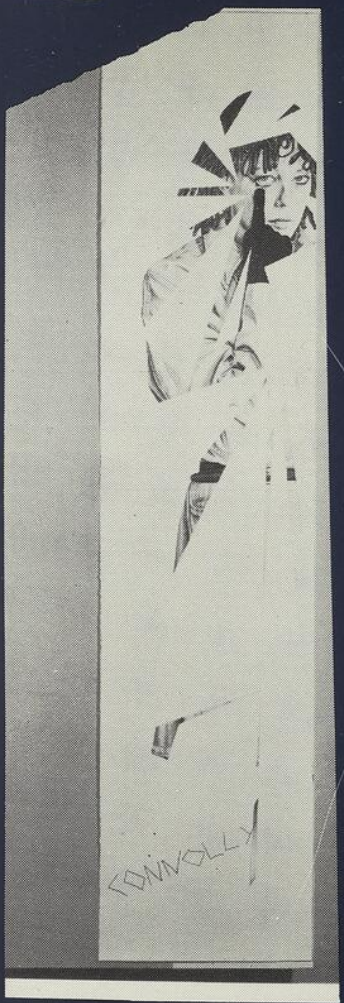
possibles

VOLUME 8 NUMÉRO 3 PRINTEMPS 1984

ER
-285



1984 Créer au Québec

En quête de la modernité

possibles

VOLUME 8 NUMÉRO 3 PRINTEMPS 1984

possibles

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

Comité de rédaction :
Rose Marie Arbour, Marcel Fournier, Gabriel Gagnon, Lise Gauvin, Roland Giguère, Gaston Miron, Marcel Rioux.

Adjointe à la rédaction : Élise Lavoie

Collaborateurs(trices) :
Marie Bouchard, Francine Couture, Suzanne Martin, André Thibault

La revue est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois (AEPCQ).

Les articles parus dans la revue *Possibles* sont répertoriés dans RADAR (Répertoire analytique des articles de revues).

Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés.

Possibles est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

Montage et supervision graphique : Claude Poirier et Serge Wilson

Composition : Composition Solidaire Inc.

Impression : Imprimerie l'Éclaireur, Beauceville

Distribution : Diffusion Dimedia

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Québec
D775 027
Dépôt légal Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 0703-7139

© 1984 Revue *Possibles*, Montréal

SOMMAIRE

Éditorial
Une culture de l'immédiat 5

Remarques sur une
question de création
Marcel Rioux 9

Pourquoi ? Pour qui ?
Jean-Pierre Lefebvre 13

Créer sans mythifier,
diffuser sans diluer
Marie-Hélène Cousineau,
Francine Couture,
Annie Desbiolles 25

Montréal est une fête /
lettre d'une Persane
Lise Gauvin 41

« Nous irons en Bavière,
mon amour » ou l'engagement
renouvelé
Odette Gagnon 55

Tam-tam blanc
André Thibault 63

Des femmes et des textes
Louise Poissant 73

L'art comme événement
Rose Marie Arbour 83

Corps-raccords
Reynald Connolly 95

En quête de la modernité
Anne-Marie Alonzo,
Yves Beauchemin,
Claudine Bertrand,
Jacques Brault,
Gaétan Brulotte,
Paul Chamberland,
François Charron,
Francine Déry,
Lucien Francoeur,
Madeleine Gagnon,
Jacques Godbout,
François Hébert,
Gilles Hénault,
Jean Jonassaint,
Suzanne Lamy,
Monique LaRue,
Serge Legagneur,
Robert Melançon 113

SUR LES CHEMINS
DE L'AUTOGESTION

Graff, presque vingt ans
Marcel Fournier 167

COURTEPOINTES ET
POINTES SÈCHES 181

Sur la page couverture : *Anonyme* de
Reynald Connolly,
graphite sur papier
(1983)

Une culture de l'immédiat

En panne, la création au Québec ? Croyez-le ou non, c'est à partir de cette question que nos discussions ont commencé. Parce qu'on avait du mal à fixer, identifier, donc figer les tendances du contemporain. On parla longuement d'institutionnalisation, de corporatisme, d'internationalisation, etc. Mais sitôt après l'inventaire des « ions » et des « ismes », on se mit à tourner en rond joyeusement.

Et la création ?

Préférant la promenade pédestre aux vues trop générales des survols en hélicoptère, certains d'entre nous se mirent, résolument, à l'école du spectateur (Arbour, Gauvin, Thibault). D'autres interrogèrent les artistes (Cousineau, Couture, Desbiolles), les oeuvres (Poissant), le fonctionnement des groupes (Fournier). À cela s'ajoutent deux témoignages de créateurs (Lefebvre, Gagnon) qui, pendant une cuisson d'épinards ou au retour d'un film, revoient leur parcours et reposent la question de l'engagement, la remettent en perspective.

Pour clore ce « dossier », les réponses à une enquête menée auprès des écrivains sur la notion de « modernité ».

Ce qui résulte de ces opérations diverses et multidirectionnelles nous a paru d'une étonnante convergence. Convergence qui tient, précisément, à l'éclatement des catégories. Le refus du linéaire, du construit, l'attention donnée au collage, à l'hétéroclite, au fragment, le mélange des genres associé à la citation, la reprise, sont des éléments que plusieurs ont repéré comme allant de pair avec un désir de chercher la complicité du spectateur ou du lecteur par le biais de l'humour, de la parodie, du récit, voire du sentimental. Serait-ce la fin du mythe de l'artiste maudit ? Le créateur d'aujourd'hui a choisi d'intégrer le public à sa recherche en l'amenant à s'intéresser directement aux moyens de production et de réception de sa pratique.

Art « documentaire » ? Art de « travestissement » ? D'« assemblage » ? Culture de l'immédiat, dirais-je à mon tour pour tenter de rendre compte du phénomène. Culture de l'immédiat en ce qu'elle privilégie l'événementiel, le quotidien, le pacte. En ce qu'elle refuse le définitif et le fixe et revendique l'éphémère comme garant du jeu. En ce qu'elle participe, au Québec et ailleurs, de la difficulté de voir plus loin qu'hier et aujourd'hui. En ce qu'elle nie toute étiquette et même celle de postmodernisme qui repose sur — et suppose — une historicité. En littérature, où plusieurs tendances coexistent, notamment dans les textes de femmes, la notion de modernité participe elle aussi de ce déplacement continuel et de cet éclatement symptomatiques de l'héritage au présent.

Créer *le* ou *au* Québec ? C'est là évidemment une — autre — question piégée, qui revient pourtant comme une inquiétude récurrente ou une référence implicite dans plusieurs textes. Marcel Rioux montre la liaison dialecti-

que des deux termes et ajoute que « les libertés que l'on veut, il faut les prendre sans autre forme de procès ». On ne trouvera donc dans ce numéro aucune évidence, ni aucun système. Seulement une suite de propositions de lecture, de coïncidences et d'interrogations liées à des itinéraires ponctuels.

Lise Gauvin
pour le comité de rédaction

Marcel Rioux

Remarques sur une question de création

Je ne vois pas d'antinomie entre créer le Québec et créer au Québec. Au contraire, je serais tenté de voir une espèce de liaison dialectique entre les deux propositions ; en effet, on peut penser que créer au Québec favorise la création d'une autre société et que cette dernière encouragera la création dans tous les domaines. C'est peut-être là une vue utopique de la réalité, particulièrement en ce qui a trait à la réciprocité entre les deux types de création. Il est, en effet, possible qu'une société compte bon nombre de créateurs que l'état de leur société laissera indifférents et qui seront même rébarbatifs à l'idée d'engagement telle que Sartre la défendit sa vie durant ; en revanche, existent des réformateurs politiques qui n'auront cure des créateurs, les estimant frelons plutôt qu'abeilles.

Quoi qu'il en soit, il m'apparaît que la création d'une autre société et la création à l'intérieur de son pays sont liées théoriquement et que si dans la réalité elles semblent ne pas l'être, il faut examiner plus avant la nature particulière des sociétés où la dissociation entre les deux

types de création se manifeste ; il faut noter bien vite que dans la très grande majorité des pays, l'indépendance est acquise depuis longtemps et que « créer » dans ces pays s'impose davantage que de « créer ce pays » parce qu'il est déjà là, assuré de son espace et de son être.

Rien n'est moins sûr que l'on puisse créer un pays par décret ; s'il y a aujourd'hui un Québec, bien en chair et dynamique, on le doit aux Québécoises et aux Québécois qui, à travers les siècles, l'ont créé, ne fut-ce souvent que dans leur humble vie quotidienne. Ceux qu'on appelle les créateurs se sont appuyés sur ce que l'on pourrait désigner comme l'« ordinaire » pour le dépasser et ainsi l'ennoblir. De sorte qu'on pourrait fort bien dire : créer au Québec tout en créant le Québec. Shakespeare et Racine procèdent tout autant de leur culture nationale qu'ils l'ont enrichie et créée. Ici, Miron et son oeuvre illustrent la relation dialectique entre pays et création.

Je ne suis pas sûr qu'il faille jeter la pierre aux créateurs d'ici — j'entends tous les créateurs, sur quelque plan que ce soit — qui font comme si le Québec était formellement et juridiquement libre et créent dans les domaines où ils oeuvrent. « En attendant Godot » n'a jamais fait avancer quoi que ce soit. Si le gouvernement du Québec agissait comme s'il était libre de toute entrave politique — ce qu'il a fait à quelques reprises — peut-être ferait-il davantage avancer les choses ; quitte à laisser les roquets se déchirer devant les tribunaux.

Les libertés que l'on veut, il faut les prendre sans autre forme de procès ; autrement, se crée une mentalité de mendiant que les dominants n'aiment rien tant. Il est des domaines où l'esprit dit cartésien joue de mauvais tours ; peut-être faut-il assaisonner d'un peu de pragmatisme anglo-saxon pour lequel les précédents et le fait accompli comptent davantage que le document, réglé comme du papier à musique ; les plus belles constitutions sont celles qui de nos jours sont le plus allègrement violées.

Cela dit, il me semble que depuis deux ou trois décennies, le Québec a conquis quelques bons sièges et plusieurs strapontins sur le plan international, et ce, dans presque tous les domaines. S'il eut été libre, peut-être se serait-il affirmé davantage, j'en conviens, mais l'essentiel c'est d'être libre dans sa tête et dans ses actes, plutôt que sur papier. Bien sûr, les choses étant ce qu'elles sont et le droit des gens étant ce qu'il est, il vaudrait mieux que la liberté formelle et la liberté réelle coïncidassent mais me semble-t-il, le « faber est quisque fortunae suae » de Salluste s'applique tout autant au niveau collectif qu'individuel.

Jean-Pierre Lefebvre

Pourquoi ? Pour qui ?

La création c'est comme les épinards. Au point de départ, ils remplissent une casserole jusqu'à en déborder. Après quelques minutes de cuisson, leur volume est d'au moins cinquante fois moindre... C'est — un peu, beaucoup, passionnément — l'histoire de cet article, allant de neige en dégel à l'instar de ce mois de février... Peut-être parce qu'à trop *vouloir*, à trop éprouver la nécessité de faire le point de quelque chose, d'une situation, d'une, de plusieurs vies, on perd le sens de la périphérie, de la pelure des êtres, des choses, des sentiments. Parce que, d'autre part, dès qu'on pense avoir clairement et directement appréhendé, compris et démontré quoi que ce soit, le soleil a bougé, les ombres se sont allongées, et, conséquemment, le regard, la vision qu'on en a... Voilà, au reste, la différence entre l'Économie (donc la Politique) et la Création (donc la Culture). Ne me reste plus, devant les nécessités qui me pressent, dont le « deadline » de cette revue, mais auxquelles le cinéma des moyens minimum m'a habitué, ne me reste plus qu'à tendre vers la « scénarisation », le montage, le collage... et vous proposer de faire votre (notre) propre histoire...

MOTEUR

Mon premier film, l'HOMOMAN, en 1964, s'ouvrait par cette phrase inscrite sur l'écran : « IL EN AVAIT ASSEZ ».

Vers la fin de mon tout dernier film, LE JOUR « S... », Jean-Baptiste dit : « La pire chose qu'on puisse nous faire, c'est de nous empêcher de rêver... » Et Claire d'enchaîner : « ... ou de nous forcer à rêver à la même chose. »

Vingt ans se sont écoulés. Pour vous autant que pour moi. Entre la (le) Politique et la Culture, que s'est-il passé ?

Plan très grand ensemble : le continent nord américain.

Plan d'ensemble (?) : le Canada (Hollywood North).

Plan américain (?) : le Québec.

Gros plan : le cinéma d'ici (d'où ?).

Résumé de l'histoire : le film (mais impossible de dire si c'est un documentaire ou un film de fiction) raconte la quête d'identité d'une jeune nation en proie à la dépossession, au narcissisme et aux brusques changements de température.

Nous en avions assez ? ... De quoi ? ...

Flash back (c'est-à-dire « retour en arrière », comme nous le faisons de plus en plus au Québec) : pendant quelques siècles, en Nouvelle-France, régna la Pensée Symbolique Religieuse, à ce point qu'elle tint lieu de code civil.

Les rares dissidents durent se battre sur le même terrain, durent contrevenir aux « commandements » de

Dieu-l'État, pratiquer l'anarchie morale, sociale, esthétique jusqu'au « refus global »... parfois jusqu'à la folie, sinon le suicide.

Mais vint la télévision et l'explosion mondiale des communications ! Le grand changement des trente dernières années, le voilà : le monolithisme de la Pensée, des Bibles (celles de l'Église, de Marx, de Sartre...) s'écroule. Le monde n'a pas (n'a pas pu) être créé en six jours, le socialisme et le capitalisme sont (devinrent) les deux pôles d'une même Politique alternative... Puis (... faites une pause de dix ans) l'Ordinateur vient quantifier et confronter *les* Connaissances. Résultat : la Mémoire perd le sens de sa propre relativité et, ainsi, de l'interprétation *symbolique* qui la caractérisait.

Par la force des choses, le Québec passe lui aussi (mais plus facilement que le Tiers Monde, par exemple, moins techniquement équipé) de la révolte « poétique » (principalement littéraire) aux *représentations* — revendications — RÉALISTES, c'est-à-dire aux images parlées. Nous pouvons enfin toucher de l'oeil et de l'oreille des gens (nous-mêmes) et un territoire (pays ?) jusqu'alors bien dissimulés derrière le Ti-Pop sulpicien (l'art et la pensée) aussi bien que le goût du martyre de la gauche (?) jésuite de l'Église catholique. Ce qui est plus : non seulement nous sommes RE-PRÉSENTABLES, mais encore PRÉSENTABLES.

Ainsi, à partir de 1956, paralèllement au froid et politique documentaire (de propagande) de l'Office national du film, se développent le « candid eye », puis le cinéma direct, puis le cinéma-vérité qui vont bientôt aboutir à une « dramatique » jonction, celle du *Chat dans le sac* (Gilles Groulx) et *À tout prendre* (Claude Jutra), qui sont essentiellement des films d'aveux *personnels*. Toute société est constituée d'un ensemble d'individus... qui en viennent, un jour ou l'autre, à se demander pourquoi la société qu'ils composent leur ressemble ou pas.

Créer pour qui ? Pourquoi ?

La création, par essence, n'est pas rationnelle. Elle naît spontanément de l'ÉMOTION, cette dernière étant l'expression plus ou moins consciente de l'instinct de survie, lequel instinct se nourrit à deux sources majeures : l'expérience des autres (voir quelqu'un se brûler et ne pas vouloir, pour soi, répéter cette douleur) et la sienne propre (se brûler soi-même et en expérimenter la douleur).

... Pourquoi suis-je négatif ? pourquoi est-ce que je parle d'abord de la « douleur » ? ... Car, à la base, c'est le *plaisir*, complément direct de la nécessité, qui motive foncièrement l'être humain, qui propulse l'enfant dans une découverte aventureuse de la réalité, ramper, grimper, marcher, communiquer... jusqu'à ce qu'il éprouve certaines limites de cette aventure, dont la douleur, quand il tombe, ou ne peut communiquer...

Quoiqu'il en soit, l'un (« one », soi, nous) apprend très très tôt que toute survie ne peut être que collective.

La création est donc un geste instinctif posé par un individu afin de s'intégrer à un groupe (une collectivité, une société) auquel il veut, doit appartenir s'il veut survivre.

Un geste prédéterminé (mais non pré-médité) dans la seule mesure où la vie se développe selon des coïncidences-lois biologiques qui se répètent.

Ainsi, à l'origine, le cinéma québécois ne fut d'aucune manière pré-médité. Il naquit de l'Émotion et du Plaisir d'être un miroir, un prolongement du moi et, peu à peu, du nous. Il naquit également de l'émotion et du plaisir de JOUER avec ces objets « miraculeux » qu'étaient les nouvelles caméras insonorisées (l'Éclair) et les magnétophones portatifs (la Nagra). On a toujours sous-estimé ce dernier aspect, celui de l'OUTIL, qui, à travers les âges, a déterminé de nouveaux comportements, qui, à leur

tour, ont conditionné la fabrication de nouveaux outils (pensons à l'automobile, à l'avion...). Je prétendrais même qu'on pourrait interpréter le cinéma québécois (ou *les* cinémas québécois) selon le type et le coût des instruments utilisés.

Sans l'Éclair et la Nagra, nous en serions restés à l'âge du savon de « Aurore l'enfant martyre ». Mais il y a beaucoup plus. Ces outils, enfin à (la) portée d'hommes et de femmes, eurent un autre pouvoir magique : dégager le créateur du poids de son unique conscience créatrice, laisser, enfin, après la traversée tourmentée du monolithisme de la pensée, laisser les hasards se multiplier, la vie faire son chemin (... jusqu'à, parfois, l'illusion que ces hasards représentent la vie, objectivement. Comme si le miroir de la réalité pouvait « être » la réalité !)

Deuxième flash back : donc, au début des années 60, cette « dramatique » jonction des genres... Ces premiers « aveux » presque réels (comme les images du train qui entrait en gare, de Lumière, qui, les images, faisaient reculer les spectateurs sur leur siège, au début du siècle). Adolescence ? ... Oui, si vous me permettez. « MAIS À QUI DOIS-JE, VAIS-JE RESSEMBLER ? À mes ancêtres, à moi-même... ou... à celles et ceux que je vois sur les écrans ? Vais-je, à 16 ans, me faire arracher les dents pour les remplacer par une prothèse dentaire impeccable comme une telle et untel dans tel film ? ... Il y en aura qui s'accepteront tels qu'ils sont (cinéastes et créateurs). Et d'autres qui vont « se faire une personnalité » universelle, c'est-à-dire commerciale.

Pour me rafraîchir la mémoire, je viens de consulter « Canadian Feature Films 1964-1969 » publié par l'Institut canadien du film. Faites vos jeux : combien de longs métrages furent tournés au Canada pendant cette période ? ... 109 ! Oui, cent neuf. Savez-vous qui est Jean Martimbaud ? Avez-vous vu « Zorstoki switanki » tourné en ukrainien par John Krasny ? Quel comédien français

fut l'interprète principal de « Yul 871 » tourné par qui ? Et Coopératio, ça vous dit quelque chose ?

Mais je pourrais tout aussi bien vous demander quels sont les films que j'ai tournés à la même époque ? Avez-vous déjà vu « L'arroseur arrosé » ? (Non, ce n'est pas de moi.)

Depuis vingt ans, j'ai toujours soigneusement évité de situer mes films dans l'ensemble du cinéma québécois (ce qui m'a peut-être soulagé du poids de ma conscience créatrice !...). Non seulement pour ne pas être juge et partie, mais encore davantage parce qu'il est extrêmement difficile de prendre ses distances par rapport à ces « objets d'émotion et de passion ». Ainsi, en 1973, on organise, en France, une rétrospective de mes dix premiers films... Je me cale dans mon siège... et commence à rougir petit à petit... Ouff ! si les gens voient vraiment ce qu'il y a là-dedans ! ... Mais aussitôt de me rassurer : si toi qui les a faits (avec d'autres) commence à peine à les voir, à les interpréter en profondeur, alors les autres peuvent bien...

Ceci dit pour appuyer plus que fortement sur l'aspect non rationnel (donc instinctif) de la création... à tout le moins avant la maternelle et l'école, avant que le Politique (l'Économie) ne stabilise, prémédite le Culturel (la Création). Ceci pour affirmer que la création devance le créateur et son milieu de la même manière que le son au moment où un avion en traverse le mur. Et que c'est alors que l'on pénètre dans la dimension de l'IMAGINAIRE... cette musique de l'inconscient... de l'instinct de survie.

Le cinéma de cette « dramatique » jonction des années 60 bénéficie de la tolérance paternelle et confuse de l'ONF. Groulx (avec *Le Chat dans le sac*), Carle (avec *La Vie heureuse de Léopold Z*) transforment des courts métrages documentaires en dramatiques. Plusieurs années plus tard, Jacques Leduc fera de même avec *On*

est loin du soleil... Mais je m'en veux de ne pouvoir mentionner que le nom des auteurs de ces films. Car la « tolérance » de cette époque provient d'une euphorie collective. Exemple : toute l'équipe du *Chat dans le sac*, Jacques Bobet, le producteur, Jean-Claude Labrecque à la caméra, Claude Godbout, Barbara... TOUTE L'ÉQUIPE est l'auteur du film... Et tout le peuple québécois sera l'auteur de son destin, croirons-nous, ou certains d'entre nous, parce que, sur le terrain, parfois, cela est possible.

Par ailleurs, autour du Festival international du film de Montréal, se nouent de nombreuses amitiés entre des cinéastes d'ici et d'ailleurs. Nous regardons nos-leurs films, faits à des milliers de kilomètres de distance les uns des autres. Étonnement : les sujets se recoupent, l'écriture en est souvent similaire. On y retrouve parfois même des scènes presqu'identiques. Et la critique, très souvent, de prétendre que « nous » (bien sûr colonisés) avons plagié les autres.

Ces coïncidences, ironiquement, paradoxalement, nous donnent un fort sentiment d'appartenance universelle au moment où la fièvre nationaliste gagne le Québec ! Autre ironie : nos films, nous dit-on, ne passeront pas la rampe du pays ! Faux ! Jamais, par la suite, dans les années 70, autant de nos films auront une sortie en salle à l'étranger, et cela avec un succès critique aussi considérable.

L'enfance sauvage tire toutefois à sa fin. 1968 : il faut rentrer à la maternelle, c'est-à-dire la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (organisme fédéral). Au même moment où, enfin, la censure québécoise se libéralise et va rendre possibles les premiers — et les seuls — très grands succès commerciaux du cinéma québécois : *Valérie* (Denis Héroux), *Deux femmes en or* (Claude Fournier) et *Les Mâles* (Gilles Carle)... Si pour nous, à la fin des années 50, la vraie « révolution » avait été de nous retrouver sur les bancs

de l'université en compagnie de filles ou de gars, cela après huit ans de ségrégation nous obligeant même à nous travestir sur la scène, pour le grand public ce fut l'accession aux fantasmes universels. Les images pieuses cohabitent, ou font place, au center-fold de Playboy. La culpabilité survit, bien entendu, mais les lois du marché, du commerce, percent rapidement le bouclier de la morale, comme les lois de l'Économie percent le bouclier de la Culture. (Par exemple, là où j'habite à la campagne depuis 20 ans, cela fait à peine 15 ans que l'on peut trouver une certaine littérature érotique, et six mois que, via deux vidéo-clubs, le « hard-core » fait fortune.)

