteur pesait plus lourdement sur ces simples notes se suivant à la queue leu leu, coiffées d'une date censée en relativiser la portée, que sur n'importe

quel récit assumé par un narrateur et des personnages imaginaires. C'était néanmoins avec une joie et un enthousiasme juvéniles que je me livrais à cette écriture vagabonde, dictée par les événements de mon existence, par mes lectures, par les pensées qui me traversaient l'esprit, par les souvenirs surgissant du caprice de la mémoire ou par les sensations les plus imprévisibles. L'austère discipline que m'avait longtemps imposée la fiction romanesque, j'y reviendrai pourtant au milieu des années 1990, poussé sans doute par une culpabilité qu'avait ravivée le prix David. Mais l'écriture de mon dernier roman, *La vie provisoire* (1995), me coûta de si douloureux efforts que j'éprouvai le sentiment angoissant de redevenir un forçat de l'écriture.

Tout au long de cette ultime expérience romanesque, je poursuivais dans mes carnets le travail de prosateur qui était au cœur de mon existence et qui consistait à observer les mœurs de mes contemporains et à saisir les contours du monde d'une manière aussi précise et aussi concrète – du moins je m'y efforçais – que dans la fiction, sans encore parvenir à me défaire des opinions qui retardaient ma marche vers l'actualité et le détachement auxquels je commençais à aspirer. Cette expérience m'a du moins appris qu'écrire, peu importe le genre qu'on pratique, n'est pas un métier : qu'on acquière une certaine maîtrise, il serait difficile de ne pas le reconnaître, mais ce qu'on découvre peu à peu,

et assez confusément d'ailleurs, c'est qu'il s'agit toujours d'un acte inaugural pour imaginer, au-delà des ténèbres du monde et des siennes, non pas un ailleurs improbable, mais une autre vie où la beauté serait moins fragile et la justice moins bafouée. Cette nostalgie, on n'en guérit pas, à moins de jouer avec les mots pour ne pas les prendre au pied de la lettre.

En janvier 1993, tentant de cerner le sens et la portée de ces carnets composés de fragments apparemment disparates, j'y vis à la fois un refuge et un observatoire, et même – quelle ambition ! – un exercice spirituel, comme en témoigne le fragment daté du jour de l'An et dont existent une version manuscrite, une version dactylographiée, selon mon habitude, sur un feuillet de mauvais papier jaunâtre, et enfin une version remaniée en 2005 qui ouvre *L'esprit vagabond* publié chez Boréal en 2007. Exercice spirituel ou exorcisme, le recours à cette forme d'écriture témoignant d'une déroute intérieure. Chose certaine, cet égarement révélait le désir d'une métamorphose en même temps que d'un approfondissement. Renoncer au détour de la fiction, quitter la voie royale du roman pour emprunter le sentier peu fréquenté de l'écriture fragmentaire, c'était se résoudre à une sorte de clandestinité aboutissant à l'anonymat, à la disparition et, ultimement, au silence. Mais c'était, en revanche, retrouver la sauvagerie dont j'avais besoin pour donner aux choses de la vie leur

vérité la plus immédiate et, si possible, la plus durable. Il ne s'agissait plus d'une histoire à mener jusqu'à son terme, mais de la composition d'une suite d'instantanés évoquant l'image de la vie telle que je l'appréhendais au fil des jours. Que ce récit composite puise à la même source que mes récits fictifs, cela ne faisait aucun doute à mes yeux. Je ne faisais qu'emprunter une autre voix pour répercuter les échos du monde en moi. Ma déroute ne m'a donc pas été fatale, du moins pour le moment. Car tout reste possible, que je trouve dans le maquis où je me cantonne de nouveaux repères sur lesquels m'orienter ou bien que, posant mon sac par terre, je me laisse hypnotiser par la répétitive rumeur du monde. Ce serait tout de même extravagant qu'un écrivain vagabond se croie encore tenu de livrer une œuvre dont la nécessité lui paraîtrait douteuse. Adolescent, quand j'imaginais l'écrivain que je deviendrais, c'était dans les habits d'un passant anonyme. Il m'a fallu bien des années et surtout l'expérience de cette déroute pour ressembler à peu près à l'ermite itinérant qui me servait de modèle. Rien ne me demeure plus étranger que l'écrivain dédicaçant des exemplaires de son dernier livre dans la cohue d'un quelconque salon du livre. Mais je n'ai pas pour autant accédé au détachement dont je rêvais, à cette espèce d'inactualité radicale qui me libérerait de la manie que j'ai de dater le moindre fragment.

Cette datation soulève depuis le début un problème d'ordre moral : peut-on modifier substantiellement ce qu'on a rédigé au fil de la plume des années plus tôt sans tromper son lecteur ? Ayant adopté les règles du journal daté, il m'a bien fallu assumer à peu près tel quel ce que je pensais au moment où je le notais, en me contentant d'un toilettage stylistique. Quant aux notes que j'aurais été tenté de dénaturer, je renonçais à les publier. Les carnets ne sont donc, une fois publiés, que des morceaux choisis. Tout comme le brouillon d'un roman subit des coupes ici ou se développe là, le carnet est un chantier qui ne prend fin qu'au moment de sa publication. Mes derniers carnets corrigés et publiés couvrent les années 1993 et 1994. Depuis leur publication en 2007, j'ai beaucoup réfléchi à la tâche qui m'attend : ces 40 cahiers jamais relus ni même feuilletés, vais-je les traiter comme ceux des décennies précédentes ou n'en tirer qu'une écume supra temporelle, en renonçant aux notes datées ? La lecture récente des deux copieux volumes du *Journal* de Thomas Mann m'incline à poursuivre mon travail dans une autre direction que celle que j'ai suivie jusqu'à maintenant. Je me sens plus libre et plus impersonnel quand ma prose se rapproche du travail d'un Peter Handke, par exemple. Ou d'un Elias Canetti. Ou, pour remonter plus loin dans le temps, d'un Joseph Joubert. Je ne tiens pas le moins du monde à rendre compte de ma vie

professionnelle et familiale, comme l'auteur de *La montagne magique* (Mann, 1931) se permettait de le faire. La tourmente historique et son propre désarroi l'accaparaient si fort qu'il négligeait de commenter ses lectures, même celles qui comptaient tant à ses yeux (Kafka, Hamsun, Goethe, Tolstoï et Tchekhov).

Pour aller jusqu'au bout de cet aveu, je dirai même que je n'ai plus aucune ambition professionnelle et que si le carnet me convient mieux que tout autre genre, c'est que, justement, il se pratique dans une sorte de maquis. Modeste veilleur d'un monde désenchanté, et toujours curieux de tout ce qui vit, je ne me soucie que de «devenir le plus humain possible», comme Gide le recommandait¹. Et ce but, il me semble ne pouvoir l'atteindre qu'en me perdant de vue, en commençant par brouiller les pistes qu'il m'arrive de laisser derrière moi. Si bien qu'il m'arrive de croire que les notes de mes carnets ne sont donc que fumée. Mais je ne sais trop ce qu'il en est, pas plus que je ne sais si mes veilles me permettent de voir plus loin que le bout de ma lorgnette et si ce que j'y observe apporte le moindre éclairage à l'obscur présent que nous partageons, mais je sais que c'est à une vive conscience du monde tel qu'il est que j'ai abouti en écrivant et en lisant – tout autant qu'en vivant

1. Extrait d'un discours prononcé au premier Congrès des écrivains soviétiques à Moscou, le 19 août 1934.

de mon mieux. J'oserais dire, pour conclure ce témoignage, qu'écrire n'a fait que me conduire à ce vaste horizon dégagé comme un haut plateau d'où le regard embrasse l'immensité du monde. De ce point de vue, planter un arbre ou compatir au malheur ordinaire d'une âme en peine, écouter un quatuor de Chostakovitch ou écrire quelques lignes où scintille une lueur de vérité, préparer un repas ou consentir à sa propre mort, comment ne pas admettre que tout cela est, finalement, du même ordre ?

Juillet 2010

BIBLIOGRAPHIE

- MAJOR, André (1974), *L'épouvantail*, Montréal, Éditions du Jour.
- MAJOR, André (1975), *L'épidémie*, Montréal, Éditions du Jour.
- MAJOR, André (1976), *Les rescapés*, Montréal, Quinze.
- MAJOR, André (1981), *La folle d'Elvis*, Montréal, Québec Amérique.
- MAJOR, André (1987), *L'hiver au cœur*, Montréal, XYZ éditeur.
- MAJOR, André (1991), *Histoires de déserteurs*, Montréal, Boréal.
- MAJOR, André (1995), *La vie provisoire*, Montréal, Boréal.
- MAJOR, André (2001), *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- MAJOR, André (2007), *L'esprit vagabond. Carnets*, Montréal, Boréal.
- MANN, Thomas (1931), *La montagne magique*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard.
- MANN, Thomas (1985), *Journal*, vol. 1 : 1918-1921, 1933-1939, traduit de l'allemand par Robert Simon, Paris, Gallimard.
- MANN, Thomas (2000), *Journal*, vol. 2 : 1940-1955, traduit de l'allemand par Robert Simon, Paris, Gallimard.