PLACE COMMERCIAL HERE : Du passé, de l'enfance sauvage, de « notre » époque primitive, je parle sans aucune espèce de nostalgie, mais simplement pour essayer de comprendre ce qui s'est passé en moi et en nous... et, conséquemment, ce qui ne se passe plus, et pourquoi.

Il y a 30, 20 ans, nous avions, nous les élus de l'éducation, l'avenir devant nous, étant très peu nombreux, d'une part, à accéder aux « professions professionnelles », et ne nous posant pas, d'autre part, de questions angoissées par rapport à ce même avenir, par rapport au marché du travail, la pollution, la robotisation, le nucléaire...

Comme la majorité des gens de ma génération, je crois, j'ai vécu la révolution tranquille avec autant de plaisir et d'innocence qu'un voyage organisé à Acapulco... Le voyage-aller, en tout cas, car le retour, le ressac, eh bien... Tiens, j'aime bien cette image : il y a dix ans, rien n'était plus agréable que de s'envoler, au mois de février, vers la France, dans un 747 presque vide... Depuis, les choses ont bien changé. Le Système, qui lui aussi ne se posait pas de question par rapport à son avenir, a dû se réorganiser complètement. Remplir ses avions à pleine capacité. Et ses universités. Et ses chaînes de télévi-

sion... Rentabiliser, concrètement ou intellectuellement : that is the answer to the problem.

Après le plaisir, l'euphorie, le sentiment d'appartenance à une nation et au monde entier simultanément ; après la poussée de l'instinct de survie et la traversée du mur de l'imaginaire, ce fut, pour moi comme pour beaucoup beaucoup de gens au Québec, ce fut le retour d'Acapulco. Vingt cinq sous zéro, la neige, le froid. Le retour au travail, donc aux lois de l'économie. Donc ne plus faire l'amour en dehors des heures ouvrables, c'est-à-dire faire des films à l'intérieur des lois du marché. Mais comme le marché ne nous appartient toujours pas... Alors quoi ?

Abandonner ? Par désespoir ? (« Rien à faire... ») Par dégoût ? (« J'ai tout essayé mais... ») Ou sinon continuer, mais pourquoi ?

C'est vers 1975 que j'ai commencé à m'interroger sur le sens réel de la création, et de ma création.

Le créateur est-il un malade, un monstre, un inadapté, un anarchiste ? Y a-t-il quelque utilité à écrire des livres, faire des poèmes, des chansons, des tableaux, etc., ICI, en cette « réserve » qu'est le Québec sur le continent nord-américain ?

La réponse mit cinq ans à venir (surtout que *le* politique québécois avait mis sur une voie de garage *le* culturel qui lui avait donné une grande partie de sa crédibilité). Elle provient essentiellement de cinq ans d'expérimentation intensive dans les domaines de la perception et de la représentation tant visuelles qu'auditives, mais encore davantage de l'observation attentive du pouvoir créateur des enfants.

En résumé, il m'est apparu que l'enfant traversait trois phases créatrices majeures.

La première : celle du *scribouillage*. Barbouiller cahiers, murs, toute chose, comme pour prendre possession de l'Espace qui l'entoure.

La seconde : celle de la *représentation symbolique* d'éléments d'une part mouvants (soleil, animaux, humains...), d'autre part stables (maison, objets...). Il s'agirait en quelque chose d'une prise de conscience du Temps. Mais la ressemblance entre le modèle et la représentation n'a aucune importance.

La troisième : elle va survenir avec l'apprentissage que l'enfant fait, à l'école, des sciences exactes, des mathématiques, de la grammaire. Une auto (le dessin-représentation) doit un jour ressembler parfaitement au modèle, une poupée à une poupée, une maison à « sa » propre maison. Sinon, l'enfant peut même se fâcher... ou, comme dans la majorité des cas, abandonner toute forme de création parce que ne pouvant reproduire « exactement » la société qui l'entoure et à laquelle il doit s'intégrer pour survivre. C'est l'étape du *réalisme*.

(Et surviendra parfois une quatrième étape, celle de l'*hyper-réalisme*, celle de la représentation absolue du modèle.)

Tout cela est bien schématique, et empirique. Mais tout cela m'a fait comprendre que la création est un geste normal et nécessaire parce que provenant de l'apprentissage le plus primaire et primitif que nous faisons de l'existence : celui des SENS.

De la même manière, cela m'a fait comprendre l'évolution de notre et de mon cinéma (ou leur régression, cela dépend du point de vue que l'on en a, politique ou culturel).

Voilà ce que mon petit ordinateur inscrirait sur l'écran cathodique :

1956-60 : période-scribouillage, prise de possession de l'Espace québécois.
1960-68 : période symbolique, interprétation du Temps (de l'Histoire) du Québec et des Québécois.
1968-75 : Apprentissage progressif du réalisme, tant au niveau du contenu (le sujet) que du contenant (la production).
1975-82 : Période d'amertume, d'abandon, chez les créateurs, parce que, d'autre part, resserrement de toutes les structures de production (ONF, SDICC, Institut québécois).
1982... : Hyper-réalisme ? Vers un produit-culturel parfaitement conforme aux modèles rentables ?...

Vous est-il encore possible de suivre l'histoire, celle de ce texte, la vôtre, la nôtre ?

Donc, Jean-Baptiste dit : « La pire chose qu'on puisse nous faire, c'est de nous empêcher de rêver... » Et Claire d'enchaîner : « ... ou de nous forcer à rêver à la même chose... » Ça veut dire quoi au juste ?... Que la création, si de par son origine, l'émotion, nous entraîne au-delà du boum de l'imaginaire (cette musique de l'inconscient), que la création, lorsque quantifiée et préméditée par l'Économie (le Politique) devient le « documentaire » d'une société ou même d'une civilisation : la reproduit telle qu'elle a été (c'est le passéisme actuel du cinéma québécois) ou telle qu'elle est (c'est la conformité aux modèles). MAIS NE VA PAS PLUS LOIN. Ne forge aucun avenir, ne découvre aucune grotte nouvelle, devient un produit au même titre que tout autre, conserve ou automobile.

OÙ EST LE HAPPY END ? ... Sais pas. Mais les épinards sont cuits. J'ai pioché pendant de très longues semaines sur cet article. Pourquoi ? Pour qui ?

Le plus étrange, c'est que le sujet de mon premier brouillon m'a servi à allumer le poêle. Mon « moi » de quarante-deux ans s'en donnait à coeur joie. Il a « réduit », tant mieux, dans la grande casserole des préoccupations collectives. Instinct de survie ! ... Si par ailleurs, Julien Green a déjà dit que le créateur parle pour celles et ceux qui ont été tenus au silence, ou n'ont simplement pas eu l'occasion de parler, je partage pleinement cette affirmation de Jean Renoir : « On ne se raconte bien soi-même qu'en racontant les autres. » De la même manière que nos enfants nous apprennent qui nous sommes.

Marie Hélène Cousineau
Francine Couture
Annie Desbiolles

Créer sans mythifier, diffuser sans diluer

Sans mouvement ça bouge !

« Individualistes », « non-engagés », c'est ainsi qu'on qualifie les jeunes artistes aujourd'hui. Il n'y a qu'à se souvenir des propos échangés lors du débat « Borduas, mythe ou actualité » tenu à la galerie Graff l'automne dernier. Le titre de cette rencontre confirme l'intérêt actuel porté à la « jeune génération ». Pourtant aucune analyse n'a vraiment été tenue, pourquoi ? Ce malaise réel qu'on sent de la part des « observateurs » provient sans doute d'un fait simple : ils ne connaissent pas ces nouveaux artistes. Cela tient à plusieurs raisons.

Ces artistes, nouvellement entrés sur la scène artistique, sont avares de discours et — ce qui va de pair — se méfient de toute forme de regroupement. Ainsi « Fusion des Arts », le « Zirmate », ou encore les « Horlogers du nouvel âge » apparaissent bien dépassés. On assiste plutôt aujourd'hui à un regroupement d'oeuvres individuelles comme on a pu le voir cet automne avec « Entre la magie et la panique », au Musée d'art contem-

porain, « Art et Écologie », événement thématique auquel participaient plusieurs régions, « Actuelles 1 » et les productions féminines, ou bien encore, en ce moment, les dimanches soirs des « Foufounes électriques » avec les « 3 × 4 ».

Ainsi peut-on comprendre les difficultés que rencontrent aujourd'hui, critiques comme théoriciens de l'art, de produire un discours sur des artistes qui ne se revendiquent collectivement d'aucune position idéologique particulière. Leur regroupement ne se fait pas autour d'un discours politique.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas d'engagement, ou sommes-nous acculés à définir autrement l'engagement et par là le politique ? Il est bien certain que cet article ne pourra pas faire le tour d'une question si vaste. Il s'agit pour nous de rendre compte, avec l'aide de cinq artistes interviewés, d'une attitude nouvelle de la jeune génération dont ils font partie. Cela part de la conviction qu'il se produit actuellement une remise en question active et pratique (et non exclusivement théorique) de la relation de l'art et du politique et du rôle social de l'artiste. Par là, nous avons affaire à un type nouveau d'engagement que nous tenterons de caractériser.

Les réflexions que mènent les artistes, qui ont entre vingt et trente ans, aujourd'hui, se concentrent, nous le verrons, non pas sur les objets qu'ils produisent, mais sur la diffusion de ceux-ci. Avec des mouvements comme — entre autre — l'art pauvre, l'art conceptuel, le « langage art », c'était l'oeuvre qui était investie d'un pouvoir critique. Aujourd'hui il semble que l'objet ne soit pas conçu pour ne remplir qu'une fonction que l'on pourrait qualifier de didactique. Ainsi l'analyse formaliste, comme la lecture exclusivement sociologique, sont contraintes au silence par inadéquation. L'oeuvre semble

vouloir échapper à toute catégorisation par son caractère hétéroclite.

La multiplication des revues d'artistes rend compte de ce phénomène. Ainsi depuis deux ans on peut lire *Xceteras* qui ne comporte aucun commentaire critique, et, depuis l'automne dernier, la revue *Numéro*, qui vient de sortir en mars son second numéro, comporte exclusivement dix oeuvres originales d'artistes.

Le recrudescence des associations d'artistes (dont la revue *Parallélogramme* se fait l'écho) participe de ce regroupement dont le but avoué est d'être plus efficace sur la scène nationale comme internationale. Nous touchons là à un point important pour comprendre l'engagement actuel des artistes : leur référence constante à la scène internationale. Alors qu'il y a à peine une dizaine d'années seuls les artistes « arrivés », les galeries privées et les institutions se préoccupaient d'échanges internationaux, c'est aujourd'hui l'objectif numéro un des jeunes artistes comme des nouveaux espaces d'expositions. Ainsi le milieu dit « parallèle » ne l'est plus guère dans sa définition traditionnelle. Alors qu'est-ce que serait aujourd'hui « l'alternative » ou plutôt une attitude progressiste en art ?

Il semble qu'elle se joue sur deux niveaux qui paraissent a priori contradictoires avec d'une part une volonté d'intégration, en travaillant à une diffusion plus large, et d'autre part une volonté critique en se gardant d'une « dilution » des objets.

L'artiste, par le type d'objet qu'il produit, travaille autant à renouveler la pratique artistique (par l'introduction de nouveaux médias par exemple) qu'à transformer et à interroger son mode d'insertion dans la société (par le mode de diffusion généré par ces nouveaux médias notamment). Les graffiti, les travaux multi-médias ou encore les peintures exécutées en une heure (les

« 3 × 4 » des Foufounes) ou en trois semaines à la galerie de leur exposition (Joseph Branco en mars à Motivation V) en sont des exemples.

C'est ainsi que les jeunes artistes semblent en demande d'un nouveau public mais aussi d'un autre type de diffusion comme de diffuseurs. En cela, paradoxalement, ce sont les artistes qui nous renvoient la question de notre propre engagement, à nous qui réfléchissons sur l'art, avec une interrogation simple : que faisons-nous pour leur diffusion et la compréhension de leur travail ?

Si les artistes cherchent à affirmer leur désir de créer au-delà de tout dogmatisme, cela ne veut pas dire pour autant qu'au nom de la création tout leur paraît acceptable. Ils restent vigilants au processus d'idéologisation propre au système. La lecture suivie des revues les aide à se situer et leur permet ce point de vue critique. Ainsi s'ils se démarquent de ce que l'on a appelé l'avant-garde, ils ne retiennent pas non plus le terme post-modernisme qui rete ambigu (il suppose une linéarité de l'histoire).

Là encore la critique serait-elle à côté de la plaque ?

N'est-ce pas à elle qu'il serait nécessaire actuellement de poser la question de l'engagement ?

Une réponse est donnée, c'est celle d'Alin Avila :

> Les artistes attendent de nous que nous montions des événements capables de les aider à vivre. Je crois que mon propre engagement dans la peinture est à long terme : il s'agit de mettre en place des structures de telle sorte que les choses puissent avancer. Mais s'il n'y a pas de solutions entièrement globale : les associations ne sont pas la fin des galeries, ni celle des critiques et des revues d'art dont on aura toujours besoin à condition qu'ils s'engagent [1].

[1] A. Avila, « Une "nouvelle" nouvelle génération », *Opus International*, n° 86, année 1982, p. 9.

Pouvoir créer sans mythifier, diffuser sans diluer, c'est peut-être cela le propre de l'engagement des artistes aujourd'hui. Et s'il n'y a rien là de nouveau il est en tout cas important de prêter l'oreille à ce que nous disent cinq d'entre eux et d'essayer de prendre le pouls de ce jeune engagement.

Apprendre à se produire

H.H. — Les gens qui veulent faire de l'art maintenant doivent accepter d'apprendre à se promouvoir, faire du marketing ; c'est une question de survie en tant qu'artiste.

Sur cette affirmation de Hani Habashi tout le groupe de discussion se rallie. Nous avons beaucoup échangé sur le sujet de la diffusion des arts visuels, préoccupation majeure actuellement.

F.C. — L'artiste est un petit entrepreneur ?

Tous — Oui, un peu.

Il n'est nullement question ici de mettre l'emphase sur une définition de l'artiste comme possesseur privilégié d'une sensibilité mythique.

J.P.G. — Faire de l'art c'est poser le geste de création mais c'est aussi diffuser, apprendre à se produire.

Mais se produire où et comment ? Nous avons questionné les participants sur leurs propres expériences passées et sur les réflexions qu'elles avaient provoquées. Resituons-les d'abord dans leur vécu personnel. Jean-Pierre Gagnon s'est produit depuis quelques années dans des galeries « underground », des appartements, et l'automne dernier au Musée d'art contemporain pendant un mois alors qu'il était l'organisateur principal de l'événe-

ment *Entre la magie et la panique*. Il a participé à l'ouverture du défunt bar culturel Les Clochards célestes actuellement Les Foufounes électriques et à la mise sur pied d'un programme d'activités au bar Revox (fermé par la suite). Céline Blais est l'actuelle directrice artistique de la galerie Motivation 5, poste qu'elle partage avec un autre artiste. Laurent Pilon a déjà exposé ses travaux au Centre d'art du Mont-Royal et à la galerie Jolliet tandis que Hani Habashi en faisait autant l'automne dernier à la galerie Motivation 5. Pierre Pryseniack a tenu sa première exposition solo à l'Espace Oboro en janvier 84.

Nous avions donc là des gens qui avaient fréquenté ou s'apprêtaient à le faire, des endroits de diffusion de type institutionnel, parallèle, underground et commercial. Nous avons discuté à partir de cela de quelques points précis comme les similitudes et les différences de ces endroits, les protocoles d'admission dans ces milieux, leur distribution (existent-ils en nombre suffisant ou non ?), leur signification culturelle ainsi que leur efficacité à diffuser l'art actuel. D'abord une évidence : on ne perçoit plus à Montréal, entre les réseaux parallèle, commercial et institutionnel, des caractéristiques différenciatrices qui seraient profondément significatives culturellement.

L.P. — Le système parallèle, muséal et commercial, c'est pareil. Ce sont des lieux privilégiés pour un art hors-vie. Le réseau parallèle n'a pas le statut de rupture, de révolutionnaire, ça marche avec l'institutionnel. Ils se justifient l'un l'autre.

De la part de chacun il n'y pas le désir de s'identifier à un réseau plutôt que l'autre par conviction idéologique. Céline Blais qui vit de l'intérieur son implication dans une galerie parallèle y perçoit toutefois un engagement suffisamment cernable. Elle tient à préciser que pratiquement les galeries parallèles se donnent des objectifs à poursuivre qui ne sont pas ceux des autres circuits et qui

tentent de s'adapter plus rapidement aux essors et demandes du jeune milieu artistique. Nous discutons des modalités d'insertion dans ces différents réseaux. Pierre Pryseniack soutient qu'elles sont très comparables et qu'on a un bon exemple de cette similitude dans le fait que presque partout on exige comme carte d'entrée un curriculum vitae somme toute traditionnel qui, s'il inclut des études universitaires en art, avantage à coup sûr son détenteur. Tous sont d'accord pour souligner qu'il n'y a pas suffisamment d'endroits de diffusion, peu de galeries commerciales entre autres, qui prennent des risques avec des jeunes artistes.

H.H. — À Montréal, il manque d'un corps artistique où il est possible de jouer, d'avoir des interactions. Ce n'est pas de vouloir à tout prix être connu internationalement mais les sous-groupes ici sont tellement hors-focus qu'ils ne peuvent pas se faire entendre.

P.P. — Il faut être agressif et faire soi-même ses circuits de diffusion. Il y a quand même au Canada des galeries ouvertes sur l'international, donc des champs de probabilités de diffusion à exploiter.

C'est un peu ainsi que se déroule l'entrevue ; on passe des constatations de situations que l'on considère déficientes à une position d'attaque dynamique du marché culturel. En fait on expose ses stratégies de survie dans un milieu qui est loin de répondre à toutes les attentes. Pour élargir considérablement le champ de diffusion des pratiques des arts visuels, on ne peut pas compter uniquement sur les structures existantes ; elles ne sont pas suffisantes et leur mode de fonctionnement n'est pas approprié.

P.P. — La diffusion des arts visuels est frustrante par rapport à celle de la musique populaire par exemple.

C.B. — Des artistes se sont impliqués et ont trouvé une solution : l'art des bars.

H.H. — Ils vont chercher le public.

P.P. — Il faut faire du marketing, de la publicité, oui, aller chercher le public.

F.C. — Ne trouvez-vous pas cela contradictoire de vouloir entrer sur le marché commercial tel qu'il existe actuellement et en même temps de souhaiter une plus grande accessibilité des oeuvres. N'est-ce pas deux projets culturels contradictoires ?

L.P. — Non mais il ne faut pas penser dilution de la qualité.

F.C. — Mais est-ce que c'est possible de faire entrer l'objet rare sur le grand marché de la société industrielle ?

H.H. — Il y a déjà un exemple, l'objet unique a droit à une très grande distribution par les revues d'art.

C.B. — Ce n'est pas une nécessité de vendre beaucoup d'objets. Il est important d'aller chercher des nouveaux publics.

P.P. — ... et de créer quelque chose de parallèle au système de l'objet unique, non pas de l'abolir. Un exemple : les affiches.

L.P. — ... trouver d'autres façons de vivre que par le marchandage d'objets comme faire payer les gens à l'entrée de la galerie.

On fait remarquer également qu'actuellement la majorité des groupes d'artistes se créent plus pour faciliter la diffusion des travaux que pour défendre des idéologies communes.

Citons quelques exemples de nouvelles pratiques de diffusion apparues à Montréal dernièrement. Il y a les productions artistiques exécutées dans les bars, non seulement des performances mais également des séances ou expositions de peinture où les travaux sont finalement mis en vente par une forme de marchandage. Aux Foufounes électriques par exemple, on organisa ce type d'événement à plusieurs reprises (peinture à exécuter en une heure puis encan) et cela connut un succès sans précédent, avec un prix d'entrée de cinq dollars. Il y eut aussi l'apparition sur la même scène underground de l'Espace Oboro, solution pour plusieurs artistes à la recherche d'un endroit pour se produire même s'ils devaient défrayer des coûts de location, l'important étant de tenter de se faire reconnaître dans la communauté artistique et auprès du grand public le plus vite possible.

Le genre d'atmosphère stimulante que l'on cherche à établir à Montréal s'apparenterait à celle que l'on peut trouver dans le East End à New York, nouveau quartier artistique après Soho et qui se développe à une vitesse effarante. Profusion de nouvelles petites galeries tenues par des artistes qui tiennent à s'inscrire dans le marché, expositions dans les bars et explosion de styles qui ramassent les noms les plus significatifs : Bubble Gum Art, Fast Art, etc.

Résumons un peu nos propos sur ce thème de la diffusion. On a l'impression ici d'appartenir à une communauté artistique internationale, cela via les revues canadiennes, européennes et américaines (et bientôt on le souhaite, via les systèmes de communication informatisés [2]) tout en ressentant un malaise qui provient de la difficulté éprouvée à se faire entendre sur cette scène. Réactions : diffuser plus et vite ici, revaloriser les

[2] Voir l'article d'Alain Ouellet : « L'art actuel en région et l'imaginaire collectif », *in Parallélogramme*, décembre 1983, vol. 9, n° 2, p. 10-11.

possibilités originales de création en région, soutenir des formes d'art adaptées à des modes de diffusion élargis (affiches, « mail art », art nomade), tenter toutes les chances offertes pour se produire. C'est ainsi que l'on tâtera du milieu institutionnel si l'on peut, considérant que de toute façon, il faut bien joindre le groupe si l'on veut survivre. On n'accorde pas aux musées une importance autre que stratégique. Ni lieu de culte, ni lieu de luttes idéologiques, on veut bien se l'approprier comme endroit de monstration. N'a-t-on en effet beaucoup plus à montrer qu'à démontrer ?

Échapper au pouvoir de la critique d'art

Les artistes interviewés ont commenté le rôle et la pratique des critiques d'art tant ceux et celles qui produisent la chronique artistique hebdomadaire que ceux et celles qui exercent un travail théorique sur l'art. Ils ont surtout énoncé ce qu'ils attendent de ces experts. Ils s'entendent pour dénoncer le trop grand pouvoir des critiques dans la mesure où leur discours est trop éloigné de leur pratique. Ils reconnaissent toutefois la nécessité du discours du critique d'art.

C.B. — L'art sera un jour intéressant quand ce seront les critiques qui vont courir en arrière des artistes et non les artistes qui vont courir en arrière des critiques.

Certains revendiquent une critique d'art beaucoup plus engagée que la critique actuelle qui se réfugie dans l'apparente objectivité de la description des objets d'art, disent-ils. Ils demandent à la critique d'art de poser de véritables jugements sur la production artistique actuelle, de jouer un rôle dynamique dans le milieu de l'art afin de susciter des regroupements d'artistes et de modifier la situation d'isolement dans laquelle les jeunes artistes se trouvent actuellement. Mais cette volonté de voir le

champ de l'art polarisé par des positions fermement défendues par des critiques d'art ne reçoit pas le consensus des artistes interviewés. D'autres, paradoxalement, sans s'opposer fermement à la position précédente, insistent davantage sur la multiplication et la diversification des tendances artistiques afin que les artistes échappent aux catégories du discours de la critique d'art et ainsi à son pouvoir. C'est principalement l'approche formaliste du discours sur l'art qui a été discutée, jugée trop autoritaire et « dépassée » par la production artistique actuelle. Les artistes interviewés connaissent bien cette approche, ils en ont appris les fondements. Une caractéristique de cette nouvelle génération d'artistes est certainement une connaissance savante de l'art acquise soit par la formation universitaire, soit par la lecture assidue des revues d'art. De l'approche formaliste, approche qui a été dominante dans le champ de l'art contemporain, les artistes interviewés en ont surtout souligné l'inadéquation face à l'art actuel. Ils reprochent surtout à ces critiques les plus représentatifs de donner à leur discours le statut d'une vérité scientifique qui s'impose comme norme devant guider la pratique artistique.