André Major

PRENDRE LE LARGE.

EXTRAITS DES CARNETS DE
DÉCEMBRE 1999 À JUIN 2000¹

31 décembre – Lu d'affilée *Eaux printanières* et *Un nid de gentilhomme* de Tourgueniev avec un plaisir constant malgré les faiblesses de composition dont Nabokov lui faisait reproche. Ses personnages et la trame de leur existence l'emportent, pourrait-on croire, sur le souci de la rigueur esthétique, comme si celle-ci découlait du mouvement d'une écriture n'obéissant qu'à ses caprices. L'art n'est peut-être pas, comme chez son grand ami Flaubert, son obsession majeure ; mais de la pâte que le romancier pétrit et fait lever avec une ironie plus mélancolique que cruelle naît cette « sensation de plénitude » dont parle Virginia Woolf. Et cette sensation, si elle

1. Ces pages inédites sont extraites du troisième volume des carnets de l'auteur, provisoirement intitulé *Prendre le large*, qui constitue la suite chronologique de *Le sourire d'Anton ou l'adieu au roman* (Presses de l'Université de Montréal, 2001) et de *L'esprit vagabond* (Boréal, 2007).

tient à une « succession d'émotions irradiant de quelque personnage central » plutôt qu'à « une succession d'événements », il faut bien voir qu'elle est le résultat d'une œuvre élaborée avec « honnêteté et impartialité », deux vertus que Woolf attribue également aux autres grands écrivains russes. Vertus qui n'expliquent pas tout, bien sûr, mais qui entraînent ces prosateurs au-delà des constats naturalistes, dans les terres vierges d'un réalisme d'une plasticité esthétique assez exceptionnelle. L'acuité de leur regard et leur extrême sensibilité à tout ce qui se dissimule dans l'âme humaine leur ont ouvert un territoire vaste comme la steppe. On ne peut s'empêcher de penser aux récits de Tolstoï, comme *Les Cosaques*, *Maître et serviteur* ou *La mort d'Ivan Illitch*, et à tant de nouvelles de son cadet Tchekhov. À propos de ce dernier, j'ai trouvé dans *Un nid de gentilhomme* (écrit en 1859) cette affirmation qui m'était curieusement familière : « L'âme d'autrui est une forêt obscure », qui annonce en quelque sorte celle de Tchekhov écrivant à son amie Avilova, en 1898, une quarantaine d'années plus tard, que « l'âme d'autrui n'est que ténèbres ».

Voilà que me revient à l'esprit une réflexion de Tolstoï affirmant qu'il ne faut écrire « que lorsqu'on sent en soi quelque chose d'absolument nouveau, d'important, qu'on voit mais qui est inintelligible aux autres, et que le besoin d'exprimer cette chose ne vous laisse pas en repos ».

Prise à la lettre, cette réflexion condamnerait un grand nombre d'écrivains à la retraite.

«Évoquer les choses, voilà l'éternité», écrit Ludwig Hohl dans ses *Notes*. Ailleurs, il note qu'une «lecture, même lente, ne suffit pas au vrai lecteur» et qu'il «lui faut relire deux fois, trois fois». Relecture qui lui permet de retrouver – et parfois d'une manière indélébile – les images qu'une œuvre a déposées en lui.

Au Québec, de plus en plus, le langage parlé présente des bizarreries du genre «je suis déménagé». Ou «écouter un film» au lieu de le regarder, alors que ce film, si on va au cinéma, c'est pour le voir. On ne rassure plus un enfant, on le sécurise, comme on le fait pour une zone de combat. On ne reloge pas quelqu'un, on le relocalise. On ne facilite plus l'accès à un programme donné, on fait bien mieux : on se donne «la capacité de pouvoir permettre un plus grand accès à ce programme». On n'est plus responsable mais «imputable» de ceci ou de cela. Ce jargon administratif, les politiciens et les médias s'empressent d'en répandre l'usage, sans se rendre compte que c'est faire preuve d'un élitisme à rebours. La liste serait longue de ces usages qui contribuent à nous éloigner d'une langue simple et correcte à laquelle on préfère ce charabia souvent farci d'anglicismes et de tournures fantaisistes. Au rythme où nous torturons la langue française, nous finirons par la réduire à un

dialecte qui témoignera de notre rapetissement culturel.

En rencontrant des gens de ma génération, il m'arrive de sentir que j'ai affaire à des survivants. Et je me dis que c'est sans doute l'impression que je leur donne, moi aussi. Nous survivons tous, à un moment donné, aux illusions que nous avons perdues et nous nous accommodons tant bien que mal du sentiment d'appartenir davantage à notre passé qu'à notre avenir – preuve en est que, comme dit Cioran, nous nous installons alors dans le provisoire.

« Écouter, s'arrêter, ne plus bouger. Être divinement touché par de toutes petites choses. » Robert Walser présente là une hygiène mentale et spirituelle à laquelle j'essaie de me soumettre mais avec un succès mitigé, je dois le dire, car j'ai trop besoin d'agir, et même de m'agiter dans toutes les directions. C'est un héritage de ma mère. Quant aux périodes d'écriture, je ne m'y livre qu'à petites doses et sans horaire déterminé, d'où ma prédilection pour les carnets. Le travail romanesque me prenait mon temps et mon énergie, me privant du reste, qui m'était aussi essentiel que d'ajouter un roman de plus au copieux catalogue du roman universel. Le reste, ce n'était pas rien : ma famille, le travail qui assurait notre bien-être, la lecture et les activités physiques, la cuisine, le cinéma, la flore et, bien sûr, la conversation.

Aujourd'hui, bien que retraité, je n'ai pas remis en question ce programme, et quand je ne me laisse pas happer par la confection d'un nouveau plat ou par une réparation à faire, je fouine dans ma bibliothèque, relisant des passages d'un livre que je connais par cœur ou feuilletant un ouvrage que je ne lirai sans doute jamais, ou bien je sors flairer l'air, grisé par les effluves printaniers ou titillé par les subtiles odeurs automnales. Si je suis seul, je m'abandonne au vagabondage de la rêverie tout en allant à la recherche « d'un endroit où disparaître et n'être plus personne », comme le prescrit Claudio Magris dans son fabuleux *Danube*.

Peu à peu, et y consentant de bon cœur, on est devenu un homme non plus malheureux mais *déserté*, selon le mot de Perros, et qui retrouve, au creux de sa désertion, ce regard d'émerveillement primitif qui est une échappée belle loin de la dérive de l'insignifiance ou des prétendues significations dont nous gavent les faiseurs de tout acabit.

14 juin 2000 – Guidé par la superstition, j'ai remis en marche ma vieille Smith Corona électrique, pas si vieille au fond puisqu'elle était et qu'elle est toujours dotée d'une mémoire d'une ligne qui me permet de corriger le dernier mot ou même la toute dernière ligne écrite, à la

condition que je ne sois pas encore allé à la ligne, auquel cas, faisant marche arrière, je dois la recomposer avant de procéder à son effacement. Et puis j'ai ouvert un paquet de ces vieux feuillets d'un jaune vieilli que j'ai utilisés des années durant, jusqu'à ma conversion à l'ordinateur, pour taper les deux ou trois versions préliminaires de ce que je n'ai jamais osé appeler mes œuvres, étant peu sûr qu'elles en étaient et m'en fichant passablement, tout en espérant pour elles un destin plus enviable que celui de leur auteur. Le feuillet inséré, j'ai noté ce qui précède plutôt que l'observation prévue sur la langue des informations radiophoniques entendues ce matin, mais que par lassitude je renonce à citer, me disant que tant d'autres mériteraient de l'être, porteuses de ces barbarismes, de ces approximations et de ces distorsions syntaxiques qui garantissent en quelque sorte l'originalité de notre langue dite d'usage et qu'on retrouve également chez Jean-Pierre Guay. Son dernier livre paru – *La mouche et l'alliance*, son *Journal* de février à mai 1999 – me plairait infiniment plus s'il n'était pas parfois farci d'impropriétés et d'anglicismes que je corrige avec d'autant plus d'agacement qu'il a un style et qu'il exprime des sentiments que je partage. Certaines remarques dont j'apprécie la pertinence, même lorsqu'un zeste de méchanceté les relève, ont le mérite de faire oublier des passages où il se complaît dans un lassant plaidoyer *pro domo*. C'est, en tout cas,

le premier livre de ceux que j'ai lus en prévision de nos prochaines délibérations qui me remue l'âme et me réjouit un tant soit peu. Ce qu'il dit de l'écriture, du sentiment du néant qui en est le corollaire, de la littérature frelatée qui, au nom de la nation prétend à une sorte de suprématie, et même ses humeurs acides, j'y prends un rare plaisir de lecture, non seulement parce que j'y trouve une vérité singulière, mais parce que j'y entends presque toujours une voix et que pour arriver à cette voix apparemment naturelle, il faut faire l'effort constant d'oser être soi-même tout en trouvant le rythme qui porte le mieux cette musique intérieure qui seule compte, finalement.