L.P. — Les critiques d'art actuellement ont un problème de « ploguer » un discours sur des oeuvres relativement complexes... Ils ont un discours basé sur un savoir, sur une vérité qui veut être plus ou moins scientifique... Ils ont le pouvoir du langage, mais leur langage puissant n'est pas « plogué » sur les oeuvres. Il y a une inadéquation.

Cet intervenant reprendra ce commentaire dans l'entretien :

L.P. — C'est du discours de domination qui est trop « plogué » sur le formel, qui n'absorbe pas la complexité de l'oeuvre... La critique doit changer de discours. Elle doit produire un discours qui sort de la dénomination violente du pouvoir

de l'esprit scientifique avec un background de vérité.

Pierre Pryseniack dira que les critiques d'art sont à la recherche de ce qu'ils connaissent déjà, refusant de se faire surprendre par des oeuvres nouvelles.

P.P. — J'ai l'impression que tous les critiques qui cherchent quelque chose à dire ne sont pas en train de le chercher au bon endroit... Ils cherchent à trouver un monde qui serait ordonné et qui avancerait étape par étape, ils sont en train de regarder dans la direction logique de l'étape qui vient de se terminer pour trouver la chose nouvelle... Ils devraient être en train de regarder complètement ailleurs, dans les bars, aux Foufounes électriques, en train de regarder des tableaux qu'ils croiraient complètement kitsch, mais qui sont en train d'exprimer des valeurs différentes, un monde différent.

Regarder ailleurs, c'est ce que les artistes interviewés exigent des critiques d'art, regarder les oeuvres qu'ils produisent, visiter les lieux où ils diffusent. Tout en dénonçant le caractère normatif du discours des critiques d'art, ils souhaitent voir leurs oeuvres commentées par ces experts qui devraient être en mesure de parler des oeuvres sans la volonté d'imposer à la pratique des artistes une direction bien déterminée. Ces oeuvres nouvelles existent sous le signe de l'éclectisme, disent-ils. Ils revendiquent ce droit à l'éclectisme.

C.B. — Les oeuvres nouvelles sont pleines de contradictions voulues et désirées par les artistes. Ce qui est discuté, c'est la contradiction même.

On a aussi dit :

P.P. — L'éclectisme fait peur à la critique d'art.
Les critiques d'art n'arrivent pas à avoir un dis-

cours sur l'éclectisme... ils sont habitués depuis dix ou quinze ans à produire un discours sur la forme. Ils se retrouvent devant des artistes qui racontent toutes sortes d'histoires, devant des contenus... C'est un contenu qui est mis devant eux et non une étude sur la façon dont le contenu fonctionne.

Et ce « contenu », cette « histoire », fait remarquer l'un d'eux, sont marqués par des emprunts formels ou iconographiques à l'histoire de l'art perçue comme un immense réservoir dans lesquels les artistes puisent, sans souci d'homogénéité.

P.P. — Je ne fonctionne pas en faisant une série d'oeuvres qui exploitent le même problème visuel avec des variations... Le domaine visuel, c'est comme un langage. J'utilise ce qu'il y a. C'est des citations, des reprises, comme telle façon de mettre un coup de pinceau, telle façon de mettre une couleur... Je me rends compte que tout ce que j'utilise a été utilisé ailleurs... Il y a beaucoup de gens qui fonctionnent comme ça aujourd'hui, qui se servent du domaine visuel comme d'un langage, et qui produisent des choses éclectiques. On a tous le même fond d'idées, poursuit-il, ou le même background culturel, de sorte qu'on se retrouve tous à parler un peu tous de la même chose. Seulement on le fait tous un peu de manière différente.

Ces jeunes artistes ne sont pas préoccupés d'être reconnus comme les représentants de la « Relève » ou d'une nouvelle école de l'avant-garde artistique. Ils sont assez réfractaires à la définition de leur travail artistique par une catégorie esthétique ; ils ne tiennent pas non plus à être pris en charge par les experts de l'art qui le désigneraient comme les représentants d'une nouvelle école de l'art contemporain. Tout en se démarquant de l'approche

formaliste de l'art, ils ne semblent pas vouloir imposer une autre catégorie esthétique aussi prescriptive qu'a été la théorie moderniste. L'utopie de certains d'entre eux, nous l'avons dit précédemment, est de voir apparaître une diversité des tendances artistiques qui échapperait à tout pouvoir de catégorisation. Ces artistes ont rompu avec l'idéologie de l'avant-garde, ou l'idée de progrès en art, qui a marqué le discours de l'art contemporain ; ils ne tiennent pas le discours qui se représente l'évolution de l'art comme un développement linéaire dont les phases successives marquent un progrès par rapport à l'étape précédente. Ils refusent le rôle héroïque que l'artiste d'avant-garde s'est donné depuis la fin du dix-neuvième siècle en se rendant responsable du prochain pas historique de l'art. Ces artistes ont rompu avec toute vision téléologique de l'histoire.

C.B. — L'histoire de l'art n'est pas quelque chose de linéaire mais ça se passe de façon chaotique.

Ils n'ont pas abandonné pour autant de produire des oeuvres qui surprennent. Certains diront qu'ils cherchent d'abord à se surprendre eux-mêmes en mettant en scène un contenu qui rende compte d'une expérience nouvelle. Ces artistes sont beaucoup plus préoccupés de s'inscrire dans le présent, dans l'actuel, sans volonté d'être engagés dans un projet d'avenir collectif ou en rupture radicale avec le pasé.

Ce court entretien avec les jeunes artistes ne nous permet pas, pour l'instant, de dégager les aspects caractérisant l'attitude artistique des jeunes artistes, âgés de moins de trente ans, et qui sont récemment entrés sur la scène de l'avant-garde artistique. Leur donner la parole nous semblait toutefois la meilleure façon de commencer une interrogation sur ce sujet. Nous retenons que sans refuser d'exposer dans les galeries et dans les musées, ces jeunes artistes sont à la recherche de nouveaux publics ou circuits de diffusion situés à l'extérieur du champ institu-

tionnel de l'art, le bar, la place publique, la télévision, le circuit de la reproduction. C'est ainsi qu'ils souhaitent démythifier l'artiste et occuper une place au même titre que les autres intervenants sociaux. Ces jeunes artistes prennent donc position dans le champ de l'art en tentant de modifier les conditions d'existence de la pratique artistique. Ne peut-on pas également décoder dans cette attitude le projet de se réapproprier le contrôle de leur pratique, contrôle que les artistes ont plus ou moins perdu dans le processus de l'institutionnalisation de la vie artistique ?

Lise Gauvin

Montréal est une fête/ lettre d'une Persane

Chaque fois que j'y reviens, Montréal me sollicite davantage. J'ai fini par m'habituer à ce bric-à-brac architectural et à ce babélien des signes que bientôt, faute d'imagination, on finira bien par nommer international. Pourtant Montréal a peu à voir avec les capitales de béton *modern style* que l'on a coutume d'associer, via le modèle américain, à l'internationalisme des villes. On a parlé à son sujet d'une architecture de situation, d'une « architecture qui n'a pas la prétention d'en être une, sans architecte, [...] qui échappe à toute culture consacrée, à tout système institutionnalisé » (Jean-Claude Marsan). Est-ce là l'apologie de la bâtardise, ou l'éloge du singulier, du fait divers, de l'imprévu ? Montréal est une ville qui s'apprivoise lentement. J'ai mis un certain temps à le faire. Même aujourd'hui, elle m'échappe encore. Malgré l'unité factice que lui donnent les réverbères luxueux plantés par un maire mégalomane, je n'arrive pas à savoir où bat le coeur de cette grande ville qui se cache, comme un adolescent boutonneux réserve ses rêves aux seuls initiés.

Comment deviner en effet que derrière les façades tristement lumineuses de la Catherine, cette rue du commerce où alternent avec rigueur une fille, une boutique unisexe et un magasin de souliers, se déroulent des spectacles éblouissants ? On entre à Tangente comme on irait chez un grossiste exportateur de tapis, au deuxième étage d'un bâtiment monotone et sans grâce. Dans un endroit à peine plus grand qu'un atelier d'artiste, j'ai vu des danseurs-chorégraphes exécuter *Most modern*, suite de sketches du temps présent où la passion s'associe à l'humour, la légèreté à la précision insolente du mouvement. Envoûtement du corps-spectacle modulé par le récitatif musical de l'espace/rythme ! Imprévisibles dessins de chorégraphies — celles de Louise Bédard, Ginette Laurin, Daniel Soulières — libérées du rituel comme de tout académisme. Mais pourquoi pareille représentation, me demandais-je, qui ne repose que sur un seul mot, le titre, affiche-t-il celui-ci en anglais ? On m'expliqua qu'il y avait là une intention parodique et qu'il fallait trouver une formule claire pour pasticher le post-modernisme et ironiser sur les étiquettes... Simple coquetterie ? Allitération nécessaire ? Cela ne me convainquit pas tout à fait. J'avais déjà remarqué l'an dernier, lors d'un spectacle organisé par le magazine *Le Temps fou*, au Spectrum — toujours sur la Catherine — l'anglomanie des groupes musicaux. J'avais aussi perçu, dans les admirables compositions visuelles et scéniques de Michel Lemieux, ce que je comprenais comme un désir d'être directement exportable, c'est-à-dire prêt pour le public américain, en n'utilisant comme langue intelligible que l'anglais. Les arts performants auraient-ils déjà baissé pavillon devant les impératifs du marché et de la mode ? Ou serais-je atteinte moi-même de la surconscience linguistique bien connue des Québécois ? L'anglais ? *So what*, me disent mes amis adeptes du nouvel âge/new age qui font assez mal la distinction entre savoir-l'anglais-pour-le-savoir-parce-que-c'est-une-nécessité-en-Amérique-du-Nord et savoir-l'anglais-pour-le-savoir-l'utiliser-et-le-parler-

couramment-sinon-tout-le-temps. Parce que c'est plus *cool*.

À Tangente, proche de la Place des Arts, la Catherine est encore relativement sage et bien élevée, plus banquière qu'interlope. La densité des maraudeurs augmente dès que l'on se dirige vers l'est où, dans les limites d'un certain quadrilatère, la rue ressemble à s'y méprendre aux quartiers les plus mal famés de New York. C'est là que s'encanaille le dimanche soir, au premier étage encore — tout se passant à un certain niveau ! — d'un édifice un peu plus laid que les autres, artistes, étudiants et collectionneurs étonnés de se retrouver dans ce même lieu au nom terriblement romantique, les Foufounes électriques. C'est là que se joue le talent de quelques peintres qui improvisent en 3 × 4, sur des airs de jazz illimités. Un animateur passé maître dans l'art de l'humour à froid exploite le côté délinquant d'un rire provoqué par la seule conscience (sur-conscience) de l'effet. Il est habillé d'une large veste à carreaux et coiffé d'une perruque, auxquelles se greffent différents objets hétéroclites accrochés par des épingles à linge. N'eût été ce détail, on l'aurait pris pour l'un des humoristes plus *straight* des Lundis des Ha ! Ha !, les Ding et Dong officiants au Club Soda de l'avenue du Parc, célèbres pour leur répertoire de révélations cocasses. Mais ici tout est PLUS, *too much*. Les théories picturales s'accrochent au vestiaire, avec l'arsenal des phantasmes décadents. N'est-ce pas un Québécois qui, récemment à Paris, lors d'une performance remarquée, a enterré l'histoire de l'art dans un grand corbillard devant les prestiges tubulaires de Beaubourg ?

Dans le « chic cabaret » les Foufounes électriques, j'étais, ce soir-là, comme mes compagnons aux crânes à demi-rasés et aux chevelures bleues, comme mes compagnes aux tailles ceinturées de larges lanières, en attente d'événement. Sachant bien que nous en étions la figuration première et structurante. Quand le spectacle com-

mença, on nous demanda de veiller à ce que les artistes gardent suffisamment de place autour de leur toile pour travailler. Ce n'était pas en vain. L'espace était si réduit qu'on se marchait sur les pieds joyeusement, chacun devenant quasi forcé de s'entretenir avec ses voisins d'occasion. Malgré l'ambiance de foire, j'avais quelque mal à accepter la position de voyeur auquel ce jeu me confinait et c'est avec un certain soulagement que j'entendis la cloche de l'animateur devenu encanteur sonner la fin de la partie. Le marché de l'art retrouva son sens littéral. Les paris allèrent bon train. Tout se vendit. En regardant ces toiles qui, chacune à leur façon, misaient sur la figuration ou tout au moins sur des indices référentiels, je me dis que l'art abstrait avait fait son temps. Je me souviens tout spécialement de la fascinante expression de deux têtes, l'une enveloppant l'autre d'une sorte d'aura, dans un tableau de Louis-Pierre Bougie, et de la présence insolite, sur une autre toile, de « vraies » tranches de pain grillé (avec l'aide d'un vrai grille-pain) serrées en rangs tranquilles sur fond de crépis blanchâtre.

Les Québécois semblent affectionner ces formes de compétitions improvisées où l'art emprunte aux épreuves sportives les mécanismes de son évaluation. Impitoyable, la vente aux enchères consacre ou rejette. S'il n'y a ni gagnant ni perdant à ce jeu, les cotes d'amour se déclarent rapidement. Double exécution donc que celle-ci. Voués à la consommation immédiate, les produits de l'artiste évitent ainsi le détour des galeries, ces musées déserts où vont mourir en silence les plus intenses provocations. Mais n'y a-t-il pas dans une telle formule une tendance inévitable à l'institutionnalisation ? Le système, pour être plus discret, n'en opère que plus efficacement. On l'a vu à l'oeuvre dans la Ligue nationale d'improvisation, jeu théâtral calqué sur celui du hockey, où le spectaculaire l'emporte souvent sur le spectacle, le cliché sur la recherche, le procédé sur la découverte de nouvelles situations. L'adhésion spontanée du public est-elle à ce prix ? Aurait-on confondu école de comédiens et courses

à effets ? Plus « national » que l'on pense d'ailleurs, ce sport de l'improvisation québécoise.

Le discontinu, le fragment, l'humour, tels sont les signes et symptômes du contemporain que je retrouve dans un autre repaire de la vie culturelle montréalaise, à Espace libre, rue Fullum, ancienne caserne de pompiers transformée en théâtre. Un lieu neutre, versatile à souhait, quoique un peu exsangue, où les spectateurs, disposés en grappes autour de l'espace central, doivent se livrer à diverses prouesses acrobatiques pour atteindre les bancs ou fauteuils que l'on a quand même pensé à y installer, comme pour sacrifier à la loi du genre. Leur participation, pour être moins directe qu'à la LNI et aux Foufounes électriques, n'en est pas pour autant exclue. Si elle opère encore par le biais de l'humour, elle fait appel davantage aux décrochages liés à l'onirique et au poétique. Jean-Pierre Ronfard, directeur du Théâtre expérimental, père de la LNI et géniteur du *Roi boîteux*, réussit à reconstituer avec sa troupe, dans *La Californie*, quelques-uns des meilleurs moments de la Ligue et de la fresque shakespearienne. Création collective, fixée en un certain nombre de scènes-tableaux, *La Californie* renvoie aux images d'un temps présent dans lequel les auteurs-comédiens glissent avec la discrétion de poètes-humoristes d'abord attentifs à jouer leurs propres trouvailles et à s'en jouer. Sommes-nous ici ou ailleurs ? Dans quelle Californie de rêve voit-on apparaître ces images que l'on reconnaît si bien ? Pour la première fois depuis que je fréquente Espace libre, les grandes portes rouges de la caserne ne s'ouvrent pas sur la rue, et l'espace de la représentation reste clos, à la fois intériorisé — ce qui explique la récurrence de certains tableaux — et transposé par la référence à une oeuvre, un style, un indicatif culturel : Duras, la Métro Goldwin Mayer, le « chicken in the basket », le Théâtre expérimental de Femmes et la pornographie. Un peu sexiste tout cela quand même : la charge caricaturale m'est apparue plus forte du côté des femmes que du côté des hommes. Et la Californie ? Par-

tout et nulle part, elle est d'abord un rythme, celui du petit bal dansé et parlé par deux comédiens qui, à l'instar d'un personnage de Suzanne Jacob, décident de « quitter discrètement leur trajectoire ».

Cette Californie-là, plaisir pour l'oeil et pour l'esprit, est fort différente de celle de Godbout. Dans un documentaire intitulé *Comme en Californie*, celui-ci montre que le rapport québécois à l'Amérique, longtemps confiné aux plages du Maine ou aux condominiums floridiens, sans parler des week-ends obligés à New York, passe maintenant par l'héritage californien. On semble n'avoir rien trouvé de plus « spécifique », pour échapper à la tyrannie galopante du Meilleur des mondes, que de puiser à corps perdu, ou plutôt à bras-le-corps, dans les utopies rassurantes de Los Angeles ou de San Francisco. Mais dans un contexte où tout est fatalement planétaire, peut-on concevoir la marginalité, voire l'alternative, sans que celle-ci prenne immédiatement des proportions mondiales ?

L'art qui se montre aujourd'hui à Montréal est un art que je dirais plus sociétal que social, un art plus appliqué à décrypter/parodier les marques d'une civilisation qu'à redessiner les figures de ses représentations et de ses projets. Art de situations — comme la ville — plutôt qu'en situation. Sans doute a-t-on renoncé provisoirement à changer la vie et tout au plus accepte-t-on d'en dévoiler les formes. D'où l'importance du sketch, du tableau, de la scène, que l'on remarque, selon des degrés de stylisation variable, aussi bien chez Ronfard qu'à Tangente, aux Mimes Omnibus ou à Montréal Transport. C'est en quelque sorte le triomphe de la « revue », jadis réservée aux variétés mais maintenant promue sinon transformée par les groupes multi-médias. En arpentant l'avenue du Parc (l'ancienne Park avenue) pour aller voir *Ça*, le dernier spectacle de Montréal Transport, j'ai constaté que le Club Soda où je me rendais était situé juste au-dessus du Tapis National Carpet, lui-même sis à côté du Fellinis et

devant la Villa du Poulet, voisine de l'Institut de personnalité Jean-Guy Leboeuf. Un peu plus loin, un cinéma « de sexe » affichait complet. J'ai *revu* tout cela dans *Ça*, avec la musique en plus et la fougue des acteurs-musiciens. La société de consommation et de production enferme-t-elle les artistes dans le cercle vite parcouru de la production-représentation-dérision ? Où est le délire du Grand Cirque ordinaire, ce concert de clowns frondeurs, immortalisés par le film de Frappier, qui ont traversé un jour la scène québécoise en la bouleversant de ses passions et de ses paradoxes ? Mais il doit y avoir une raison à ce détournement du rêve vers l'immédiat.

Dommage que tu ne puisses, avec moi, parcourir tous ces lieux. J'ai hâte que nous puissions partager nos curiosités, confronter nos commentaires. De voir aussi avec tes yeux. Ce climat que tu crains tant, sais-tu que l'on finit par l'oublier un peu, par vivre à côté ? J'arrive à le préférer à la monotonie du nôtre où tes lettres me laissent deviner, chère Sara, que tu te languis. J'aime l'atmosphère d'ébullition créatrice dans laquelle je vis et qui finit par nous embarquer tous. Une certaine forme de mimétisme est sans doute maintenant nécessaire. Quand l'artiste renonce à dérouter son public, peut-être n'en peut-il que mieux, avec et à cause de lui, interpeller les visages du monde.

À en croire le calendrier de ses spectacles, Montréal est une fête. Fête académique de l'opéra de la Place des Arts et des pièces de Broadway que les théâtres institutionnels reprennent à qui mieux mieux. Fête narcissique et incestueuse d'artistes qui roulent avec volupté dans les images qui les ont mis au monde. Fête nostalgique d'un hommage à Félix Leclerc servi à la moderne par des plus jeunes osant se réclamer d'une antériorité. Fête triste aussi que cette performance ratée, « Art et écologie », où, dans le no man's land du Vieux Port, une foule ennuyée et silencieuse regardait Apollon flirter avec Dionysos sans vraiment y comprendre quoi que ce soit,

sauf qu'une femme à demi-nue se lamentait dans des échafaudages de vent pendant que des tarzans-cosmonautes se battaient devant (pour ?) elle ; sauf qu'un seul sculpteur, Armand Vaillancourt, tentait maladroitement de situer sa pratique dans le contexte du Québec des années 80, ce qui fut perçu comme un dangereux anachronisme. Fête éclatée de la parole multiple proclamée aux quatre coins de la ville par l'événement « Poésie, ville ouverte ». Fête intime enfin de la parole nue, chuchotée dans l'enceinte des cafés-théâtres et des boîtes à chansons, qui resurgissent timidement.

T'avouerai-je que je n'ai vu malgré tout qu'une faible partie de ce que Montréal offre à ses publics noctambules ? Et je ne t'ai rien dit du cinéma ! Tu comprendras qu'entre les spectacles, les livres et mes travaux qui avancent trop lentement, je suis sans cesse partagée. J'ai cru percevoir toutefois à travers mes lectures récentes la même « volonté de récit » décelable dans les autres modes d'expression. Volonté de récit associée à la pratique de la « scène », du fragment totalisable, comme dans les nouvelles de Gaétan Brulotte, de Marilu Mallet, de Monique Proulx et dans les *Dix contes et nouvelles fantastiques* réunis par André Carpentier. Les écrivains québécois ont appris des sud-américains que l'attention passionnée à l'objet, au détail vécu, au mouvement infime, donnaient lieu à de curieux échanges entre réalisme et fantastique. À quel « ordre du discours » rattacher *Les petites violences* de Madeleine Monette, ce stromboscope des relations sentimentales ?

Quant à l'intention parodique, elle s'attaque en littérature aux formes et aux codes de la fiction. Louise B. Leblanc, dans *37 1/2 AA*, titre donné d'après la pointure — supposée — du soulier de Cendrillon, réécrit un roman Harlequin en utilisant si astucieusement des ficelles du genre qu'un lecteur (une lectrice) non prévenu(e) pourrait, jusqu'à un certain point, n'y voir que du feu. L'auteure brouille ainsi les pistes entre littérature savante

et populaire et juxtapose récit et analyse des procédés du récit. Comme *Diva* renvoie à une tradition du film policier ou *La Californie* de Ronfard revoie un certain théâtre.

C'est aussi par l'humour que se distingue d'abord l'admirable *Maryse* de Francine Noël. J'ai lu ce livre avec un plaisir certain et n'ai pu résister à l'envie de te l'envoyer. Mais il y a tant de pistes dans ce roman-fresque que je ne sais trop, après coup, de quoi exactement est fait le rapport d'amitié qui me lie à l'oeuvre. De la chronique qui couvre les années 68 à 75 et donne l'impression, à travers les scènes ponctuelles, de reconstituer une totalité historique (à propos de la Loi des mesures de guerre, notamment, l'épisode des chats en apprend plus que de savantes analyses) ? De la perspective résolument montréalaise ? Du relief théâtral des personnages ? De l'intrigue amoureuse qui ponctue et conditionne l'évolution intérieure de Maryse ? De la critique des systèmes institutionnels et pseudo-scientifiques ? D'un certain point de vue sur la femme qui tranche avec les stéréotypes habituellement perçus comme romanesques ? Mais que seraient toutes ces pistes sans la délicieuse impertinence d'un style qui transforme l'événement en un flot de luxuriance verbale ? L'intelligence du quotidien, chez Francine Noël, se traduit par une grande versatilité des effets linguistiques et par une non moins grande mobilité de la langue. Lorsqu'à la fin du livre, Maryse, alias Florentine-Cendrillon-Eliza Doolittle, se donne le statut d'écrivain, elle s'arroge du même coup le droit à user et abuser de tous les langages et s'approprie en un maelstrom joyeux aussi bien le joual, l'anglais que le français recherché du professeur André Breton (sic). La langue de la narration, toutefois, respectera la plus pure convention syntaxique française : « Il ne se passait rien d'autre que des mots et l'hiver sévissait. »

Maryse est un succès de libraire. Cela arrive assez rarement, au Québec, quand il ne s'agit pas d'autobiogra-

phie à saveur scandaleuse ou tout au moins sensationaliste. Les écrivains seraient-ils sur le point de rejoindre leur public après une longue séparation que certains ont qualifiée de divorce ? Au prix de quels compromis ? J'entends autour de moi des accusations de facilité. Évidemment la caricature est parfois un peu forte et cadre mal avec l'omniscience prêtée au narrateur. Mais c'est comme s'il y avait, au départ, quelque chose d'indécent et d'indigne dans cette complicité immédiate qui lie une romancière et ses lecteurs. La conception de la littérature qui a prévalu longtemps ici, et qui prévaut encore, jusqu'à un certain point, veut qu'un best-seller, surtout s'il est édité à Montréal, soit nécessairement suspect. Il me semble qu'on a bien du mal à accepter le pluralisme des tendances qui s'installe, *de facto*, dans la production littéraire et témoigne de sa maturité : la modernité *et* l'aventure du récit, l'humour *et* la charge revendicatrice. À l'heure de l'abandon progressif des « ismes », au moment où culture savante et populaire se jouxtent dans l'itinéraire parodique et le mélange des styles, peut-on encore affirmer la nécessité du ludique avec un incorrigible sérieux ? Si écrire est une fête, est-ce que lire n'en est pas aussi l'amplification souhaitable, sinon nécessaire ? Un nouveau pacte de lecture se crée, par-delà la perversion du langage.

Ce qu'on a appelé l'Âge de la parole correspondait davantage, à mon avis, à l'Ère de la proclamation et de la vertu manifestaire de la poésie. N'a-t-on pas cru qu'il suffisait de nommer les choses pour les faire exister ? Puis sont venus les formalistes qui ont voulu interroger l'idéologie à l'oeuvre dans le langage et changer les modèles du discours. C'était encore, quoique d'une autre manière, l'âge de la poésie : une poésie de laboratoire, méfiante du lyrisme, attentive à son propre procès. Pendant ce temps et en parallèle, les écritures au féminin, éclectiques, gourmandes, inventaient les formes de leurs nécessités. La littérature québécoise me paraît s'orienter désormais vers ce que j'identifierais comme l'Âge de la

prose : une prose quotidienne, tumultueuse, carnavalesque. Proses de Villemaire, Beauchemin, Noël, modestes ou folles embardées vers les images et signes du temps présent. Héritières de Ducharme, de Ferron et des surréalistes. Prose en constante tension entre la volonté de dire, de dévoiler, de séduire et le désir de se contre-dire en se jouant de la référence comme de l'accessoire obligé et souple des matchs sportifs. Aux jeux de miroir du nouveau roman succèdent les jeux de scène de ce qu'il faut bien désigner, après Bakhtine, sous le nom de dialogisme.

Pourtant au milieu même de cette profusion et alors que la littérature et la culture québécoises s'anthologisent, s'institutionnalisent, s'internationalisent, une question reste entière. Écrire, créer : pour qui ? pourquoi ? Quels sont les enjeux de la culture dans un quasi pays menacé de lente disparition ? *L'impossible pays*, titre d'un roman de François Hébert, n'est-il pas celui qui légitime la création dans la mesure où celle-ci est considérée comme un divertissement inoffensif ? À partir de quel moment la fête devient-elle subversive et contestataire ? Le silence politique des créateurs, occupés à organiser — sans jamais vraiment y parvenir — les mécanismes de leur survie, a-t-il encore valeur de repli stratégique ? Le privé est politique : c'est sûr, on ne reviendra pas là-dessus. Mais est-ce que le politique n'en profite pas tout doucement, et subrepticement, pour se redéfinir comme privé ? Jusqu'à quel point, cependant, l'acte de créer n'est-il pas le plus politique que l'on puisse concevoir ?

Au coeur d'un silence habité de mille mots, quelques voix inquiètes se font entendre. Celle d'Yves Beauchemin :

« L'explosion récente de notre littérature me fait penser à un pommier en fleur au milieu de l'hiver. » (Table-ronde, *Possibles*)

de Gaston Miron :

« Toute culture si elle veut se réaliser comme anthropologie au monde et dans l'histoire, se vivre, s'agir, s'épanouir, se doit de se signifier elle-même, de se représenter elle-même, de s'auto-suffire dans l'interdépendance et l'échange, et cela suppose qu'elle ait aussi, comme toute autre dans le monde, une expression et une dimension politiques propres.

[...] L'avenir de la littérature québécoise et de son histoire d'amour avec la langue est lié au destin du peuple et de la culture qui les portent. Le dire, c'est d'une évidence à faire pleurer. » (Allocution, Prix Athanase David)

de Madeleine Gagnon :

« Tu vois, mais qui ? sommes en plein délabrement, en constante déprivation.

Ou plutôt d'êtres sans oeuvres, ou plutôt d'être d'oeuvres blanches et vides qui fondent comme la neige et qui comme elle sont éternelles. Ou bien il fait beaucoup trop chaud. Un pays qui n'en est pas un : de fous. » (*Dérives*)

. . . . . .

Tu constateras, Sara, que les questions qui agitent un peu partout les créateurs prennent ici un relief singulier, une acuité exemplaire.

Chaque fois que j'y reviens, Montréal me sollicite davantage. Je ne m'ennuie pas dans cette ville de la Presqu'Amérique. De plus en plus je sais que je resterai ici. À cause, précisément, de ce constant déséquilibre du sens qui fait chanceler les plus brillantes certitudes.

Montréal est une fête...

Je suis de moins en moins étrangère à ce lieu de l'inaliénable étrangeté.

Ta toujours fidèle,
Roxane

Odette Gagnon

« Nous irons en Bavière, mon amour » ou l'engagement renouvelé

Avez-vous vu *Hiroshima, mon amour ?*
Si oui, peut-être vous rappelez-vous cette petite phrase-titre qui m'avait poursuivie pendant des semaines, dans le temps...
Si j'ai bonne mémoire, je suis retournée voir ce film cinq fois pour m'imprégner de ce curieux personnage admirablement interprété par Emmanuelle Riva mais aussi pour retrouver toute la puissante évocation que pouvait contenir cette simple phrase qui passait aussi vite que l'éclair :
— « Nous irons en Bavière, mon amour. »

Vingt ans plus tard,
L'Atlas du monde contemporain sur les genoux,
je retrace... Augsbourg, Forêt Noire, Ingolstadt, Bavière...
Où était-ce ?
À vrai dire, je cherche les patelins de Marieluise Fleisser et de Bertolt Brecht,
tous deux d'Allemagne respectivement.
Il est six heures du matin, ici,
midi, chez eux.

L'écriture entre nous fait le pont
et, je m'identifie surtout à elle quand je lis :

> [...] Quand on a été enfermée par Hitler là où l'on n'a rien à faire et qu'on a mis trente ans à ne pas pouvoir se libérer, les épines vous poussent toutes seules. Il n'y a pas là d'intention. On traîne avec soi, que voulez-vous ?...

et, surtout à lui, quand je lis :

> Moi, Bertolt Brecht, je viens des forêts noires.
> Lorsqu'elle m'amena dans les villes,
> Ma mère me portait encore.
> Le froid des forêts restera en moi jusqu'à ma mort.

J'aime Bertolt Brecht.
Il m'a fait le même effet, en le lisant, que la Bavière dans le temps... il m'a fait confiance !
Je lui rends visite régulièrement dans ses pièces, dans ses écrits théoriques, dans ses poèmes, je lui dois plusieurs lampions, dirait ma mère, car il m'a permis de faire d'une pierre deux coups et même trois coups, l'espace de quelques bouquins.

Je suis de celles qui croient encore aux promesses, aux serments d'amours, que voulez-vous ?
de ceux qu'il faut re-voir, re-manier, re-travailler, repenser, remettre à date...
Je suis de celles qui croient dur comme fer aux miracles qui se produisent en nous, en écoutant telle musique, en contemplant tel paysage, en regardant tel film ou en lisant tel livre par un beau dimanche après-midi.

Je suis de celles qui ont pris Nietszche, Marx et plusieurs autres au pied de la lettre et qui pour cette raison mais pas seulement pour cette raison, ont mis pendant quelques années leurs intérêts personnels et artistiques au service d'une révolution, celle que vous savez...

Je suis de celles dont on pouvait se vanter de ne pas être parce que trop emportées, trop partisanes, trop alignées, trop engagées, politiquement s'entend...

Je suis de celles qu'on pouvait voir dans une cellule, un comité, une assemblée, une campagne de financement, une fête populaire, une manif, sur une ligne de piquetage, à la porte d'une usine, à six heures du matin, à vendre ou à donner son « petit maudit journal » ou à faire une intervention théâtrale dans un parc ou devant un public-gagné-d'avance, disait-on :

— « Allez-vous en donc en Russie ! » entendait-on les trois quarts du temps.

Je suis de celles dont on se demande ces derniers temps :

— La gauche au Québec, où elle est rendue ? On n'en entend plus parler !

— « Nous irons en Bavière, mon amour. »
C'était prévu pour quand au juste ?
Pour après la guerre, sans doute ?
L'histoire ne le disait pas vraiment.
La mienne non plus.

C'était l'équivalent d'une terre promise, d'un idéal, d'une aventure, c'était une question d'avenir aussi : fallait y mettre le temps, la patience, le courage, du coeur au ventre, c'est-à-dire de l'amour et de la peine en masse et bien autre chose encore...

— C'est l'affaire de toute une vie pour aller en Bavière, mon amour ! Ça fait longtemps que je sais cela !

Connaissez-vous Jean O'Neil ? Je vous le souhaite ! Aux antipodes de Bertolt Brecht, c'est vraiment le moins que l'on puisse dire ! Et, pour confirmer ce curieux mélange que je vous propose, Jean O'Neil lui-même a déjà écrit :

> Tous les exemples de rencontres que nous offre la littérature ressemblent à celle de Jacques-Cartier avec Donnacona dans la baie de Gaspé, le 24 juillet 1534.
> — Oui, oui, dit Cartier.
> — Hug, hug, dit Donnacona.

Un des livres de Jean O'Neil, *Giriki ou le Prince de Québecan*, avait un goût, une odeur de Bavière telle que je l'imagine dans ses meilleurs jours : un peu l'équivalent du temps des sucres dans la Beauce, du temps des pommes à St-Hilaire, du temps des fraises à l'Île d'Orléans ou d'un 24 juillet à Port-au-Persil et pourtant à cent lieux du nationalisme et du folklore :

> Si l'on veut faire une longue histoire courte, l'histoire de Québecan est tout simplement le ratatinement d'une grande idée jusqu'à la dimension d'un pois chiche...
> ... mais Québecan est Québecan... un pays bourré de ressources naturelles, bourrés de beaux cerveaux aussi, mais de beaux cerveaux qui ont perdu la plupart du temps, et qui continuent de le perdre en pensant politique au lieu de penser science, création et développement...

Et, en lisant cet article s'il parvient jusqu'à lui, peut-être dira-t-il justement :

— Encore de la politique déguisée !
mais, je suis loin d'être sûre, c'est un personnage surprenant Jean O'Neil :

> Par un accident de la nature que je n'ai jamais compris, je ne suis pas du type heureux et je crois férocement en quelques réalités qui nous sont inaccessibles...

Sur quoi Brecht pourrait répondre :

> J'étais triste quand j'étais jeune
> Je suis triste étant vieux.
> Alors quand donc serai-je gai ?
> Il faudrait me hâter.

Et Simone Weil d'ajouter :

> Si j'ai de la tristesse, cela vient d'abord de la tristesse permanente que le sort a imprimée pour toujours dans ma sensibilité à laquelle les joies les plus grandes, les plus pures, peuvent seulement se superposer, et cela au prix d'un effort de l'attention ; ...

Et, vraiment, vouloir faire co-habiter ces trois-là dans la même page, sur le même palier, c'est vouloir à tout prix vous raconter l'histoire de « celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas » dans *La Rose et le Réséda*, d'Aragon.

Je ne suis pas de celles qui sont croyantes mais je crois aussi férocement que O'Neil en quelques réalités inaccessibles, celles qu'on appelle le hasard des rencontres ou l'inconnu en science et en art.

Je suis de celles qui ne sont pas croyantes et pourtant je crois que l'ignorance et la réalité plate et bête entretiennent bien bas le moral du monde au Québec et je suis de celles qui s'en plaignent un peu-beaucoup-passionnément à l'année longue et qui sont les premières à en pâtir, évidemment.

Je suis de celles qui commencent à croire qu'il y a du vrai dans cette vérité qui tape tellement sur les nerfs quand elle se déclare et que nous rapportent à peu près tous ceux qui reviennent d'un séjour plus ou moins prolongé en Europe, quand ils disent que rentrer chez nous, c'est revenir au désert...

Je ne suis pas de celles qui sont croyantes et pourtant je crois Pierre Vadeboncoeur quand il s'inquiète d'une force d'attraction exercée par le vide en Amérique, culturellement surtout. Simone Weil appellerait cela la force de la pesanteur, un manque de grâce, comme il le mentionne dans son livre d'ailleurs.

C'est en lisant *Trois Essais sur l'insignifiance* que j'ai noté au passage :

> Il faut un jour ou l'autre qu'on en arrive à assumer un discours entièrement désintéressé. Autrement, que parvient-on à exprimer si ce n'est ce qu'on convoite ? Ce que l'on convoite n'a généralement aucune altitude. Quel est le nouveau discours désintéressé de la femme ?

Ce n'est pas pour me vanter mais je crois connaître plusieurs femmes qui ont fait la preuve par mille d'un tel désintéressement mais pas tellement par le discours, il est vrai.
Parmi celles qui ont écrit, permettez-moi de vous présenter Edith Södergran (1892-1923) morte de tuberculose à trente ans tout comme Simone Weil.
Elle était de Finlande :

> À pied
> Il m'a fallu traverser le système solaire,
> Afin de trouver le premier fil de ma robe rouge.
> Je m'imagine pure.
> Quelque part dans l'espace pend mon coeur,
> Des étincelles en ruissellent, secouant l'air,
> Jusqu'à d'autres coeurs illimités.

Puis, pour le cas où vous entendriez parler d'elle pour la première fois, un autre :

> *Les pénitents*
>
> Nous ferons pénitence dans les forêts solitaires.
> Nous allumerons des feux sur la lande, chacun le sien,
> Nous nous dresserons — l'un après l'autre.
> Quand nous serons devenus ressemblants comme frères et soeurs
> Par la force et la noblesse
> Nous irons vers le peuple.

Je ne suis pas de celles qui sont croyantes mais, décidément, je n'ai pas rêvé cela : la Bavière en vaut la peine

et la personne qui voudrait m'en décourager a besoin d'apprendre à se lever de bonne heure car c'est aux alentours de cinq heures et demie du matin que je suis à mon meilleur !
et, s'il me faut déplacer des montagnes et passer par la Chine pour en faire la preuve, je ne demande pas mieux :

> L'Humanité est le coeur de l'homme...
> Qu'il est triste de perdre son coeur et de ne plus savoir où le chercher.
> La Voie de (toute) doctrine n'est autre que la recherche du coeur perdu.
> ... Ceux qui perdent le peuple perdent leur coeur.
> Pour gagner l'empire, il est un chemin : l'amour du peuple.
> Pour gagner le peuple, il est un chemin : le coeur du peuple.
> Pour gagner le coeur, il est un chemin : faire ce qu'il aime et ne pas faire ce qu'il hait.
>
> Ainsi parlait Meng-tseu. Comme son maître Confucius, il assurait que ce sentiment de l'humanité lui venait de l'éducation que sa mère lui avait donnée. Concluons donc ce chapitre en rendant hommage à deux femmes dont le nom est oublié mais qui auront contribué à humaniser les hommes.

Et ainsi se termine cet article qui avait pour titre : « Nous irons en Bavière, mon amour » ou l'engagement renouvelé.

Références :

Avant-garde, de Marieluise Fleisser.
Poésies, de Bertolt Brecht.
Giriki ou le Prince de Quécan, de Jean O'Neil.
L'Attente de Dieu, de Simone Weil.
Poésies complètes, de Edith Södergran.
Sagesse de la Chine, Marabout.
Trois essais sur l'insignifiance, de Pierre Vadeboncoeur.

André Thibault

Tam-tam blanc

C'est la semaine du Festival de jazz 1983. Parmi les activités de rues non programmées, il y a régulièrement sur la rue Saint-Denis un groupe de jeunes adultes, presque tous blancs, qui se déchaînent sur les tam-tams et autres congas, avec des rythmes qui nous projettent au coeur de l'Afrique. Ils attirent à chaque fois une foule importante.

Une amie commente : « La jungle nous fascine. Il y a un Tarzan en chacun de nous. » Et ça me rappelle la fois où j'ai senti les préliminaires de la transe, en dansant sur des rythmes berbères, au sud du Maroc. Ça me ramène aussi à un poème de Françoise Bujold, inspiré de son séjour comme enseignante à la réserve mic-mac de Maria, et où s'exprime tout l'imaginaire amérindien qui habitait son univers mental de Gaspésienne.

Bons baisers, de ton artiste qui t'aime

Tu es dérouté(e) ! Depuis environ quinze ans, l'artiste avait cherché à t'enseigner, te mobiliser, te conscientiser. Tu regardais l'artiste comme un phare qui te guidait pour que tu t'insères lumineusement dans la grande marche de la libération collective. L'artiste t'orientait, canalisait ton énergie.

Et voilà que par un coup de théâtre bouleversant, l'artiste t'apparaît sous un jour dont tu avais perdu l'habitude. L'artiste t'aime tout simplement, essaie de te séduire, de te plaire, de te faire plaisir, d'obtenir ta complicité et ta sympathie. Tu aurais tendance à conclure que la création est en panne, déboussolée. Il faudrait y regarder de plus près.

Le champ des forces sociales est devenu plus complexe. Non ! quelle stupidité je viens d'écrire ! Il a toujours été très complexe. Mais on l'a oublié quelques temps. On a localisé l'oppression à des endroits très précis, selon une échelle d'horreur également très précise. On a aussi donné à la révolte et à la lutte des définitions très simples. Et l'artiste a traduit en vers, en musique ou en images ce petit catéchisme de la conscience sociale. C'était le grand ralliement. Tu te fondais dans une polarisation générale, comme le grain minuscule de limaille de fer lors des expériences élémentaires d'électromagnétisme.

Mais dans la réalité, le champ des forces sociales a des pôles multiples (je n'ose pas dire innombrables de peur de provoquer la colère des esprits scientifiques). Les intérêts, les rapports de pouvoir, les solidarités, les affrontements, s'entrecroisent dans une explosion dont la richesse, le désordre et les contradictions défient l'ordinateur le plus puissant. Le grand courant homogène n'existe pas. Tu es un vecteur singulier, ta position est unique, l'ensemble de tes orientations l'est également.

Et l'artiste t'aime comme ça ! Soudain ! Le paternalisme et l'orthodoxie étaient sans doute aussi une forme d'amour ! Un amour qui voulait te mettre au monde en conformité à un modèle. Mais maintenant, l'artiste t'aime plutôt dans ta singularité, sans vouloir te changer.

Un exemple ? Le retour de Louise Forestier. J'ai rarement vu un flirt aussi émouvant entre la scène et la salle (j'oublie certains romantiques incorrigibles comme Stéphane Grappelli ou Dizzy Gillespie, survivances étonnantes d'une tradition hédoniste qui semblait s'éteindre). L'affectif dans toute sa nudité, toute son insolence, toute son imprudence, toute sa violence et toute sa douceur, a envahi l'espace dans une offre que nous ne pouvions refuser.

Louise Forestier n'avait plus rien à prouver, plus rien à symboliser. Elle a simplement et superbement chargé sa voix, ses yeux, son corps, d'un trop-plein d'amour impossible à retenir plus longtemps. Ça nous a atteints dans tous nos replis, dans le mystère du noyau de toutes nos cellules. Nous sommes sortis de la salle dynamisés et valorisés par la fulgurance de cet acte d'amour.

Y étais-tu ? Et si oui, t'es-tu laissé aimer ? Vigneault l'avait annoncé quelques années avant 1976 : « C'est à ton tour de te laisser parler d'amour. » On a tous compris à l'époque qu'on se ferait parler d'amour par l'État (souverain, sans classes ou sans sexisme, peu importe). Et voilà qu'on se fait parler d'amour, singulier, personnel, par des êtres humains.

Alors que tu commences à y prendre plaisir, la mauvaise conscience t'envahit : égoïste... tu te replies sur le privé... tu te dépolitises !... Eh bien ! à ta mauvaise conscience, je crie merde ! Comme l'argument peut n'être pas convainquant, je m'explique.

À l'époque récente où tous les discours rivalisaient de jansénisme, et où tu n'avais le droit de vivre que par ton appartenance à un collectif, on a perdu de vue la nature même de cette appartenance... qui est *d'abord un lien du coeur*. Quand l'artiste t'a enseigné et t'a fait la morale au lieu de t'aimer, les énergies qui te rattachent au groupe se sont peu à peu effritées. Les convictions cérébrales ont masqué quelques temps cet élan qui s'en allait. Mais il t'a fallu de plus en plus de volonté, d'arguments et de théories pour maintenir ta participation.

Les discours de tes chefs étaient souvent des variantes de la phrase de Péloquin : « Vous êtes pas tannés de mourir, bande de caves ? » Ça sent le mépris ! Tes chefs n'estimaient que les héros et les martyrs. Tu aurais difficilement pu croire qu'ils t'aimaient, toi, comme tu es, dès maintenant. Et voilà comment on démolit ceux qu'on prétend sauver.

L'adhésion à une collectivité ne peut être que libre. Et à moins d'être complètement maso, on ne va prendre une telle décision que si cette collectivité nous accueille avec une certaine chaleur. Qui peut mieux le faire que les membres les plus sensibles et affectueux de cette société... et je pense en particulier aux artistes ? Quand on oblige les artistes à jouer les idéologues et les « cheer leaders », l'accueil amoureux d'une société envers ses membres risque d'être grossièrement déficient.

À la recherche du mea culpa perdu

Heureusement, la vision festive de l'art comme lien affectif n'était pas enterrée très creux chez nous. Il est encore possible d'en retrouver la tradition... et peut-être même d'éclairer le sens de cette tradition. La question qui surgit immédiatement à mon esprit est alors la suivante : pourquoi les peuples de tradition catholique ont-

ils souvent une pratique plus dionysiaque, des arts populaires que les peuples de tradition protestante ?