J'ai envie de lui écrire pour lui faire part non pas de mes réserves – ce qui le rendrait fou de rage, j'en suis sûr –, mais de mon plaisir de lecture, ce qui l'étonnerait un peu, j'imagine, lui qui m'a égratigné dans un des tomes de son *Journal* parce que je lui avais proposé un entretien à la radio, s'il lui arrivait de venir à Montréal. Il en avait fait toute une histoire, me reprochant d'avoir refusé de défrayer son éventuel déplacement et allant même jusqu'à me menacer de s'en plaindre aux grands patrons d'Ottawa dont il prétendait avoir l'oreille.

Pour en revenir à ce que je disais du *Journal* de Guay, j'ai le sentiment de retrouver, en écrivant à la machine plutôt qu'à la main, un élan,

une ampleur respiratoire plus large, j'ignore à quoi cela tient, mais je le constate encore une fois. Peut-être ai-je alors l'impression de ne plus écrire confidentiellement, sur le mode intimiste, mais d'aller à la rencontre du lecteur, de m'adresser à lui plus directement et d'ainsi recouvrer des moyens qui, autrement, me font défaut.

Écrire, ne serait-ce que pour répondre aux appels qui se répercutent en nous, qui s'y installent à demeure jusqu'à ce qu'on leur prête la plus grande attention. On peut aussi faire la sourde oreille, bien sûr, mais à quel prix ?

Hier, passé deux heures et demie à l'hôpital pour régler les formalités de demande d'hébergement de ma tante dans une résidence gérée par le gouvernement, d'abord une enquête de nature médicale, si on peut dire, puis une autre de nature plus sociale. Mon oncle, qui m'accompagnait, s'obstinait à demander que sa sœur demeure à l'hôpital, bien qu'on lui ait répété que ce n'était guère possible, le séjour étant d'une durée maximale de trois mois, le temps qu'on lui trouve une place ailleurs. Nous avons passé un peu moins d'une heure avec ma tante, la regardant manger, observant le grouillement autour de nous, ces vieilles et les deux ou trois vieux qu'on traite comme les enfants qu'ils sont devenus avec des égards qui n'excluent pas, quand il le faut, une certaine fermeté. J'ai conversé avec un infirmier cambodgien qui travaille avec eux

depuis près de vingt ans. Sa patience et son savoir-faire m'ont édifié.

15 juin – Trop de livres m'attendent encore sur ma table de chevet dans lesquels je n'entre qu'à reculons, sachant ou devinant dès l'incipit ce qu'on va me raconter, et trop souvent de quelle manière, surtout quand un parti pris d'originalité tente de faire illusion. On ne devrait pas accepter de participer à un jury littéraire quand, comme moi, on est habité par un trop grand scepticisme. Ce n'est pas l'envie qui m'inspire ce presque dégoût, c'est tout bonnement l'ennui. Cet ennui profond qui me prend devant la télé, en société ou en ouvrant un livre, quand le propos manque de vraie force ou de vérité. Il me faut une parole vivante ou rien du tout, le silence de mon propre vide me semblant préférable au bavardage auquel, pourtant, je succombe encore par habitude, par lâcheté, pour donner aux autres l'illusion que je vis, moi aussi. On est de bien petites choses, avec de grands rêves défaits qui nous pèsent sur le cœur.

Je repense à Guay, à l'espèce d'impudeur dont il est capable, une impudeur qui frise la méchanceté très souvent, même si elle se drape dans le prétendu souci de dire toute la vérité, et dont je me crois pour ma part bien incapable. Sa cruauté me semble souvent inspirée par le dépit, le

ressentiment, la frustration, la paranoïa de l'homme de lettres qu'il demeure, quoi qu'il prétende. Il faut beaucoup de rancœur pour ne pas céder à l'indulgence, mais il est vrai que Guay n'a pas de recul, puisqu'il se fait le rapporteur du présent, alors que moi, le plus souvent, je reviens sur le passé, sur des gens qui sont morts ou avec qui j'ai sinon fait la paix, du moins conclu une sorte de trêve tacite. Ma rancune ne dure jamais, pas plus que ma haine d'ailleurs. Seul le mépris que m'ont inspiré des gens dont l'immoralité m'a choqué a tenu bon au fil des ans.

On est je ne sais trop quel jour d'août, et il a fait aujourd'hui un temps comme on n'en a pas eu souvent cet été : dès le lever du jour, ciel clair, sans brouillard au-dessus du lac, sans vent non plus. Vers dix heures, j'ai proposé à G. de faire une promenade en forêt en prenant un sentier qui monte, parfois en pente raide, à travers une érablière mêlée de hêtres, puis une pinède qui aboutit à une savane où nous avons aperçu des tétras qui picoraient aussi paisiblement que des poules avant que notre approche les fasse disparaître dans les taillis. Je voulais que G. voie la maison, l'étang et surtout l'immense ciel tendu au-dessus, là où une route de gravier débouche sur le chemin des Pionniers. Comme il n'y avait personne, nous avons fait le tour de la maison, marché jusqu'au bord de l'étang et suivi le petit

sentier creusé dans les herbes hautes non sans éprouver un sentiment d'envie devant ce paradis de paix et de lumière. Elle appartient à un certain docteur Weiss, sans doute un Autrichien ou un Allemand, comme il y en a tant dans la région. Le sentier mène, selon mon hypothèse, si on emprunte la bifurcation nord, à la ferme Felseck où se fait l'élevage de moutons Suffolk et de chevaux Halfingers. De retour au chalet, nous avons préparé une salade grecque que nous avons mangée dehors en l'arrosant d'un Côtes du Frontonnais rosé un peu bouchonné, mais la proximité du lac, le soleil et une brise fraîche nous ont fait oublier ce très léger accroc à notre bonheur. À la fin de l'après-midi, dans un lac d'un calme exceptionnel, nous avons fait une baignade revigorante, puis j'ai poursuivi mon marathon de lecture, récompensé cette fois par un ouvrage bien composé et bien écrit, un recueil de nouvelles du journaliste Éric Furlanty, *La mort en friche*, que j'ai bien envie de défendre en tout premier lieu, avant peut-être le *Journal* de Jean-Pierre Guay. Quand je lis comme je le fais depuis des semaines le tout-venant de la production locale, j'ai l'impression très forte de n'avoir plus aucune passion pour la littérature, aucune curiosité, et de n'éprouver qu'un ennui proche de la nausée parfois. Mais il suffit que je tombe, si je puis dire, sur un ouvrage qui me dit quelque chose pour que le goût de lire me revienne.

Je note en passant que je n'écris jamais autant quand je le fais à la main dans mes cahiers, comme si l'écriture était associée, par déformation professionnelle, à la machine à écrire – je me répète, je le crains, ayant déjà noté cela. Mais c'est le propre de l'âge mûr de tomber dans la redite, de peur de n'avoir pas été compris, mais l'est-on jamais? Il y a des gens qui vous écoutent et qui oublient, d'autres qui n'écoutent pas du tout, ce qui revient au même. Et il y a ceux dont je suis hélas, qui écoutent et n'oublient pas.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1

Patrick STRARAM, BAnQ, Centre d'archives de Montréal, MSS391, *Irish coffee au No Name Bar & Vin Rouge Valley of the moon*, Extrait du texte « emploi du temps à temps plein ».

FIGURE 2

Patrick STRARAM, *Irish coffee au no name bar & Vin rouge valley of the moon*, Montréal, L'Hexagone/L'obscène Nyctalope, 1972, p. 62-63.

FIGURE 3

Paul-Marie LAPOINTE, BAnQ, Centre d'archives de Montréal, MSS47, *Le Sacre*, Feuilleton d'anagrammes.

FIGURE 4

Paul-Marie LAPOINTE, BAnQ, Centre d'archives de Montréal, MSS47, *Le Sacre*, Premier état du texte liminaire « Le jeu des itinéraires ».

FIGURE 5

Gatien LAPOINTE, BAnQ, Centre d'archives de la Mauricie et du Centre du Québec, P136, Journal personnel.

FIGURE 6

Gatien LAPOINTE, BAnQ, Centre d'archives de la Mauricie et du Centre du Québec, P136, Journal personnel.

FIGURE 7

Gaston MIRON, BAnQ, Centre d'archives de Montréal, MSS410, Notes pour une lettre à Michèle Lalonde.

FIGURE 8

Gaston MIRON, BAnQ, Centre d'archives de Montréal, MSS410, Notes pour une lettre à Suzanne Paradis.

FIGURE 9

André CARPENTIER, archives de l'auteur, 2011. Carnet Clairfontaine (7,5 × 12 cm). Notes pour « Moments de parcs » (titre de travail), un ouvrage de flâneur en préparation, et pour *Dylanne et moi* (roman paru en 2012).

FIGURE 10

André CARPENTIER, archives de l'auteur, 2011. Carnet Clairfontaine (7,5 × 12 cm). Notes pour « Moments de parcs » (titre de travail), un ouvrage de flâneur en préparation, et pour l'article « Le Moment du carnet ».

FIGURE 11

André CARPENTIER, archives de l'auteur, 2010-2011. Carnet Rhodia (7,5 × 12 cm). Notes pour « Moments de parcs » (titre de travail), un ouvrage

TABLE DES ILLUSTRATIONS

de flâneur en préparation, et pour *Dylanne et moi* (roman paru en 2012).