Devant une telle question, on n'échappe pas aux pistes ouvertes par le bon vieux Max Weber. Et je me souviens surtout de l'importance explicative qu'il accordait à la confession. Dans mes mots et pour les besoins de cet article, je veux surtout souligner dans la confession un rituel *d'aveu de l'imperfection*.

Je précise que je suis hypercritique face à certains poids très lourds qui nous restent de notre héritage culturel catholique ; je compte d'ailleurs y revenir dans le prochain numéro de la revue. Mais je suis convaincu que d'autres éléments de cet héritage sont à la base de dynamismes qu'il serait suicidaire de tarir.

Les effets négatifs du mea culpa ont été amplement démontrés et dénoncés : honte, haine et mépris de soi, scrupule, censure du corps et des émotions. Les traces sont loin d'en être toutes effacées et il peut être stimulant de relire les diatribes vociférantes de Janou Saint-Denis à ce propos.

Mais les blessures commencent peut-être à se cicatriser suffisamment pour qu'on puisse avec un peu de sérénité examiner aussi les aspects positifs d'une réalité très ambiguë.

Ces aspects positifs sont loin d'être négligeables. Prononcer le mea culpa, c'était assumer une identité plus existentielle que mythique : c'était se reconnaître faible, vulnérable, plein de contradictions, capable d'un retour critique sur soi-même, en état de manque. C'était aussi se livrer au bon vouloir d'autrui, être en demande d'indulgence et de pardon, espérer recevoir de l'amour non à cause de ses prouesses mais en dévoilant toutes ses imperfections et ses limites.

En d'autres mots, dans le rituel de la confession, c'est le fait même de se présenter comme un être imparfait qui déclenchait en retour des paroles d'accueil, d'acceptation par la communauté.

Ça pouvait favoriser la complaisance dans l'échec, dans la maladie et le rôle de victime. Nous n'y avons pas manqué, rivalisant en cela avec nos coreligionnaires Irlandais. Ça prenait un coup de barre. Nous ne l'avons pas manqué non plus. Du jour au lendemain, les « nés-pour-un-petit-pain » sont devenus les « maîtres-chez-eux »... Le triomphalisme remplaça avec une rapidité suspecte l'habitude de raser les murs et de se réfugier dans les « craques » du plancher. Il n'y avait plus d'intéressant que le produit culturel québécois. Même le goût du vacarme bavarois se folklorisa et les foules de buveurs de bière se pressèrent *Aux Deux Pierrots* pour s'égosiller sur le texte de *Mon oncle Edmond*. Pour le plus grand bonheur du sympathique Claude Gauthier, son *Grand Six Pieds* eut alors l'occasion de sortir des tablettes et de devenir une sorte d'hymne national à l'usage des brasseries.

Mais de la brasserie à la salle Fred Barry en passant par les estrades de plus en plus normalisées de la fête nationale, nous étions en train de nous enfoncer dans un art pompier, un art renonçant aux ambiguïtés et aux contradictions de la vie pour emprunter l'épistémologie très euclidienne de la rhétorique politique.

Dans le charnier où nous l'avons remisé, le mea culpa a commencé à se décomposer. Il est recomposable... peut-être même en évitant d'y réintroduire la culpabilité morbide.

Je reviens au spectacle de Louise Forestier. Je repense au frémissement qui a agité la salle quand elle nous a avoué avoir gardé — ou retrouvé — de l'affection pour Charlebois, avant de chanter le *Lindbergh* le plus profond, le plus sensible et le plus vibrant de sa carrière.

Je pense à toute la beauté qu'elle a tirée de ses quêtes désespérées d'affection sur la rue Prince Arthur.

Mais tout le monde n'est pas cette synthèse d'Édith Piaf et de Liza Minelli et le cas de Louise Forestier pourrait bien être individuel et accidentel — encore que cela n'expliquerait pas la réponse enthousiaste de la foule à cette vulnérabilité mise en spectacle !

Allons donc jeter un coup d'oeil aux artistes en herbe et à leur public, dans les polyvalentes. La ligue junior d'improvisation, ça vous dit quelque chose ? Elle rivalisait avec les ordinateurs personnels au dernier salon de la jeunesse, en février au vélodrome.

L'avance en âge me rend peut-être bien émotif, surtout devant des jeunes qui ont l'âge de mes enfants. Mais j'ai été attendri comme un filet mignon catégorie A sous le marteau d'un(e) cuisinier(ère) hors-pair ; un pas de plus et je passais au hache-viande.

Qu'est-ce qui m'a bouleversé comme ça ? Une complicité superbe face au risque permanent d'échecs, de ratés, de maladresses, sans que le goût de créer et de bien faire en soit entamé pour deux sous. Comme si la crise avait redonné à cette génération le droit à la vie qui palpite, simplement, aussi riche qu'imparfaite (et peut-être pour les mêmes raisons). Parents et professeurs ce n'est peut-être pas de votre faute mais vos enfants sont eux-mêmes des oeuvres d'art.

La version morbide du mea culpa aurait pu se traduire : « Je suis faible et faillible, donc je ne mérite pas qu'on m'aime. » Dans la version qui me semble en train de se recomposer, cela deviendrait : « Je suis faible et faillible, donc j'ai besoin qu'on m'aime. »

L'artiste va donc chercher à attirer : en étant drôle comme Ding et Dong, émouvant comme Louise Forestier, étonnant comme Montréal Transport, éblouissant

comme les improvisations pianistiques de Jean Beaudet, aguicheur comme Belgazou, explosif comme Corbeau. Enfin !

Pourquoi enfin ? Parce que je suis arrivé à me rendre compte — toi aussi peut-être — que les gens qui ne cherchent pas à me séduire sont des gens pour qui je ne compte pas. Je les croyais purs et désintéressés. J'ai découvert qu'ils étaient seulement narcissiques. Leur haute opinion de leur génie leur suffit. D'ailleurs la pratique systématique de la pureté dans le monde réel trahit une attitude assez méprisante à l'endroit du commun des mortels.

Si ce n'était de nos lâchetés, de nos impuissances, de nos laideurs, de nos perversions, pourquoi diable aurions-nous besoin de nous rattacher à une collectivité ? Si un système social destiné à mettre fin à tout cela était connu à coup sûr et que les moyens d'y parvenir étaient évidents, il n'y aurait pas une minute à perdre : on se consacrerait à temps plein à la politique sans s'attarder aux arts. Si on avait accès à la beauté totale, on la dégusterait, on la contemplerait, sans se tordre les méninges à tenter de la créer et de l'exprimer.

L'art ne représente pas la beauté mais le manque, le désir, la soif de beauté. Il est un appel à autrui. Puis-je représenter l'objet de ma soif avec assez d'éloquence pour que d'autres y reconnaissent la leur ? Quand Richard Séguin raconte les peurs et gaucheries des papas de fins de semaine, ou que Marie-Claire nous confie la nuit d'insomnie que seul le piano a pu finir par calmer, d'autres y trouvent un goût de complicité.

Nous ferons cuire le veau gras

Il n'y a pas que l'art qui fut subordonné à l'idéologie pendant plusieurs années. Il y a aussi l'alimentation et je

suis sûr que la coïncidence n'est pas fortuite. Autant la création a occulté la chair et le sang, autant s'est accru le nombre de ceux et celles qui ont éliminé de leur menu, parfois avec dédain, la chair des animaux, surtout les viandes rouges... au point de considérer dans certains cas comme des êtres grossiers ceux qui conservaient leurs habitudes carnivores.

Il fallait le faire : nous avons réinventé le carême mais cette fois à l'année longue, lui enlevant tout son sens de préparation à la fête. Nous avons supprimé l'aveu des fautes mais conservé la pénitence, supprimé le pardon mais conservé l'expiation. Je m'attends à un tollé de protestations ! On n'attaque pas impunément les tabous alimentaires. La preuve, c'est que même le christianisme primitif n'y est pas parvenu. L'austère et misogyne Saint Paul a eu beau raconter un rêve où une voix lui disait qu'il n'y avait plus de viandes impures ; l'austérissime Saint Jérôme et sa joyeuse bande d'ermites ont eu le dernier mot : l'habitude judaïque de traiter avec soupçon la chair animale et le sang animal s'est perpétuée dans le christianisme.

Je remets à plus tard le débat de fond où j'ai le goût de me demander par quel paradoxe c'est précisément au nom de l'écologie qu'on refuse la relation symbiotique des humains avec les autres espèces animales à l'intérieur de la chaîne alimentaire.

Pour le moment, j'ai moins le goût de débattre que de fêter. Si tu refuses comme moi les interdits à la mode de la culture cool, je t'invite à la cuisson du veau gras.

Je larderai le morceau et tu te pencheras pour le tenir en place. Pendant qu'il grésillera, nous danserons au son des congas de Michel Séguin, ou d'un des groupes reggae qui envahissent Montréal. Nous frémirons aux pièces de René Gingras et de Gilbert Turp qui nous racontent très subjectivement les conflits de générations. Nous lirons le

coeur palpitant *Laura Laur*, *La Malentendue*, *Maryse* ou les récits fantastiques de Claire Dé et Anne Dandurand.

Nous jouerons, dans nos « parties », à l'improvisation théâtrale ou musicale. Nous pratiquerons la gymnastique de façon moins militaire, au son d'une musique facile et entraînante, avec des vêtements moulants et colorés. Nous irons entendre Gilbert Langevin lire et chanter des poèmes que tout le monde comprend, entrecoupés d'anecdotes et supportés par le violon de Dominique Tremblay. Nous écouterons l'Orchestre symphonique de Montréal, mais dans les centres d'achats plutôt qu'à la Salle Wilfrid Pelletier.

Et même... mais ça on ne le dira à personne, au cas où les propriétaires de la culture et du bon goût pourraient l'apprendre et nous condamner au bûcher... peut-être même oserons-nous nous permettre de rigoler aux blagues improvisées de Gilles Latulippe au Théâtre des Variétés.

Louise Poissant

Des femmes et des textes

Le texte qui suit n'est pas le résultat d'une enquête exhaustive menée sur le terrain des oeuvres des auteures québécoises ou auprès des écrivaines elles-mêmes qui auraient été consultées à propos de leurs projets actuels. Il s'agit davantage d'une réflexion ponctuelle sur la conjonction femmes-écriture, réflexion suscitée par la lecture du livre *Féminité, Subversion, Écriture* paru récemment [1]. Une réaction en quelque sorte aux textes réunis par Suzanne Lamy et Irène Pagès, textes qui avaient été lus dans le cadre des XXV[e] et XXVI[e] Congrès de l'APFUCC.

Une remarque de Barbara Godard a servi de déclencheur à la position présentée ici. Elle dit, à propos des écrits des numéros consacrés aux femmes par la (Nouvelle) Barre du Jour qu'ils s'apparentent au Romantisme et aux oeuvres de la modernité. En effet, la déconstruc-

[1] Textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et Irène Pagès, *Féminité, Subversion, Écriture*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 1983.

tion opérée sur le langage et l'écriture par plusieurs écrivaines rejoint une des principales entreprises de la modernité alors que la quête d'une « parole archaïque de l'origine biologique » (p. 203) rattacherait certaines démarches au courant littéraire du XIX^e siècle. Ces deux catégories seront reprises ici parce qu'elles enchassent un grand nombre de traits de l'écriture au féminin et parce qu'elles permettent dans plusieurs cas de rendre compte des dynamiques à l'oeuvre. Une troisième catégorie va cependant être ajoutée, celle encore bien flottante de post-modernisme, pour caractériser certaines productions récentes [2].

Les projets de la modernité

La modernité en art est marquée par trois grandes entreprises : la déconstruction des formes, des genres et des matériaux artistiques, la langue par exemple pour les écrivains ; la recherche et l'affirmation de la différence spécifique de chaque inscription ; la valorisation des productions nouvelles, en rupture avec ce qui précédait, l'idéalisation des révolutions. La mode des avant-gardes, toutes plus iconoclastes les unes que les autres manifeste bien la volonté de chercher plus loin et ailleurs une vérité et une justification de l'oeuvre, de même que le rejet le plus souvent inconditionnel des expressions classiques ou ayant force de loi ou d'école alimente le désir de changement. Plusieurs auteures inscrivent leur démarche dans ce sens, et la recherche formelle qu'elles mènent représente un des traits essentiels de leur écriture. De ce point de vue, c'est au niveau de la création formelle que la spécificité de l'écriture au féminin pourra surgir. D'où l'intérêt de subvertir la langue, de la remodeler, de trans-

[2] Il est essentiel de souligner que les catégories qui suivent ne sont pas liées à une quelconque chronologie. Il s'agit de trois tendances aussi actuelles les unes que les autres, empiriquement aussi bien qu'en principe.

gresser les règles et les tabous qui la régissent et l'encombrent. Toutes celles qui ont écrit dans *Féminité, Subversion, Écriture* signalent des gestes, des intentions et des procédés subversifs mis en oeuvre dans la littérature féministe actuelle. Certaines modalités de subversion portent plus directement sur la forme ou sur le matériau même de la langue et alors, par un même geste ou un même procédé — celui par exemple de féminiser des formules neutres ou masculines — un travail de déconstruction de l'ordre logocentrique est opéré comme le signale Maroussia Hajdukowski-Ahmed. Intervenir sur le réel signifie d'abord, dans un contexte d'écriture, miser sur la texture de l'écriture, sur sa forme. Le retour réflexif sur l'instance linguistique ou poétique vise, derrière cette médiation essentielle, la transformation des rapports au monde. Bien entendu, toutes les manipulations syntaxiques, les corrections et les innovations lexicales — les néologismes, les mots-valises, etc. —, le débordement des signifiants ou leur détournement des rapports habituels sa/sé, de même que les tours rhétoriques tels la paronomase, l'ellipse, les phrases nominales, l'hyperbole, l'antithèse, etc., sont autant de procédés de type formel qui modifient l'écriture plus ou moins indépendamment des contenus ou des thèmes abordés.

Cette volonté de subversion se manifeste par un moment de négation : contester la loi du langage qui est loi du Père, et par un désir d'affirmation : trouver par cette attitude une marque de la spécificité de l'écriture au féminin. Au Québec, depuis les années 70, Nicole Brossard, France Théoret, Louky Bersianik, Madeleine Gagnon, Chantale Saint-Jarre, entre autres, ont travaillé dans ce sens et ont contribué à l'élaboration dans notre culture d'une nouvelle écriture. N. Brossard parle du « rejet de tout ce qui dans l'écriture est fixe, défini, immobile [3] ». Presque toutes insistent sur la nécessité

[3] Citée par Evelyne Voldeng, *op. cit.*, p. 119.

d'écrire et de s'écrire autrement pour s'approprier la « différence ». La modernité a valorisé le changement, les déplacements et la nouveauté. En ce sens, manifester et produire la différence n'est pas une attitude propre aux groupes marginaux ou aux « minoritaires » en quête d'identité. Cette exigence hante tous les courants artistiques depuis la fin du siècle dernier et la subversion est réputée une des pratiques les plus crédibles de l'art. Théodor Adorno, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Philippe Sollers en font un de ses traits essentiels. Les interventions féministes ajoutent, à la liste des procédés qu'elles partagent avec les poètes et les artistes qui ont marqué l'histoire moderne, tout le phénomène de féminisation des mots et des images. Cette entreprise n'avait jamais été pensée avant elles. La trace du corps qu'elles cherchent à inscrire distingue aussi leur démarche. Il en est question un peu plus loin.

L'impulsion romantique

Le souffle qui traverse toute une autre série de textes est intimement lié aux thèmes et aux désirs qui ont soulevé les Romantiques. Les démarches et les résultats de cette tendance, bien qu'orientés différemment, ne sont toutefois pas incompatibles avec le travail des femmes associées au courant de la modernité. Leurs recherches portent sur le renouvellement des contenus et sur la réhabilitation d'un imaginaire féminin. Tout comme les Romantiques, elles contestent et attaquent le mythe de la rationalité, l'empire du Logos, la loi du Père que l'on traduit maintenant par la loi du langage. Leurs textes expriment leur révolte contre la suprématie d'une règle qui vient d'ailleurs et qui nie ou diminue toute inspiration inorthodoxe ou marginale. Ces auteures invoquent et tentent de pratiquer une écriture qui serait imprégnée, imbibée de féminité, une écriture qui retracerait des signifiants, des figures et des métaphores féminines et ultimement, une écriture qui remonterait à la langue mater-

nelle, celle d'avant le langage articulé [4]. Les recherches étymologiques, l'effacement de la hiérarchie entre les mots savants, littéraires, domestiques, le développement de nouveaux champs sémantiques, les associations libres, la levée des tabous linguistiques concernant le sexe des autres, sont autant de procédés qui visent à faire surgir un originaire pulsionnel individuel et social, des figures archaïques et mythiques déclenchantes pour les femmes. Trouver une origine dans le langage, réaliser une parthénogénèse par l'écriture [5] se traduisent à l'occasion par la refonte du texte historique dans lequel la trace de la présence des femmes doit être inscrite.

Par ailleurs, la volonté d'injecter du désir, de le remettre au centre de l'écriture, pour reprendre une expression de Madeleine Gagnon [6], rappelle l'insistance des Romantiques pour la reconnaissance de la subjectivité. Il n'est pas exclu du reste que l'écriture féminine porte des marques d'hystérie ou qu'elle soit maintenue en rapport dialectique avec la folie comme le remarque Irène Pagès à propos des textes d'Emma Santos (p. 284). La magnification du particulier et de l'accidentel accompagne aussi ce mouvement. L'écriture au féminin insiste beaucoup sur cette dimension. Le banal et le domestique sont réintroduits de même que le style oral et le bavardage [7] sont utilisés pour réhabiliter la parole. Si le particulier mérite d'être dit, c'est qu'il rejoint un universel qui a été nié par le Logos. La recherche de la fusion avec la nature, avec l'environnement, avec la mère, cette symbiose qui se fait par le sentiment ou l'imaginaire, inspire un renouvelle-

[4] *Cf.* le texte de Danielle Fournier, « La désolation », *in La nouvelle barre du jour*, Montréal, nº 112, 1982.

[5] Expression de Yolande Villemaire citée par Barbara Godard, *Féminité...*, p. 199.

[6] Citée par Christiane P. Makward, *op. cit.*, p. 129.

[7] *Cf.* le texte de Jeanne Demers et Line McMurray, *op. cit.*, p. 166 et suivantes.

ment des contenus et des images. Au Québec, Jovette Marchessault, Madeleine Ouellette-Michalska, entre autres, ont exploré cette veine et ont fourni toute une série de figures inspirées d'un imaginaire de réconciliation.

Les montages post-modernistes

Le concept de post-modernisme est bien imprécis. Appliqué à l'art et à la littérature, il nomme cependant certaines caractéristiques sur lesquelles un consensus est déjà formé. Les oeuvres post-modernes sont éclectiques ou hybrides selon l'expression de René Payant. Les genres y sont mélangés ou plus exactement juxtaposés. Pour les oeuvres écrites, la théorie et la fiction se croisent et sont détournées de leur usage habituel. La théorie ne transcende plus la fiction, et cette dernière, placée à côté du discours de savoir, ne sert pas de simple illustration. De même, les références au passé, à l'histoire sont fréquentes et sont conjuguées entre elles et le présent sans distinction. Les citations et les réutilisations de monuments du passé, décontextualisées et servies à la mode des problématiques ou des esthétiques actuelles, indiquent que les formes d'hier sont encore parlantes, quand on ne dit pas clairement qu'il n'y a plus de futur, que tout a déjà été fait ou dit. Le retour réflexif entrepris par la modernité se particularise et devient retour sur l'énonciation elle-même, point limite de cette démarche. Par ailleurs, la condensation forme-contenu que les recherches formalisantes avaient réalisée est reprise, mais les contenus ouvrent sur des signifiés qui appartiennent à d'autres codes et en particulier sur le corps considéré aussi comme texte.

Plusieurs oeuvres récentes d'écrivaines québécoises s'élaborent dans ce sens. Certaines ont même contribué à former ou à développer des caractéristiques importantes. Les Québécoises bénéficient d'ailleurs de certains avantages étant donnée la rencontre féconde qui se pro-

duit sur leur sol, de deux cultures féministes, l'américaine et la française. Les collages stylistiques et théoriques, les emprunts caractéristiques du post-modernisme, peuvent ainsi se faire sur la base de traditions hétérogènes. C'est sans doute par rapport au retour sur l'énonciation qui renvoie au corps, retour associé à la condensation forme-contenu qui appelle le corps, que les auteures d'ici ont le plus produit. Christine Klein-Lataud et Christiane P. Makward analysent cette thématique que les femmes ont introduite dans la littérature [8]. Pour cette dernière auteure, le rapport corps-texte dans l'écriture au féminin, n'est pas seulement métaphorique. Si le corps a toujours été présent dans quelque production que ce soit, la phénomène était occulté par le passé. D'ailleurs, un grand nombre de courants ou d'écrivains ont nié ou gommé délibérément toute trace du corps dans l'écriture. Lorsqu'il était présent, c'était à titre d'objet. Ce que les féministes signalent, c'est que le corps sexué est nécessairement actif dans l'écriture. L'écriture se déploie au rythme du corps. Certaines prétendent même que l'écriture au féminin serait en deçà du symbolique, connectée immédiatement sur le réel. S'agit-il d'un nouveau mythe qui ferait écran à du matériel inconscient ? Christiane P. Makward pose la question en reprenant Claude Pujade-Renaud (p. 130). Quoiqu'il en soit de la réponse, cette problématique alimente plusieurs investigations actuellement et en ce sens, elle est très significative.

Le caractère éclectique de la production post-moderne des écritures de femmes est aussi très frappant. Suzanne Lamy en retrace plusieurs manifestations dans *La Vie en prose*, ouvrage de Yolande Villemaire [9]. Pastiches de tex-

[8] *Cf.* « *La nourricicriture* ou l'écriture d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf et d'Annie Leclerc », texte de Christine Klein-Lataud, *in op. cit.*, p. 93 et suivantes, et le texte de Christiane P. Makward, « Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et de quelques autres », p. 127 et suivantes.

[9] *Cf.* « Subversion en rose », *in op. cit.*, p. 107 et suivantes.

tes antérieurs, ton du journal intime, dialogue sans préavis, associations libres, narrations, formulation de questions théoriques, plusieurs genres se rencontrent et forment un tout sans continuité ni unité. De nombreuses auteures laissent aller leur plume dans le sens de leurs intérêts et de leur formation qui sont de plus en plus souvent à la croisée de plusieurs disciplines et d'une grande diversité de champs. Le théorique est de plus en plus convoqué mais il est détourné de son caractère d'autorité par des marques d'humour ou par sa « poétisation ». Marcelle Brison, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, pour n'en nommer que quelques-unes, pratiquent régulièrement des emprunts au théorique qu'elles juxtaposent à des textes de fiction. De même, les références au passé sont de plus en plus fréquentes. Contrairement aux attitudes de ruptures qui ont caractérisé le modernisme, le post-modernisme manifeste très allègrement ses liens au passé. Aujourd'hui est fait d'hier et les oeuvres et les acteurs d'hier ont une place dynamique qu'il convient de montrer. Que ce soit par le biais de clins d'oeil plissés d'humour comme les pratique Yolande Villemaire ou par le biais de mises en scènes plus déployées comme c'est le cas avec Marcelle Brisson et Louky Bersianik qui font parler des personnages ou des textes qu'elles décontextualisent et auxquels elles donnent une actualité nouvelle, ces références sont de plus en plus constitutives. Ce procédé rejoint d'ailleurs le désir de se faire une histoire, de se doter d'une mémoire, aspiration qui a été indiquée un peu plus tôt.