FIGURE 12

André CARPENTIER, archives de l'auteur, 2011.
Sketchbook Pentalic (feuillet de 21 × 14,25 cm).
Notes pour « Moments de parcs » (titre de travail),
un ouvrage de flâneur en préparation.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

SIMON-PIERRE BEAUDET est doctorant à l'Université Laval. Ses recherches portent sur la contre-culture au Québec. Il enseigne la littérature au Cégep Limoilou.

ANDRÉ CARPENTIER a publié quatre romans, dont *Dylan et moi* en 2012, quatre recueils de nouvelles, un journal d'écrivain, un récit de voyage au Tibet ainsi que deux récits fragmentés résultant d'années de flâneries, l'un en ruelles montréalaises, *Ruelles, jours ouvrables* (2005), l'autre dans les cafés : *Extraits de cafés* (2010). Il flâne actuellement dans les parcs... André Carpentier enseigne dans le secteur « création » du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il est membre du collectif de rédaction de *XYZ. La revue de la nouvelle* depuis 1987. Il est co-fondateur de *La traversée – Atelier québécois de géopoétique*, qui est affiliée à l'Institut international de géopoétique.

Étudiante à la maîtrise au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, JOËLLE COMTE s'intéresse à la littérature québécoise et travaille les rapports entre éthique et utopie dans la poésie de Paul Chamberland.

Professeur titulaire au Département des littératures de l'Université Laval, FRANÇOIS DUMONT est membre du CRILCQ (Centre de recherche inter-universitaire sur la littérature et la culture québécoises), où il dirige le Centre d'études Hector-De Saint-Denys-Garneau consacré à l'étude de la poésie. Il a publié des ouvrages et des articles portant principalement sur la poésie et sur l'essai, des poèmes et, en 2007, en collaboration avec Michel Biron et Élisabeth Nardout-Lafarge, une *Histoire de la littérature québécoise*. Son plus récent livre, *Le poème en recueil*, est paru chez Nota bene en 2010. Il vient de publier, en collaboration avec Julie St-Laurent et Isabelle Tousignant, une nouvelle édition intégrale du *Journal* d'Hector de Saint-Denys Garneau (Nota bene, 2012).

ANDRÉ MAJOR, né à Montréal en 1942, s'est consacré, après quelques essais poétiques, à la nouvelle (*La chair de poule*, *La folle d'Elvis* et *L'hiver au cœur*) et au roman (*Le cabochon*, *Le vent du diable*, *Histoires de déserteurs* et *La vie provisoire*). Depuis quelques années, il poursuit son travail de prosateur dans ses carnets, dont deux volumes ont paru (*Le sourire d'Anton au l'adieu au roman* et *L'esprit vagabond*). Il travaille actuellement à un recueil de nouvelles et au prochain volume de ses carnets, intitulé *Prendre le large*. Comme Giono, il ne sait toujours pas nager, ni dans le sens du courant ni à contre-courant.

JACINTHE MARTEL est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a surtout publié dans les domaines de l'édition critique et de la génétique, dont « *Une fenêtre éclairée d'une chandelle* ». *Archives et carnets d'écrivains* (2007) et *Les carnets d'Alain Grandbois ou l'atelier portatif d'un poète voyageur* (avec Marie Pier Jolicœur, 2011); elle a dirigé les collectifs *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains* (2005) et *Archives littéraires et manuscrits d'écrivains. Politiques et usages du patrimoine* (2008). Elle signe une chronique intitulée « Les archives du vent » dans la revue *Tangence*.

Professeur de littérature québécoise et spécialiste de poésie à l'Université du Québec à Trois-Rivières, JACQUES PAQUIN est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il a publié un ouvrage sur Jacques Brault (*L'écriture de Jacques Brault*, Presses de l'Université Laval) et il est coauteur du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1986-1990)*. Il fera bientôt paraître un ouvrage intitulé *Nouveaux territoires de la poésie au Canada (1970-2005)*. Il se consacre actuellement à l'étude des archives de Gatien Lapointe.