Le repérage des tendances qui ont été présentées ici est bien insuffisant et ne rend pas compte, bien entendu de l'ensemble de la production des femmes au Québec. Le découpage opéré, comme toute catégorisation, est abstrait. Regroupées et pensées sous d'autres concepts, les oeuvres auraient été distribuées autrement. Par ailleurs, ces tendances ne sont pas étanches ou exclusives. Par certains aspects, des auteures circulent dans les trois genres.

Un dernier mot sur le livre *Féminité, Subversion, Écriture* qui a été le point de départ de même que l'aliment substantiel de cet article. Les textes qui y sont consignés y sont tous clairs et concis. De plus, pour la plupart, ils sont pertinents et stimulants. L'ensemble dont le mérite revient à Suzanne Lamy et Irène Pagès puisque ce sont elles qui ont choisi et réuni ces textes, touche à un grand nombre d'aspects et de questions que pose la conjonction qu'annonce le titre.

Rose Marie Arbour

L'art comme événement

> « Je ne m'intéresse pas uniquement à l'art, je m'intéresse aussi à la société dont l'art n'est qu'un aspect. Je m'intéresse au monde en tant que tout, un tout dont la société n'est qu'une partie. Je m'intéresse à l'univers dont le monde n'est qu'un fragment. Je m'intéresse en premier lieu à la création permanente dont l'univers n'est qu'un produit. »
>
> (Robert Filliou)

Qui n'a pas vu, sur scène ou à la télé, la LNI (Ligue nationale d'improvisation) ? Qui n'est pas allé au chic cabaret « Les Foufounes électriques », rue Sainte-Catherine à Montréal, où depuis quelques mois des peintres produisent en une heure une toile dont le seul caractère qui les lie (ils sont plus d'une vingtaine à peindre en même temps) est le format de la toile (3' × 4') — d'où le nom de ces événements ? Un orchestre de jazz y anime l'atmosphère fumante, suante et surchauffée où le public n'arrive pas plus à circuler que dans un wagon de métro à l'heure de pointe.

Dans le domaine des arts visuels, le scénario typique d'une carrière d'artiste est simple : exposer puis disparaître. Recommencer, redisparaître. Certain(e)s trouvent des alternatives ponctuelles — qui sont aussi humoristiques — à ce jeu épuisant d'assurer à la fois une continuité et une rigueur dans le travail créateur (conception-production) et un minimum d'énergie et de souplesse à diffuser ces productions artistiques qui en

sont le fruit. C'est ainsi qu'on se retrouve dans un événement-encan tel que décrit, dans un bar de la « Main » où la « performance » des peintres est au coeur du spectacle.

L'événement — où se chevauchent intimement les étapes habituellement séparées et distanciées, dans l'espace et dans le temps, de la création (par l'artiste) et de la réception (par le public) — situe certaines pratiques artistiques telles les arts visuels et la littérature, dans un espace-temps qui ne leur est pas familier : celui du public qui les reçoit. Habituellement réalisées dans la solitude, les oeuvres d'art et les livres, dans leur processus de production, sont rarement objets de spectacle. Quand ils le deviennent il y a élargissement de la notion de création aux activités périphériques qui les accompagnent, changeant de ce fait le rapport traditionnel de l'artiste à sa production, de l'artiste à son public.

Dans cette série d'événements dont je rappellerai ici les moments et les lieux d'apparition, il est évident que l'*objet d'art* (le produit fini) n'est plus exclusivement au coeur de la manifestation mais qu'il devient véritablement aux yeux de tous, le *résultat* d'un processus plus ou moins long et plus ou moins complexe qui, sans pour autant lui faire perdre son importance et son autonomie, le délivre de l'effet d'hypnose qui lui est habituellement attaché. On sait à quel point l'appréciation des objets d'art et la reconnaissance de leur « qualité » reposent sur des règles et des normes qui, pour être logiques, ne peuvent prétendre à l'objectivité scientifique ; les modes artistiques existent autant et sinon plus que les modes intellectuelles. L'attirance pour un objet d'art est généralement liée au goût. C'est ainsi que régulièrement on re-découvre des courants d'art, des oeuvres qui étaient plus ou moins tombées dans l'oubli. Qu'est-ce qui fait que soudainement elles deviennent le point d'attention et le point de référence pour de jeunes artistes (et de moins jeunes) ? Ou bien, qu'est-ce qui fait que certains courants dominent et

rallient tant d'artistes, *en même temps* ? Il y a évidemment un consensus sur l'adoption de tels codes plutôt que tels autres : mais qui détermine ces changements ? Qui désigne le système formel auquel adhèrent les artistes au fil des décennies ou suivant les « vagues » de 2 à 5 ans ? Il y a là plus que des goûts personnels mais des formes d'expression idéologiquement significatives et partagées collectivement.

* * *

L'événement serait donc la forme qui, actuellement, donnerait corps au concept de création chez de nombreux-ses artistes et organisateurs-trices. En effet, la volonté créatrice s'y actualiserait d'une façon particulièrement dynamique chez la génération des 25-35 ans (et plus). Première réaction : ce n'est pas nouveau ! En effet ce n'est pas nouveau. N'a-t-on pas été soi-même témoins ou n'a-t-on pas entendu parler d'*événements*, sortes de happenings qui eurent lieu à Montréal dans les années 60 ? On se remémore ceux de Serge Lemoyne, ceux du Nouvel Âge, du groupe de Fusion des Arts entre autres. C'était à la fin des années 60. S'il convient ici d'en signaler de forts nombreux antécédents dans notre courte histoire de l'art contemporain québécois, l'*événement*, comme forme et/ou contexte de création artistique, est significatif particulièrement parce qu'il inclut les dimensions culturelles et sociales propres au contexte où il se réalise.

La résonnance religieuse du terme « création » (action de donner l'existence, de tirer du néant. *Cf. Le Petit Robert*) a toujours eu tendance à se coller à la dimension matérielle de l'activité (à fixer l'art comme *objet*), de sorte que mettre l'accent et l'importance sur l'ensemble du processus créateur — incluant là son contexte historique et aussi les conditions de réception de l'oeuvre par le public — a toujours eu pour effet de soulever des

craintes (justifiées) de trivialiser l'art et par là, la création comme telle. Comment donc voir un *événement* autrement qu'à titre secondaire par rapport à l'objet d'art qu'on peut contempler, goûter, posséder ? Or ce sont les artistes qui ont eux-mêmes apporté un éclairage particulièrement significatif de ce phénomène, où se chevauchent souvent exécution (d'une oeuvre) et création — ou bien, quand plusieurs expositions ou manifestations se produisent en même temps ou dans une succession organisée.

* * *

Voici quelques-uns de ces événements qui ont eu lieu au Québec ces dernières années et qui obligent à faire une lecture de l'art comme élément d'un texte beaucoup plus large, se caractérisant par l'hétérogénéité des constituants par et dans lesquels il se concrétise et qui plus est, les déhiérarchise grâce à l'abolition de la lecture linéaire au profit d'une approche plus ouverte et polymorphe. L'événement inclut la notion de passage — passage d'un lieu à un autre, éclairage d'un lieu par un autre, soit par sa mise en parallèle, soit par leur confrontation réciproque. Ainsi, comme pour défocaliser la création artistique d'un lieu (la région de Montréal) dévorant et aspirant les énergies et des artistes et du public (dixit les gens de Québec), les *réseaux* artistiques ou d'artistes sont apparus depuis près de cinq ans : Rimouski renvoie la balle à Québec, Montréal à Chicoutimi, à Sherbrooke. C'est dans le rythme d'une telle dynamique que se fait la coordination d'événements régionaux qui se produisent en même temps, en différents endroits, liés par une thématique concertée plutôt que par un genre ou un style. Des catalogues rendent compte souvent de ces manifestations et soulignent la nature événementielle d'une telle concertation pan-régionale. Ce sont eux qui demeurent les objets témoins :

Art et écologie situé dans « 1-6 lieux » (automne 83), se réalisait à Rivière-du-Loup, Alma, Montréal, Rimouski,

Chicoutimi, Québec, autour de ce thème à implication éminemment politique et économique d'*écologie*. La dimension collective de l'activité artistique interrogeait là le rôle et la fonction de l'artiste, son rapport au public et remettait au premier plan la notion de *fête* par la forme que prirent généralement chacun des événements.

Réseau Art-Femme avait antérieurement (printemps 1982) ravivé la notion de réseau interrégional (Chicoutimi, Québec, Montréal, Sherbrooke). Chacun des groupes d'artistes adoptait son rythme propre, son mode de production-réception des oeuvres ou événements réalisés ; selon la position artistique et politique des artistes et des organisatrices, on opta pour des réalisations plastiques (sculptures, environnements) ou événementielles pour attester et affirmer une identité sexuelle au sein de la création artistique.

En 1979, à Montréal, une série d'expositions, performances et concerts de musique d'improvisation (*Actions 79*) avait déjà tenté d'établir, dans des lieux différents et dans une séquence temporelle serrée, des liens entre des pratiques différentes (arts visuels — musique d'improvisation — performance).

* * *

Certains événements sont constitués au sein même des expositions — je les nommerai les expositions-événements. Ainsi de l'exposition du « Dinner Party » de Judy Chicago au Musée d'art contemporain à Montréal (printemps 1982). On se rappellera les foules qui se sont déplacées à cette occasion. Par le rapport problématique qu'elle soulevait entre le social et l'art, l'exposition *Art et féminisme* qui se situait en vis-à-vis du « Dinner Party » se posait également comme événement. L'exposition *Actuelles* qui réunissait 23 femmes-artistes à la Place Ville-Marie à Montréal (octobre 1983) tentait pour sa

part d'amener littéralement sur la place publique des productions artistiques de femmes.

Le Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi (été 1980) s'était manifesté comme événement non seulement du fait que les artistes créaient sur place, mais par les multiples activités qui s'y greffaient (colloque, tables rondes, activités dans la rue, ateliers de travail, concerts de musique d'improvisation, performances). Nous sommes loin, ici, des expositions d'arts visuels centrées exclusivement sur un produit fini. L'attention est davantage tournée sur les artistes qui, oeuvrant dans le contexte même qui les reçoit, s'adressent eux-mêmes au public. Ils doivent en effet inclure dans leur processus créateur, des données immédiates, imprévues, qui sont issues de l'interaction avec ce dernier ; ils partagent dès lors le même temps et le même espace. L'osmose se fait plus ou moins, selon les cas.

À moins de prendre comme exemples ces musées américains qui réussissent à faire passer des oeuvres d'art issues d'une culture « savante » comme produits de consommation de masse, attirant des foules énormes à des expositions souvent hyperspécialisées — il est difficile de penser aux créations actuelles en arts visuels au Québec en terme d'objets de désir et de réflexion pour un vaste public — et cela relève de bien d'autres facteurs que la stricte responsabilité des artistes.

Ce qu'on a pu constater dans les manifestations nommées ici, c'est moins l'importance de l'art comme objet formellement autonome — il est souvent davantage une trace — que celle de l'artiste au travail, du processus de conception-réalisation d'une oeuvre particulière, de l'identité sexuelle et sociale de l'artiste, de ses liens et de la nature de ses liens avec les autres artistes, des considérations ponctuelles qui président souvent aux choix qu'on croirait des décisions esthétiques. Il semble que de plus en plus, chez les artistes et une fraction du public d'art,

disparaisse cette vieille peur d'aliéner l'art à une cause qui l'asservisse et le prive de son caractère spécifique, en faisant de son processus de production même, un événement significatif ou encore, en montrant les divers emprunts qui servent de matériau. Cette peur traduit davantage, d'ailleurs, chez certains, un désintérêt avoué pour les réalités sociales — « toute cause est une cause perdue » — qu'une conception de l'art comme pratique autonome.

Les objets d'art n'ont pas disparu mais les conditions de leur diffusion sont de plus en plus questionnées : ainsi, à la Galerie Michel Tétreault (rue Saint-Denis à Montréal) Serge Lemoyne ouvrait (février 84) son « exposition » intitulée « *le triste sort réservé aux originaux* ». Aucun tableau n'était accroché aux murs ; leur blancheur était ponctuellement colorée par une projection de diapositives des originaux « tristement » absents. L'artiste même n'était présent que par le truchement d'un écran vidéo qui mettait en scène également certain-e-s visiteur-se-s qu'on avait interviewé-e-s. Où est rendu l'art ? où en est rendu l'art ? Serge Lemoyne aura utilisé là les ressources des médias électroniques d'une façon extrêmement intelligente et critique, amenant le public sur un terrain qui lui est familier en lui donnant à voir des diapositives et un « programme » vidéo pour l'amener à s'interroger sur la nature de l'*objet d'art* de plus en plus réduit à « faire image » plus qu'à faire sens.

Les objets d'art ne disparaissent pas totalement au profit de l'événement mais ils s'insèrent dans l'événement artistique comme une de ses dimensions singulières. Ainsi la série de manifestations de toutes sortes (poésie, voix, musique, gravure, sculpture...) qui se déroulèrent du 15 octobre au 13 novembre à Montréal, Québec, Hull, Trois-Rivières et Paris sous le titre de « Poésie ville ouverte » furent organisés par Claude Haeffely qui avait déjà été l'initiateur de la « *Nuit de la Poésie* » (1970) entre autres. Dans un désordre somme toute sympathique,

quelque 250 artistes se sont produits, dans ce cadre assuré par le Musée d'art contemporain, dans différents lieux de la région de Montréal. Un événement déborda carrément ce cadre « informel » : le Marathon d'écriture de 76 heures organisé par les *Éditions intervention* dans un centre commercial (Place Fleur de Lys) dans la Basse-Ville de Québec ; 23 « marathoniens » et une dizaine de performeurs, chacun à sa façon, écrivaient en présence de la foule. La production artistique y était montrée dans le temps et dans un espace public qui la contextualisaient ; le oeuvres réalisées devant le public acquéraient ainsi une valeur temporelle dont elles ne jouissent pas habituellement.

Dans son contexte assez particulier de « bar de la Main », le chic cabaret « Les Foufounes électriques » offre depuis décembre 83, à Montréal, un défi hebdomadaire aux peintres de réaliser une oeuvre sous les yeux attentifs et curieux d'un public bariolé. L'artiste est vu dans le processus de production de son travail, dans ses hésitations, ses reprises, ses références. Il est clair que les artistes prennent une chance en se produisant dans cette foire. Le risque, c'est non seulement les conditions matérielles et temporelles auxquelles ils-elles sont soumis-es mais c'est aussi (et surtout ?) au moment de l'encan qu'il se joue ; là, c'est une part de hasard qui s'allie à la cote d'amour du public éphémère pour « son » artiste préféré-e et qui déterminera son « salaire » de la soirée. Les prix étonnent souvent ; l'interrogation pointe chez plusieurs, l'incrédulité s'installe chez d'autres. Le public répond en toute subjectivité, c'est à prendre ou à laisser... Le subjectif et l'objectif perdent là, en partie, leur imperméabilité réciproque. La notion de spontanéité créatrice, reliée à une vision romantique de l'inspiration, est évidemment démystifiée et n'apparaît plus comme transcendant absolument les conditions matérielles, contextuelles de l'artiste au travail. Au contraire, la subjectivité apparaît ici sous son angle rationnel, tenant compte de la réalité extérieure : l'*ici et maintenant* s'imposent

sans pour autant déterminer fatalement le travail artistique ; la focalisation exclusive sur l'*objet d'art* comme produit fini est mise au second plan. Est-ce qu'on en apprend davantage sur l'art à voir l'artiste travailler ? En tous cas, on apprend davantage sur l'artiste, comment il travaille, ses conditions pour le faire et finalement, peut-être, on peut mieux comprendre ce que « faire de l'art » implique concrètement. C'est beaucoup, même si c'est partiel.

* * *

L'*événement* est envisagé encore différemment par d'autres artistes ; ainsi, un lieu peut être ré-affecté par l'intervention artistique : ce fut le cas d'un appartement inoccupé rue Clark à Montréal (octobre 83) investi par les peintres Pierre Dorion et Claude Simard qui prirent les murs du lieu loué pour l'occasion comme support pictural : cette peinture prenait possession du moindre coin, armoire, boiserie ou autre surface, produisant un étrange air de fête, dans ce lieu vide et silencieux ouvert au public pendant 15 jours ; les visiteur-se-s déambulaient là et, le faisant, devenaient conscients d'une possibilité rarement prise par les artistes rivés aux organismes de diffusion officiels et traditionnels (musées, galeries d'art) qu'il y avait là une attitude critique face à ce système en y ajoutant une possibilité nouvelle de *faire* et de *montrer* la peinture, et aussi de peindre autrement (à deux). C'est par fragments qu'elle se vendait, selon le goût de l'acheteur-se.

Dans une perspective beaucoup plus ambitieuse et complexe, Lyne Lapointe, assistée de Martha Fleming, intervient quant à elle sur des lieux publics désaffectés et mis en vente. Elle aura ainsi, pendant au plus une douzaine de jours et pendant les heures de lumière du jour seulement, ouvert à nouveau au public un Poste de pompiers (rue Saint-Dominique près de Rachel, en janvier

83) et un Bureau de poste (rue Notre-Dame ouest, à Montréal aussi, en février 84) devenu « Musée des sciences ». L'espace y était traité comme matériau ; la destination antérieure des lieux était scrutée, mise à jour, mise en regard d'autres lieux institutionnels à destination publique (hôpital ou musée des sciences, par exemple) permettant une critique virulente des fondements de la science en établissant les liens entre la médecine et la guerre. L'environnement en lieu réel est éphémère. La mémoire du public est mise au jeu : ici, c'est lui ou elle seul-e qui « conservera » ce qui est exprimé là sans qu'aucun fragment d'objet ne lui serve d'appui ultérieur. L'ampleur de tels projets est également remarquable par le travail considérable exigé — à toutes sortes de niveaux — et par l'absence de toute possibilité de rentabiliser, en terme de vente d'oeuvre, de telles entreprises.

Le public, devant ces manifestations à caractère éphémère, a la capacité de choisir, d'intervenir. Il devient, je crois, plus créatif. Il jouit d'une multiplicité de points de vue, de niveaux de lecture autrement impossibles lorsque l'*objet*, en tant que produit, obnubile la seule vision, se fait valoir hors son contexte c'est-à-dire fixé dans l'espace et le temps concentrés d'une galerie, d'un musée. La multiplicité des approches possibles de la part du public, n'enlève pas pour autant son sens à l'*objet*, ni sa dimension de stricte proposition formelle, ni son objectif de communication même, selon le cas.

* * *

Plusieurs artistes, depuis quelques années, reprennent dans la masse d'informations et des formes esthétiques du XX^{e} siècle, moins ce qui a déjà été fait que ce qui a été *négligé*, *laissé pour compte*. Si on retrouve aujourd'hui des attitudes similaires à celles des années 50 ou 60, il n'y a pas lieu de croire pour autant à une régression. Comme le chante si justement Geneviève Letarte,

dans son spectacle « Sirène, Serpent, Zoulou » en tournée depuis « *Poésie, ville ouverte* » :

> Tout ce qui fut mal exploité revient à la mode
> On a besoin de stock en ce siècle Capital
> [...]
> Et moi je fais des poèmes avec n'importe quoi

N'importe quoi ? Comme un octoscope * dirigé sur un point, puis sur un autre, se fabrique et se nourrit de formes et de couleurs qu'il donne à voir *autrement*, un nombre grandissant d'artistes — en arts visuels, musique, danse — ne font pas de discrimination quant aux sources d'approvisionnement qui les alimentent — ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas, chez eux, de sélection, de choix. « La nature est comme un dictionnaire pour l'artiste » disait Baudelaire, au siècle dernier, à propos de Delacroix, son contemporain. « La culture est comme un dictionnaire pour les artistes » dirait-on aujourd'hui. Serait-ce la fin de cette recherche du *nouveau*, qui définissait jusqu'à récemment le terme de « modernisme » — à tout le moins en arts visuels ? Le désintéressement grandissant pour cette recherche du *nouveau*, dans différents domaines de la création artistique, n'est pas le fait d'une plus ou moins grande efficacité à « inventer » ; ce désintéressement manifesterait plutôt un changement de langage, de mode d'expression, de sensibilité ; un langage est élaboré, à partir de la culture même, plutôt qu'à partir d'une « nature profonde », pulsionnelle, instinctive, etc. Les éléments tirés d'oeuvres antérieures sont accumulés, ces *fragments* sont saisis, sélectionnés puis rapprochés ou opposés les uns aux autres en vue d'un effet de sens qui, lui, est proprement actuel. Serions-nous entrés à nouveau dans une phase où, pour emprun-

* Octoscope : jeu qui ressemble à un kaléidoscope mais qui prend ses formes et ses couleurs multiples de l'environnement extérieur plutôt que de quelques morceaux de verre retenus à l'intérieur du cylindre.

ter l'expression de Claude Lévi-Strauss, le « bricolage » serait à l'oeuvre comme méthode de création esthétique ? Dans les premières pages de la *Pensée sauvage*, l'anthropologue développe la thèse selon laquelle la pensée mythique serait une « sorte de bricolage intellectuel ». Ni à partir des images, ni à partir des concepts, mais à partir d'éléments à mi-chemin entre les deux :

> Le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements : *odds and ends*, dirait l'anglais, ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. [...] (La pensée mythique) bâtit ses palais idéologiques avec les gravats d'un discours social ancien.

Cette approche « éclatée » de la création artistique est un des éléments expliquant le rôle déterminant des femmes-artistes dans la ré-orientation du champ artistique actuel.

En incluant le temps, l'espace et des fragments de diverses provenances, l'événement n'est-il pas le mode le plus souple pour faire se concrétiser, sinon une pensée mythique à proprement parler, du moins une forme de pensée non soumise à la linéarité progressive du temps ou à l'attitude conceptuelle de hiérarchie et de classement propres à la pensée classique ?

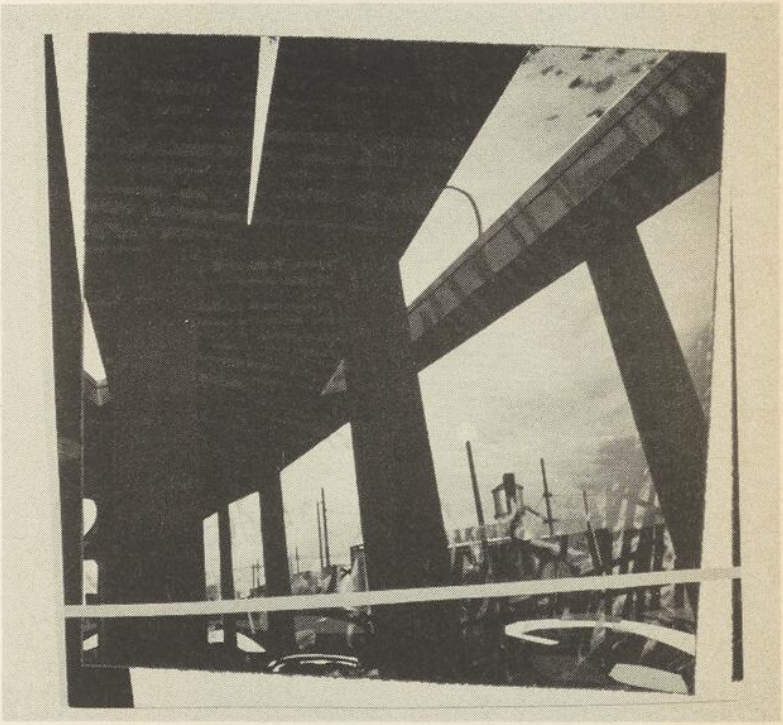
L'événement, comme action créatrice, est en fait davantage le résultat d'une pensée qui lie l'imaginaire et le politique et aboutit à l'éthique plutôt qu'à l'esthétique. Peut-être que dans l'ensemble des événements mentionnés ici, tous ne sont pas le résultat d'une telle pensée, absolument, mais du moins, tous font partie de cette tendance à l'*inclusion* et à l'*ouverture* comme éléments expressifs et structurels et non plus seulement comme éléments périphériques et secondaires.