MARILLOUE SAINTE-MARIE s'intéresse à la lettre comme lieu de rencontre entre l'intime et le social ainsi qu'à l'événement singulier de la parole épistolaire. Elle a publié en 2005 aux Éditions Nota bene *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely (1954-1965)*. Elle est agente de recherche à la Direction de la recherche et de l'édition de Bibliothèque et Archives nationales du Québec où, à titre de commissaire, elle a conçu des expositions littéraires mettant notamment en valeur les fonds d'archives de Paul-Marie Lapointe et de Roland Giguère.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION Jacinthe Martel	9
---------------------------------	---

ÉTUDES

JEAN-PIERRE ISSENHUTH, ÉCRIVAIN MARGINAL François Dumont	17
--	----

LA COMPOSITION DU LIVRE-ARCHIVE. UNE PRATIQUE DU COLLAGE CHEZ PATRICK STRARAM Simon-Pierre Beudet	35
--	----

ITINÉRAIRES D'UN JEU POÉTIQUE : <i>LE SACRE</i> DE PAUL-MARIE LAPOINTE Joëlle Comte	63
---	----

LE JOURNAL DE GATIEN LAPOINTE (1950-1956) OU LA NAISSANCE D'UN ÉCRIVAIN Jacques Paquin	85
---	----

LE BOIS MORT DE LA CORRESPONDANCE. LES FRAGMENTS DE LETTRES DE GASTON MIRON Mariloue Sainte-Marie	107
--	-----

LES MARGES DE L'ŒUVRE

CARNETS D'ÉCRIVAINS

LE MOMENT DU CARNET	
André Carpentier	129
DE LA FICTION AUX CARNETS	
(PETITE HISTOIRE D'UNE DÉROUTE)	
André Major	145
<i>PRENDRE LE LARGE. EXTRAITS DES CARNETS</i>	
DE DÉCEMBRE 1999 À JUIN 2000	
André Major	155
TABLE DES ILLUSTRATIONS	167
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	171

COLLECTION « SÉMINAIRES »

Déjà publiés

<i>Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu (dir.)</i>	Au-delà de <i>L'homme rapaillé</i> : Poèmes épars
<i>Marie-Andrée Beaudet (dir.)</i>	<i>Bonheur d'occasion</i> au pluriel. Lectures et approches critiques
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Analyse génétique d'un épisode de <i>Menaud maître-draveur</i> . La mort de Joson
<i>Jacques Blais (dir.)</i>	Le dossier épistolaire de <i>Menaud maître-draveur</i> (1937-1938)
<i>Jacques Blais, Hélène Marcotte et Roger Saumur</i>	Louis Fréchette épistolier
<i>Lucie Bourassa (dir.)</i>	La discursivité
<i>Manon Brunet et al.</i>	Henri Raymond Casgrain épistolier. Réseau et littérature au xix ^e siècle
<i>Robert Dion, Anne-Marie Clément et Simon Fournier</i>	Les « Essais littéraires » aux éditions de l'Hexagone (1988-1993). Radioscopie d'une collection
<i>Maurice Émond (dir.)</i>	Les voies du fantastique québécois
<i>Jane Everett</i>	
<i>et François Ricard (dir.)</i>	Gabrielle Roy réécrite
<i>Christiane Kègle (dir.)</i>	Littérature et effets d'inconscient
<i>Claude La Charité (dir.)</i>	Gabrielle Roy traduite
<i>Louise Milot</i>	Pour un bilan prospectif de la
<i>et François Dumont (dir.)</i>	recherche en littérature québécoise
<i>Isabelle Miron</i>	Relire Juan Garcia
<i>et Pierre Nepveu (dir.)</i>	
<i>Jacques Pelletier (dir.)</i>	Victor-Lévy Beaulieu. Un continent à explorer
<i>Pierre Rajotte (dir.)</i>	Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec
<i>François Ricard</i>	Gabrielle Roy inédite
<i>et Jane Everett (dir.)</i>	
<i>Richard Saint-Gelais (dir.)</i>	Nouvelles tendances en théorie des genres
<i>Chantal Savoie (dir.)</i>	Histoire littéraire des femmes. Cas et enjeux

Révision du manuscrit: Viviane Asselin
Composition et infographie: Isabelle Tousignant
Conception graphique: KX3 Communication,
d'après une maquette originale d'Anne-Marie Guérineau

Illustration de la couverture:
André Carpentier, archives de l'auteur, 2011. Sketchbook Pentalic
(feuillet de 21 × 14,25 cm). Notes pour «Moments de parcs»
(titre de travail), un ouvrage de flâneur en préparation.

Diffusion pour le Canada: Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone: 514 499-0072 Télécopieur: 514 499-0851
Distribution: SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique:
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site: <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone: (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur: (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél: nbe@videotron.ca
site: <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MAI 2012
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 2012
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Simon-Pierre Beaudet
André Carpentier
Joëlle Comte
François Dumont
André Major
Jacinthe Martel
Jacques Paquin
Mariloue Sainte-Marie

COLLECTION « SÉMINAIRES »
N° 20

ISBN 978-2-89518-428-7