Reynald Connolly

Corps-raccords

Les expositions solo de Reynald Connolly, né en 1944, s'échelonnent de 1964 à 1983. Ses oeuvres font partie de nombreuses collections publiques et privées.
Cet artiste se signalait, dès 1966, au sein du courant de la « Nouvelle Figuration » dont il était un des premiers représentants au Québec.
Nous présentons ici une série de « portraits » — d'individus et de paysages de ville — qui témoigne d'une vision à la fois analytique et expressionniste de la réalité urbaine actuelle. Le dessin précis et fouillé, le découpage des plans qui morcelle formellement les « sujets », font de ces vues fragmentées les signes picturaux d'une quotidienneté urbaine décidément problématique.
Les photos ont été réalisées par Yvon Poirier.

Étouffante modernité n° 1 acrylique sur toile 6′ × 6′ 1983



Lorne Brass graphite sur papier 2′ × 6′ 1983



Gigi (Pearl) l'Amoroso,
ou la Femme Girafe graphite sur papier 2′ × 6′ 1983

CONNOLLY

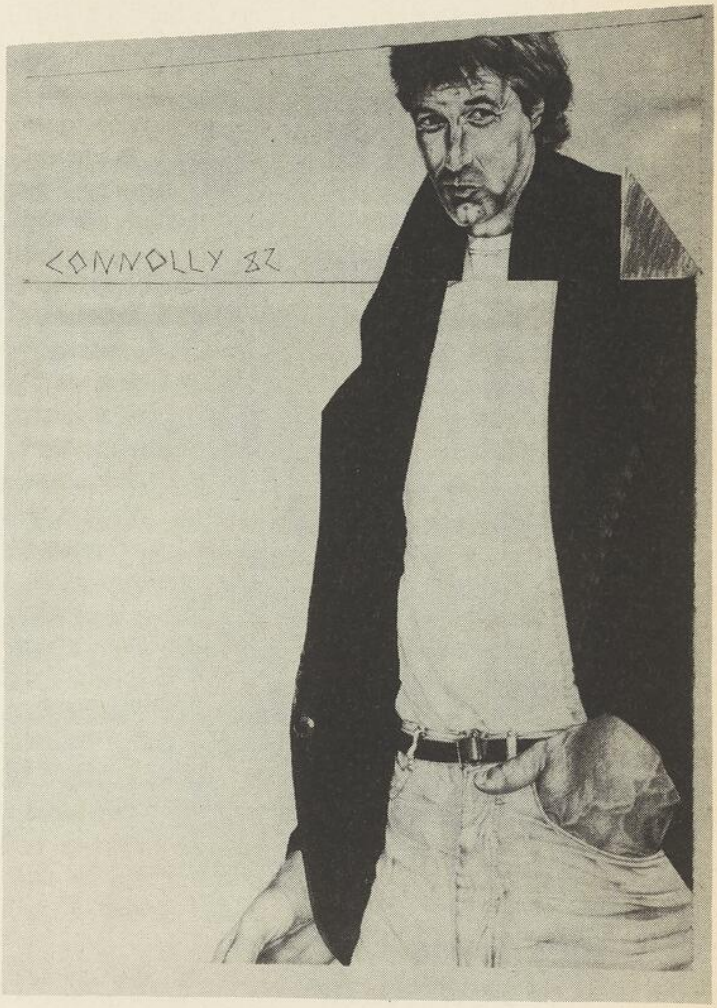
Claude Poule Dieu graphite sur papier 2′ × 6′ 1983


CONNOLLY

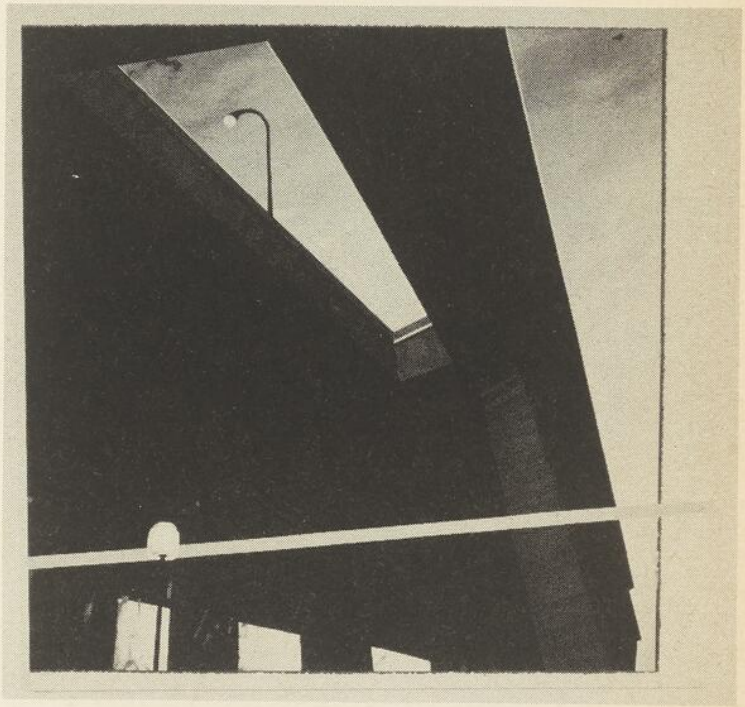
Theresa del Rio graphite sur papier 2′ × 6′ 1983



Auto-portrait graphite sur papier 2′ × 6′ 1983


CONNOLLY 82

Étouffante modernité n° 2 acrylique sur toile 6′ × 6′ 1983



En quête de la modernité

La lettre qui suit a été envoyée à un certain nombre d'écrivains et d'écrivaines du Québec de diverses tendances et diverses générations afin de réunir des points de vue sur la modernité en littérature.

Au même moment, la *Nouvelle Barre du Jour* préparait également enquête, colloque et numéro spécial sur... la modernité. Cette coïncidence involontaire explique sans doute le fait que les animateurs de la revue n'aient pas répondu à notre lettre. Nous le déplorons. Nous engageons cependant nos lecteurs intéressés par cette question à lire le numéro spécial de la NBJ de septembre 1984.

Nous remercions ceux et celles qui ont bien voulu répondre à ce « Concours des monologues parallèles », comme le nomme Beauchemin, et laissons à chacun le soin de commenter et de mettre en relation cette riche matière.

Le 31 janvier 1984

Cher(e) écrivain(e),

Dans le cadre de son prochain numéro portant sur la création au Québec en 1984, la revue Possibles *a songé à interroger les écrivain(e)s sur la question de la modernité. Vous savez que notre ciel littéraire est périodiquement agité par le débat entourant cette notion et que notre querelle des Anciens et des Modernes n'a rien à envier à celle des siècles antérieurs. Serait-elle devenue folklorique ?* Possibles, *qui ne croit pas être juge et partie dans ce débat, vous propose donc ses pages afin, sinon de continuer la polémique, du moins de la clarifier.*

Nous avions songé à vous interroger de diverses manières, chacun y allant de ses suggestions : la modernité est-elle une question datée ? inévitable ? nécessaire ? piégée ? opérante ? Ou encore : la modernité est-elle végétarienne ou carnivore ? la modernité est-elle une philosophie ? une religion ? une patrie ? un jeu de hasard ? un coup de dés ? une ambition ? un processus ? une nostalgie ? un repère ? un labyrinthe ? une cathédrale ? une référence ? une mouvance ? une crise ? une permanence ? une stratégie ? Trouvez-vous qu'on en parle trop ? pas assez ? Ces questions étaient très sérieuses mais certains d'entre nous craignirent qu'elles ne soient prises à la légère. De plus, n'ayant pas encore l'ordinateur approprié pour le décodage des

réponses à ce genre de questionnaire objectif, nous en sommes venus à une formulation plus classique et nous vous proposons de répondre, en deux ou trois pages, à l'une et/ou aux autres des questions suivantes :

Où situez-vous la modernité en littérature ?

Où vous situez-vous par rapport à elle ?

De quels textes vous sentez-vous davantage contemporain(e) ?

Nous espérons que vos réponses arriveront nombreuses et nous nous engageons à les publier toutes comme nous l'avons fait pour l'enquête précédente sur les « possibles de la poésie ». Nous vous demandons vos textes pour le 1er mars 1984.

Dans l'attente de vous lire, nous vous prions d'agréer l'expression de nos sentiments les meilleurs,

Lise Gauvin
Pour le comité de rédaction

P.S. — Toute ressemblance avec d'autres enquêtes en cours est absolument fortuite.

De A à Z et autrement

La modernité *EST* une *question* datée inévitable nécessaire piégée (pour qui n'en est pas) opérante. La modernité (assez souple de caractère) est végétarienne (par moments) mais carnivore aussi. *C'est* une philosophie une religion (?) pour certain(e)s parfois une *m*atrie un jeu du hasard (consulter Marivaux) un coup de dés ? merci les jeux sont faits. Une ambition (sans commentaire) un processus une nostalgie un repère (ici le jeu est trop facile) un labyrinthe dites-vous ? Une cathédrale (il faudrait Chartres) une (?) référence (lire lire lire les classiques (de la modernité bien entendu !)). Une mouvance (fol espoir in my case). Une crise (... dès qu'on écrit...) une permanence ($$$) une stratégie (pardon ???).

Si je trouve qu'on en parle trop ?
Pas assez (?).

Peut-être comme peut-être pas.

Mais il était une fois ne serait pas ici de mise. La modernité est un sujet moderne. Résolument. (Pas toujours) contemporain. Comment ne pas dire comment dire surtout une toile abstraite musique concrète littérature de silence. En mouvement.

Ici l'écrit. D'abord et avant tout. Trouver dans l'instant de musique rock-jazz-punk-new/wave-new-new-new.

Toute littérature est (devrait être (?)) moderne au moment où elle s'écrit. Certaine demeure.

Proust survit. Quelque part Sappho. Citer nommer. Reprendre *Gilgamesh*, *La Chanson de Roland*. Interroger Rilke Gertrude Stein Virginia Woolf Racine Homère ou Catulle Gide Flaubert Colette ou Stendhal relire Duras Cixous Brossard Anne Hébert et Marie-Claire Blais attendre Laure Conan et Yolande Villemaire France Théorêt Pauline Harvey Réjean Ducharme Beausoleil et Louise Dupré Toby MacLennan Denise Desautels et Corneille George Sand Mme de Sévigné et fille Madame de Duras Madame de Staël Françoise Loranger Derrida Lessing Nathalie Sarraute Clarice Lispector de son nom de fleur.

Et moi quelque part entre et à travers née de tous/toutes en oubliant par endroits qui n'ai-je nommé savoir « qu'un livre ne s'écrit jamais seul » et dire comme par besoin dire répéter les noms des uns/unes.

Moderne par le texte et la pensée comme moderne par la vie qu'importe le pays et la naissance tout livre qui brûle achève Alexandrie demandez à Villemaire/Francoeur/Beausoleil/Daoust/Chamberland demandez au Québec où se couche le soleil égyptien et de quelle couleur se teinte l'eau du Nil.

Et moi longue de blanc je m'étends dans les mots du lent silence absolument muette au centre même de l'écrit. Autour (mais après) du « centre » nécessairement. Ne choisissant plus le texte donné où *droite et de profil* la naissance se meurt *sur tout par endroits*.

Anne-Marie Alonzo

La modernité... ce mot me fait penser au palais biscornu du facteur Cheval, avec ses couloirs sans fin, ses culs-de-sac inexplicables, ses escaliers casse-gueule.

Chacun possède sa petite définition de la modernité comme sa recette bien spéciale contre la grippe ou le mal de tête. J'y vais donc de la mienne. Cela fera un participant de plus au grand Concours des monologues parallèles.

J'ai bien conscience de ne rien inventer en disant que la source principale de la modernité chez un écrivain, c'est son... originalité. Un copieur ou un perroquet commence à dater dès qu'il prend la plume. Et que faire pour être original, chers cousins ? Il n'y a qu'un chemin : la fidélité à soi-même. Pour le meilleur ou pour le pire ! Car il y a de ces écrivains sincères, profondément fidèles à leurs impulsions, qui se mettent à radoter aussitôt qu'ils tracent un mot, car, tout spontanés qu'ils soient, ils n'ont rien de nouveau à dire. Et les petits malins à côté qui font dans le nouveau à tout prix ne réussissent souvent guère mieux. La modernité se trouve au fond de chacun de nous... ou son absence.

C'est donc dire qu'il y a autant de façons d'être moderne qu'il y a de créateurs originaux. Encore une fois, affirmer cela, c'est réinventer la porte ou la rampe d'escalier.

À mon avis, le privilège de la modernité n'appartient à personne en particulier ni à aucune école. Certains écrivains qui pratiquent l'écriture éclatée, hermétique, discontinue, sont profondément modernes. D'autres, du même buisson, font très Pamphile Lemay, merci.

Est-ce qu'afin de pouvoir exhiber une modernité aussi rose et fraîche que possible et bien s'assurer de ne pas être déphasé par rapport à son époque, l'écrivain de fiction doit s'efforcer de refléter les derniers développements des sciences exactes et humaines, l'évolution des courants littéraires et artistiques et la marche boitillante de la politique ? On verra peut-être là une question naïve. J'y vois plutôt un faux problème. À mon sens, le mot-clef de l'affaire est « curiosité ». Un créateur incurieux n'est qu'un photocopieur qui répète ses répétitions. S'il possède un tant soit peu d'appétit intellectuel, il sera branché sur son époque par les tripes et l'osmose vie/création assurera tout naturellement la modernité de son oeuvre, le talent étant posé, bien sûr, comme postulat.

Est-ce que pour être moderne, il faut se cantonner dans l'expérimental, poursuivre sans relâche le renouvellement des formes et des structures du discours et du récit, faire à tout prix dans le nouveau et l'inouï ? Question plus traître qu'il n'y paraît.

Un écrivain *doit être* expérimental (c'est le fondement du métier), non par froide décision, raisonnement déductif ou stratégie, mais comme par une sorte de respiration. Être expérimental : c'est chercher l'inédit au fond de soi-même, essayer de faire monter jusqu'à la page blanche ce qu'il y a d'unique en soi — en choisissant dans le tas, bien sûr, car il y a de l'unique qui fait décrocher les mâchoires d'ennui.

En somme, les nouvelles recettes ne procurent pas la modernité et l'utilisation des anciennes ne l'enlève pas

nécessairement. C'est plutôt leur absence qui fait l'écrivain moderne et cette souveraine indifférence de faire ancien ou nouveau, expérimental ou traditionnel.

Tout le reste ne fait que voleter au-dessus de la question comme des corneilles au-dessus d'une église.

Yves Beauchemin
Longueuil, le 6 mars 1984

Qui a peur d'Anaïs Nin ? ou le journal : le roman de l'avenir

Parmi les écrivains et les écrivaines qui ont été déterminants pour moi et qui ont eu une incidence sur mon écriture, c'est sans contredit Anaïs Nin dont l'influence demeure prépondérante.

Auteure d'essais, de nombreux romans, et surtout d'un gigantesque JOURNAL dont sept tomes ont été traduits en français, Anaïs Nin est celle qui a fait de son JOURNAL l'oeuvre d'une vie, en y consacrant environ une soixantaine d'années. Malgré cela, son oeuvre intégrale est encore mal connue. Au-delà de la peinture d'une époque, le journal renferme « la révélation d'un récit passionné, détaillé, précis, de la découverte d'elle-même par une femme moderne [1] ». Anaïs Nin est celle qui a poussé le plus loin cette démarche et développé systématiquement l'écriture du journal le faisant accéder du même coup à un statut littéraire fort honorable.

Mais par contre, quand on cherche des références précises pour illustrer le phénomène du journal, on citera plus aisément des auteurs comme Gide, Cocteau, Claudel, Green, ..., ayant été établi que les hommes font oeu-

[1] Anaïs Nin, *Journal*, tome 1 (1931-1934), éd. Stock, 1969, p. 7.

vre de création littéraire tandis que la femme qui s'engage dans cette voix est vite suspectée ainsi que son écriture qui peut même être parfois objet de mépris.

> Cette forme de littérature intimiste, disait Anaïs Nin, a été traitée avec mépris par les critiques masculins parce que ceux-ci considèrent qu'elle se limite à un petit royaume, un monde mineur, un monde sans grandeur. Les hommes ont établi une distinction marquée entre le vaste monde et ce petit monde intime [2].

Beaucoup de préjugés persistent encore même après la publication de l'oeuvre magistrale d'Anaïs Nin (environ 20 000 pages, ce qui représente la moitié de ce qu'elle a écrit). Elle a mis en lumière une méthode remarquable qui consiste à tenir un Journal de façon régulière et approfondie réalisant ainsi une sorte d'autothérapie et de prise de possession de son identité. En dépit de cette ouverture, peu de femmes ont publié leur journal à cause de la dévalorisation assujettie à cette écriture et aussi à cause de la censure que les femmes ont exercée sur elles-mêmes.

Sur les traces d'Anaïs Nin, nous nous proposons de réhabiliter le journal en vue de retrouver notre identité-femme. Un des rôles bénéfiques du journal, en plus de fournir cette « image-miroir » de ses expériences, de ses rêves et de ses aspirations, constitue un outil excellent pour parvenir à une création de soi qui a été refoulée par un puritanisme qui visait à condamner le développement individuel et le cheminement du voyage intérieur qui fait prendre conscience des ressources qu'on ignore.

Dans cette écriture de Journal, ce qui est primordial, c'est la découverte du « je » dont nous ignorions jusqu'à son existence même. Cette phase constitutive de l'émer-

[2] Anaïs Nin, *Ce que je voulais vous dire*, éd. Stock, 1980, p. 134.

gence d'un sujet « femme » et son inscription dans l'histoire sont l'héritage transmis par Anaïs Nin.

La nécessité du Journal vise la conquête de la capacité créatrice de la femme et par là, volonté de créer une femme nouvelle hors des stéréotypes connus. C'est pourquoi, je me sens contemporaine d'Anaïs Nin, une écriture moderne.

Claudine Bertrand

Question : Où situez-vous la modernité en littérature ?
Réponse : Partout et nulle part.

Question : Où vous situez-vous par rapport à elle ?
Réponse : Partout et nulle part.

Question : De quels textes vous sentez-vous davantage contemporain ?
Réponse : De ceux qui me sont davantage contemporains. Exemple : *le Banquet* de Platon.

Jacques Brault

L'intraitable

« Être moderne, c'est savoir ce qui n'est plus possible » écrit Barthes. Ce qui n'est plus possible, c'est certes ce qui s'est fait dans le passé, mais aussi ce qui se fait couramment dans le présent et cherche à nous entraîner dans quelque effet de mode.

Non à la Modernité si c'est une pratique d'écriture qui tend à l'uniformité, au mouvement organisé, à la marche au pas, au banc de poissons.
Non à l'ordre établi en littérature, mais non aussi aux autres ordres de remplacement qui voudraient s'établir à leur tour.
Non aux modèles à imiter, aux flèches indicatrices, aux visites guidées, aux pointillés à suivre, aux dogmes esthétiques.

Oui à la Modernité si le mot désigne une perpétuelle remise en question de ce qui s'est fait, de ce qui se fait, de ce que soi-même on fait, constante dissolution des liens simples entre la littérature et la société.

En ce sens, la Modernité est toujours insituable, toujours inactuelle, toujours intraitable, loin des écoles, loin des embrigadements, loin des panurgismes, en dehors du qu'en dira-t-on doctrinal.

Recherche, expérience, affirmation, aventure.

Solidairement oui aux oeuvres qui ont la tête forte, aux oeuvres qui explorent de nouveaux possibles, aux oeuvres qui témoignent du nouvel humain apparu au vingtième siècle, aux oeuvres qui font avancer la conscience et l'Histoire, aux oeuvres qui nous font gagner du temps.

Gaétan Brulotte

Il faut en finir avec la modernité

« Postmodernité » serait la plus juste appellation pour désigner le moment contemporain, « une certaine fin de siècle » (Beausoleil) et de millénaire. Diagnostiquée par Nietzsche, la crise nihiliste appelle, par-delà les ruines de la modernité, le frayage d'une voie résolument post-nihiliste : « inventer de nouvelles valeurs ». Rien d'un programme d'« avant-garde », dès lors qu'il s'agit d'un « éternel retour ».
Au texte de Nietzsche, s'associent en toute nécessité, aux fins de mon questionnement, ceux de Bataille et d'Artaud, mais aussi celui, sans cesse le même à travers les siècles, des philosophes alchimistes. Inactuels et contemporains. Les lignes qui vont suivre font partie d'un ouvrage intitulé *Ouverture pour un livre de morale : L'inceste et le génocide*.

« Toujours plus nombreux, toujours meilleurs, ceux de votre sorte doivent périr — car vous aurez toujours vie plus vilaine et dure — ainsi seulement peut croître l'homme jusqu'à *cette* hauteur où le frappe l'éclair et le brise, assez haut pour l'éclair. »
Nietzsche

Aujourd'hui, toutes les « oeuvres d'art » ne peuvent que passer pour un *travestissement*. À des degrés variables. La tournure parodique, à condition qu'elle soit sauve de complaisance, est simple question d'honnêteté.

Aujourd'hui font défaut les conditions d'un art *majeur*. Nous voulons la vie pleine et entière en tant qu'oeuvre d'art. Le seul réel qui mérite attention est celui qu'on invente. La suprématie de l'existence servile nous en dérobe les moyens. Nous passons pour des rêveurs velléitaires, et cela jusqu'à nos propres yeux. Tel est le piège retors tendu à la *conscience malheureuse* de l'artiste (et le présent état des choses fait de nous des consciences malheureuses, fatalement). Pour éviter d'être piégés, il nous faut pratiquer une vigilante distanciation par rapport à la violence qui nous est faite. Nous ne nions pas la souffrance subie, nous refusons qu'elle nous gauchisse, nous rende suspects à nos propres yeux.

Cette souffrance-là, en tant que problème du vivre immédiat, exige impérieusement une réponse, un correctif — une voie de dépassement. Il est inévitable qu'elle affecte les conditions de l'art. La tendance au *minimalisme*, l'incorporation désormais prévalente de la dissonance, de la laideur et de l'obscénité aux oeuvres et aux événements « culturels » visent à témoigner, de manière explicite, voire redondante, de l'écart devenu intolérable entre le désir de création et de santé et sa négation par la « réalité » sociale effective.

L'art officiel de notre temps, c'est le message publicitaire et le bavardage télévisuel : apothéose d'un réel avili.

Nos amours sont défigurées à tant d'égards.

Pourrions-nous nous résigner ?

Le pouvoir du nivellement massif-médiatique dirige sur nous sa brutale attraction. S'en défendre, s'en préserver, exige des efforts soutenus, une vigilance astucieuse. Parce que, du fait de cette attraction, le vide est fait sur tout ce qui s'en démarque.

Nous voici refoulés au désert, le désert du réel même.

L'art majeur. Je songe à un nouvel héroïsme. Ou à une modalité de transformation sociétale, bien évidemment « utopique », que j'appelle l'*ouverture de la beauté*. Dans des proportions restreintes — celles d'un réseau « marginal » — ce serait déjà beaucoup. Oui, quelques êtres y seraient gagnés, électivement des jeunes, les plus rares : ceux que le courage moral pourrait séduire, et l'audacieuse ingéniosité de l'explorateur.

Un beau rêve, quintessence de l'improbable, dans le désert du réel. Le regard « augural » (Nietzsche) de celui qui *voit* (Rimbaud, bien sûr). Un amour qui fait de nous ces enfants méditatifs et turbulents tour à tour, des inventeurs indécourageables, des héros. Me voici bien près, semble-t-il, de céder à une *attitude*. Mais les plus jeunes d'entre nous me rappellent à notre sûre élégance et sobriété. Chaleur et tendresse nous retrempent dans l'élément de force requis à notre épineuse tâche, notre inquiétante et secrète création, au milieu de tous ces somnambules, ces fatigués qui nous barrent la route en croyant défendre le droit chemin — le progrès !

Ne suis-je pas impuissancié au dernier degré ? J'arrive à peine à *communiquer*, par quelque figuration que ce soit, ma fonction spécifique. En cela semblable aux enfants perspicaces, irrévérencieux, et qui défendent par tous les moyens un rêve, un jeu. Oui, cette sorte d'enfants, mi-démons mi-génials, que méconnaissent tous les adultérés.

L'inintelligence experte, et respectée, et grassement payée. Tournée vers l'arrière avec ses airs de prospective. Ceux que dénonçait Nietzsche pour leur manque de probité intellectuelle. Je hais sans nuance ce qui m'annule avec tant d'aplomb. La vie, au plus vite, est un grand

appel d'air en avant. Et appelé en cette allégeance, je vois bien qu'y répondre, c'est courir le risque de disparaître dans plus grand que soi sans laisser de traces. « Par delà bien et mal » — « L'inversion de toutes les valeurs ». Nietzsche avait soigneusement diagnostiqué cet *immoralisme* conséquent, responsable, le plus impardonnable du point de vue du troupeau. La méfiance des gardiens est elle aussi soigneusement experte : toute conduite anomique *et* chercheuse *et* fière représente une menace. Créer de nouvelles valeurs, c'est *dévaluer* le consensus grégaire qui rend indispensable (et respectée) leur fonction. Des chefs d'État aux plus modestes agents de sécurité, NIVELER est l'unanime mot d'ordre. Réduire à l'existence statistique. C'est maquillé avec soin, brochures, interviews, codes, look contemporain — le libéralisme de la médiocrité.

Pendant que les gestionnaires de la culture s'engraissent, les créateurs périssent.

Paul Chamberland

L'impossible achèvement...

Je crois de plus en plus que les catégories sont des subterfuges pour ne pas voir, ne pas sentir, ne pas entendre. Mon cheminement en a croisé quelques-unes depuis douze ans. Toutes, au début, répondaient à un besoin de maîtrise, ou pire, de justification. Ce que je voulais contourner à travers celles-ci, c'est l'extrême solitude de toute écriture vivante. Qu'il s'agisse de politique, de philosophie, de psychanalyse, de théologie, peu importe, les nombreuses appellations qui font que vous rejoignez un courant de pensée ne suffisent pas, ne suffisent plus à expliquer la richesse et la complexité de l'acte d'écrire. À mon avis, cet acte ne se résume pas, et c'est bien lorsqu'on a la garantie du contraire qu'on le déforme immanquablement. Peut-on ou doit-on se passer de catégories ? Je ne le pense pas. Elles participent de l'histoire de chacun à travers l'Histoire de tous. Il s'agit donc, le mieux possible, de les faire valoir sans s'y pétrifier. C'est un pari, c'est la chance que l'on court, mais en n'oubliant point que ce rapport de la sensibilité à l'entendement dans la création ne s'avère jamais résolu d'avance, que le geste de l'écrivain, d'une certaine manière, manque à cette coïncidence du su et du vécu, et que c'est à cause de ce manque même (anomalie, dissonance, incohésion) que ça nous interpelle à travers ce qu'il y a de plus vibrant et de plus obscur chez l'être. Donc, en partant, l'affirmation scandaleure (irresponsable ?) de l'indétermination de l'expérience créatrice, scandaleuse pour le temps, le milieu social, la preuve nécessaire.

2

Ainsi, la première chose qu'une société nous demande lorsque nous prenons la parole, c'est de ne pas tomber dans l'écriture. Et par écriture j'entends une manifestation véhémente de sa subjectivité, une subjectivité qui aspire à la joie d'être enfin libre et dépossédée, pour pouvoir se donner, se perdre, s'impliquer infiniment. Il me semble qu'écrire éveille le fantasme ultime de rompre cette discontinuité entre je et l'autre. Fantasme blessé, fantasme déçu où l'on accède malgré tout — l'espace d'un livre — aux virtualités fulgurantes de l'instant. Mais pour ce faire, l'écrivain aura dû fragmenter le mur de la Raison en se mettant lui-même en jeu dans le déploiement de la main qui écrit. Il aura dû défier ce « culte de la certitude » et cette « exécration du risque » qui, selon Claude Gauvreau, signent la faillite certaine de l'expérience littéraire. Celle-ci, lorsqu'elle réussit à poindre, provoque violemment (parfois même désespérément) l'effritement des évidences rationnelles. En cela, elle fait flotter tous points d'ancrage pour se laisser emporter par la fragrance des mots.

3

La modernité, assez curieusement d'ailleurs, tend actuellement à devenir un lieu d'hébergement et de reconnaissance, ce que justement les premiers écrivains modernes avaient farouchement rejeté. Là où l'on découvrait la part fondamentale de travail et d'imagination que requiert la production d'une oeuvre ; là où l'on abolissait l'idée de copie conforme et de représentation pour mettre l'accent sur l'expression de l'être par son oeuvre — il apparaît maintenant qu'une glose moderniste veuille en revenir à un rapport de vraisemblance où le souci d'efficacité de l'oeuvre dans le monde devient le principal critère d'éligibilité à son royaume. Ce *vraisemblable*

moderne, en véhiculant la peur de l'autre, de l'inattendu, de l'impondérable, va par le fait même s'incruster dans des formes ou des thèmes adjugés, pour mettre en règle les devoirs de celui qui cherche sa voie dans le domaine des lettres. Que cette demande de soumission se concrétise à l'aide d'une surenchère théorique de la part des nouveaux aînés ne nous surprendra pas outre mesure, puisque le besoin d'intégration et le faire corps avec le centre-mère travaillent l'ensemble des regroupements culturels, sans exception. L'exception demeure un privilège d'individu. Imagine-t-on un Baudelaire, un Rimbaud, un Lautréamont, un Mallarmé, un Saint-Denys-Garneau, un Alain Grandbois recommander un système de valeurs pour unifier une famille d'avant-garde ? Pour le vraisemblable moderne au Québec, semble subsister ce désir obsédant de trouver une direction, une solution, une origine, pour enfin se savoir de son temps et de son milieu, pour enfin se mettre à l'écart de l'errance et de la déréliction. Les individus dont je viens de rappeler les noms sont beaucoup plus de leur langage que de leur temps ; leur fiction émerge de nulle part, leur voie est sans voie, ils n'ont libellé aucun contrat et conservé aucun droit. Une question de souffle, peut-être, au bout du compte, tout simplement.

4

Deux attitudes complémentaires se font jour : 1° Une fascination pour les codes théoriques (linguistique, sociologie, féminisme, positivisme, etc.) qui viendraient prouver l'utilité sociale des pratiques littéraires. 2° Une méconnaissance de la tradition littéraire conçue comme phénomène négligeable, voire pernicieux, parce que politiquement ou théoriquement douteux (trop « lisible »). Ce qui en résulte est l'emploi au niveau fictionnel d'un vocabulaire acceptable (lui-même relié aux recherches théoriques) et le réflexe académique qui consiste à

rapailler à l'intérieur d'un cadre (tâches, obligations morales) les « nouveaux écrivains ». Suite à ce contingentement, il y a mise de l'avant d'une conception dualiste de la « rupture », conception supportant un nouveau-nouveau expurgé de toutes velléités anciennes, le changement de vocabulaire impliquant ici pour le nouveau-nouveau un changement de pensée. Cette « rupture » s'appuie sur la croyance au Progrès, croyance elle-même issue de la foi catholique et des doctrines politiques révolutionnaires. Est-il possible alors de sortir de cet univers où la logique et l'ordre nous annoncent la Réunion finale dans un avenir meilleur ? Non, raisonnablement non. L'écriture, en regard de cela, se perçoit comme une aventure dérisoire, en quête de rien, constamment secouée par une négativité absolue, négativité où l'être en mal d'intensité (en mal de mort) s'abîme.

5

Nous avons droit aujourd'hui à un programme se soutenant de l'hypothèse suivante : l'être comme moyen pour réaliser la communauté comme fin. Nos mesureurs d'être se couvrent des parures de la négation (contre le lisible, contre le traditionnel, contre le religieux) pour mieux promouvoir leur idéal de santé. Cet idéal fige le mouvement de la négation dans une positivité déguisée, dépeignant l'individu comme un pur produit du savoir, sans intériorité. On se retrouve aux prises avec des exigences optimistes qui drainent les libertés et canalisent les expérimentations. L'écriture elle, heureusement, reste incapable de suivre, soit par refus, soit par faiblesse, soit par indifférence.

6

Donc, en bref, qu'est-ce qui dérange les gardiens de la modernité ? : la démesure, le mal, l'absence. Et pour-

quoi ? Parce qu'ainsi on ne peut plus saisir l'existence en la déduisant d'une essence (l'Histoire, la Science, Dieu) qui serait porteuse de la Promesse, la seule qui donne Sens à l'orientation de nos vies : celle de Salut. En face de cette puissance énorme subsiste la singularité passionnante de l'écriture qui passe. Autant dire l'impossible achèvement de tout système et de toute vie...

François Charron

La modernité, euh...
Un *presqu'ami* me confiait un jour son inquiétude devant le grand vide, l'absence de mouvement, de clan, d'école, de lieu psychique pour créateurs avertis. Poursuivant, il me servait avec nostalgie, du parnassien, du futurisme, de l'automatisme et du surréalisme, et puis du nouveau-roman et de la contre-culture et, et, j'en passe...

Je descendis à reculons et le coeur sous arrêt les quelques marches de l'escalier que je venais de gravir et le regardant droit dans son aveuglement avec toute la force de mon corps et la furie de *notre histoire*, je lui signifiai que malheureusement il n'avait pas beaucoup lu au cours des dernières années.
— La grande marée qui bouscule les esprits et balaie signes du passé sur plages désertées s'appelle *l'écriture-femme*. Il suffirait que tu remontes le courant, mais l'entêtement que je te connais te pousse à prétendre à l'inexistence du fait ou, tout au plus, à la reconnaissance d'un objet non identifiable.

La création actuelle de certains hommes, je dis bien hommes, et des femmes, s'imprègne à même l'espace et le temps, du principe féminin. Par l'acte d'écrire, médium qui me concerne, je prospecte non par hasard mais par destin. La parole des femmes se meut dans la plus extravagante et révélatrice introspection. Descendre au plus authentique des sources de l'être, y puiser *demain*.

Les femmes qui écrivent peuvent déjà affirmer détenir une certitude mais ne prétendent pas encore au pouvoir de définition. « *Il semble que l'essentiel, ce qui nous mobilise profondément ne pourra jamais se dire* » (Brigitte Favresse, *La Lise*, éd. des femmes). Entreprise des plus éprouvantes. Écritures parées pour le combat, prévenues de l'attaque, elles poursuivent la quête. Elles n'habillent plus les formes, elles créent malgré elles par destin.

Chaque moment privilège d'une écriture-femme balaie codes et normes et occupe l'espace de nouveaux lieux psychiques, de nos angoisses, de nos désirs. Au fil de l'écrit descendre dans notre pré-corps-texte, puis remonter le courant dotées d'outils jusqu'ici inconnus.

De même que peuplée de mots je parcours les artères de ma ville qui m'entraîne elle aussi dans son ventre. La ville moderne et souterraine m'attire de l'intérieur. Chaude et sécurisante, libérée d'agression, me dévoilant mystères et énigmes. L'architecture de la ville nouvelle comme développement parallèle conscient/inconscient de notre aventure femme.

Et, dans ce sens, je ne puis qu'affirmer ma participation à la modernité en tant que solidaire de toute écriture-femme, et peu à peu, nonobstant le sexe qui la fera vivre. Je m'inscris partisane de ce principe féminin échafaudeur du futur et dans l'espoir de la chute de tout DISCOURS DOMINANT.

La modernité, ouf !

Francine Déry
Montréal, 1984

Être moderne ou ne pas être

J'affirmerais d'emblée que je ne suis pas *dans la modernité*, que je ne suis pas installé confortablement dans une modernité qui serait donnée comme *lieu littéraire*. Par contre, je peux me situer par rapport à la « modernité » puisque je porte en moi une idée de cette « modernité » jusque dans mon idiosynchrasie. Mais il ne faudrait surtout pas confondre modernisme et modernité. Beaucoup de mes contemporains ont pourtant tendance à ne pas pouvoir faire la différence entre ces deux entités.

D'abord le modernisme est une affaire de mode, d'époque : hier le modernisme se manifestait par l'imprimerie, aujourd'hui il se manifeste par l'informatique ; hier c'était la télévision mono en noir et blanc et aujourd'hui c'est la télé couleur en stéréo. Le modernisme est une affaire de mode, il est directement lié à l'époque et il est par le fait même plutôt éphémère, fragile : le modernisme d'aujourd'hui est déjà passé à l'instant même où j'écris ce texte, car la technologie n'attend personne ; et il en sera ainsi du modernisme de demain (et de manière de plus en plus fulgurante).

Mais un certain nombre d'écrivains qui se réclament de la modernité choisissent d'inscrire leur démarche littéraire dans l'éphémère du modernisme — qui en choisissant d'intégrer à son oeuvre la réalité contemporaine, qui en assujettissant son oeuvre aux courants littéraires en vogue au moment où il écrit (romantisme au 19e, forma-

lisme au 20e, etc.), qui encore en utilisant un vocabulaire à la mode chez ses contemporains. Par contre, il y a des écrivains qui risquent le tout pour le tout : c'est-à-dire qu'ils essaient de transcender les modes qui font force de loi autour d'eux. Ces écrivains sont les seuls qui puissent se réclamer de la modernité car ils échappent au modernisme superficiel. Et c'est de ce côté que je m'efforce d'inscrire ma démarche créatrice, c'est en ce sens que je tente de faire oeuvre de création, d'échapper coûte que coûte au modernisme toujours compulsif. Par exemple, lorsque le formalisme s'imposait, au Québec, dans le milieu littéraire, j'y échappais via la contre-culture ; et lorsque le marxisme remplaça le formalisme, je cherchais du côté du néo-lyrisme... On se rend tout de suite compte que pour moi la modernité implique l'idée de fuite, qui est un concept on ne peut plus deleuzien.

Et partant de Deleuze, il serait pertinent d'affirmer que — en ce qui me concerne — la modernité est fonction de la vitesse. C'est-à-dire que l'on peut évaluer le degré de modernité d'un auteur en particulier en constatant avec quelle rapidité il transcende le modernisme qui détermine les modes d'écriture de son époque. Pour moi, la modernité se mesure en degrés de vitesse. On peut parler de vitesse de croisière, de vitesse du son, de vitesse de la lumière, de vitesse de la pensée ou de toute autre mesure de vitesse : quelle que soit la mesure utilisée, on doit toujours la comprendre en termes de *ralentissement* et d'*accélération*, car c'est là que se trouve la clef de toute définition de la modernité. Bref, la modernité est une notion philosophique ; contrairement au modernisme qui n'existe qu'en fonction de l'évolution technologique.

Les modernes d'aujourd'hui seront les classiques de demain, dans la mesure où ils auront su transcender les modes littéraires de leur temps. Et ainsi, comme les clas-

siques de tous les temps, ils seront les contemporains des modernes de toutes les époques ; ils seront de toutes les modernités puisqu'ils auront pu dépasser (en les « épuisant ») tous les modernismes. Car être en rapport avec la modernité, c'est être en rapport avec la transcendance, comprise comme intimement liée aux notions de ralentissements et d'accélérations de toutes sortes et à tout propos : et ainsi, être capable de se déterritorialiser à tout bout de champ, envers et contre tout. La modernité est une question de devenir individuel et ne doit pas être assujettie aux différents modernismes de groupe. La modernité ça se fait tout seul, chacun pour soi ; c'est une approche philosophique et non pas « praxique », encore moins pratique. La modernité ne se met surtout pas en pratique, elle se met en réflexion dans l'époque pour mieux la transcender. Aucun asservissement ne lui est compatible. La modernité existe dans l'absolue individuation de l'être créateur. Elle a lieu dans le Nomos (espace lisse) de la pensée créatrice. Elle fait rhizome avec les modernités de tous les temps et de tous les espaces.

Elle est retrouvée ! Quoi ? La modernité ! C'est la pensée sauvage mêlée à l'évolution créatrice. Et j'y adhère de tout mon être : je fuis vers ma modernité personnelle ; c'est une grande évasion existentielle.

Lucien Francoeur
Montréal, 11 mars 1984

Chaque tournant d'époque a produit sa querelle d'anciens et de modernes ; la nôtre n'y échappe pas. L'idée que l'on peut se faire de LA Modernité est donc très ancienne. Il s'agit en fait d'une vieille histoire qui possède ses repères et classifications. Il serait intéressant d'analyser les périodes où les anthologies, littéraires ou autres, ont fonctionné dans le fantasme du Nouveau.

Si j'essaie de m'imaginer « par rapport » à la Modernité, je réalise que plus je vieillis plus je me sens devenir ma propre contemporaine, pour dire comme Mallarmé mais le dire autrement, plus je me sens et me sais me rapprocher de ce temps où je serai tellement moderne que plus rien ne sera possible après et tout l'avant, tout mon passé sera définitivement terminé. Je me serai alors *dépassée* moi-même.

Les textes dont je me sens la plus contemporaine sont ceux-là qui portent les marques, les signes, de la fulgurance éternelle de l'instant poétique.

Les mots d'ordre de Modernité concernant l'utilisation privilégiée de certains thèmes, certaines images (la ville serait plus moderne que la campagne, le béton plus que l'oiseau, le néon plus que la rivière, le rock plus que la musique pourtant dite contemporaine, etc.), les admonestations et revendications des Avant-Gardes (métaphore militaire, disait Roland Barthes), sont autant de symptô-

mes de cette « agonie du nouveau » (je traduis librement une pensée élaborée par Susan Sontag dans son essai sur Paul Newman) qui n'en finit pas de se dérouler sous nos yeux depuis ce CRI de Rimbaud « Être résolument moderne ». Quand le cri désespéré et créateur d'un poète devient programme, une autre fois la VIE même du poème, et de tout cri, tout chant, est pervertie ou tout simplement tuée.

Toute création véritable est moderne puisqu'elle permet, qu'elle anticipe le renouveau dans la lecture post-mortem.

S'il est une image moderne, c'est bien celle de l'explosion nucléaire. Or, c'est en ces termes que le « vieil » Aristote avait défini la création poétique quand il épiloguait sur la métaphore, figure centrale du changement de sens par éclatement nucléaire : « étincelle créatrice de sens ». Cette définition de la métaphore fut reprise par les très modernes, chacun en leur temps et encore aujourd'hui, Charles Baudelaire et Jacques Lacan.

Certains auteurs, jugés « dépassés » à leur époque redeviennent « modernes » parfois des siècles après ; pour la plupart, cet accès à la modernité est considéré comme une réhabilitation.

D'autres, qui avaient le vent dans les voiles de la Nouveauté de leur vivant, sont remisés sitôt morts au cimetière des « dépassés ».

Il serait intéressant d'analyser tous ces passages, d'écrire la petite histoire, et pourquoi pas la grande, de tous ces phénomènes transférentiels.

Sous cette histoire de Renaissance, il y aurait toujours, mais toujours refoulée, la peur du vieillissement, du dépérissement, de la Mort.

« Être résolument moderne » : demeurer éternellement jeune, jeune poète, jeune héros, jeune Dieu ; renoncer à la maturité, y compris celle de l'écriture, quitte à devoir renoncer à l'écriture elle-même ; rester jeune dans son CRI quitte à tuer l'écrit.

Madeleine Gagnon
Février 1984

Chère Lise,

J'ai écrit mes premiers textes au « Modern Tea Room », un restaurant tout en arborite moutarde et cuirette souple où les toasts avaient goût de papier. Le propriétaire était un Grec qui n'avait rien conservé de l'antiquité. Il créait, avec ses semblables déracinés, qui avaient fui des terres stériles et rocheuses, une culture moderne, sous notre nez.

Beaucoup plus tard, à sa mort, le voisin racheta la surface et remplaça le « Modern Tea Room » qui avait vieilli par « Le petit Vito », une cafétéria italienne avez pizzas mécaniques et tabourets haut perchés. La *Soda fountain machine* a cédé la place à celle de l'expresso, mais ça sent plus le marketing que le café. Il n'y a plus d'âme, ni de waitress qui traînent leurs gros souliers blancs, qui crient par-dessus vos têtes, qui vous offrent le journal avec le sourire, ou viennent s'asseoir avec vous pour faire un brin de jasette. Au « Petit Vito » l'on mange seul, face au vide.

Quand la modernité s'affiche, c'est qu'elle cache le vide. J'ai horreur du vide. Il y a, ailleurs en ville, des bistrots habités où je me sens contemporain de textes que je lis. Mais la leçon du « Modern Tea Room » c'est que les modernes ne savent jamais qu'ils le sont. Les autres vous font l'article.

Amitiés,

Jacques Godbout

1) Où situé-je la modernité ? En littérature précisément. Devant l'arrière-garde, derrière l'avant-garde. Un peu à gauche de la droite.

2) Au coeur du peloton, un peu au-dessus même, et parfois en-dessous. La modernité me fait penser au marathon de Montréal,

3) De ceux que j'écris ou que je lis, quand je les écris ou les lis. Et n'allez pas croire que je prends vos questions à la légère !

François Hébert

La modernité

Vos questions ne m'inspirent guère. Je préfère aux « sérieuses » celles qui sont farfelues, car elles me laissent le champ libre.

Chaque artiste qui apporte du nouveau, parce qu'il coïncide avec son époque (et son environnement social), est moderne en son temps. S'il l'est véritablement, profondément par le contenu, il doit aussi l'être par la forme. Bien avant les périodes qu'on identifie aujourd'hui à l'aide d'expressions vagues, comme « l'ère post-industrielle » ou le « virage technologique », les écrivains ont exprimé *leur* modernité. C'est notamment le cas de Rabelais et de Montaigne, de Cyrano de Bergerac, de Diderot, et plus près de nous, de Baudelaire, de Rimbaud, des surréalistes, de Cortazar, de Marquez, de Kundera, etc.

Pour moi, l'essence même de la modernité, c'est l'expression des contradictions d'une époque, de ses tensions, de ses éclatements. Et comme nos sociétés occidentales sont de plus en plus éclatées, la modernité l'est aussi. En ce sens, elle ne se pose plus comme avant. Diderot a fait une encyclopédie. Qui pourrait la faire de nos jours ? Nous sommes à l'ère des équipes, et l'artiste isolé ne peut refléter qu'une facette de la réalité multiple, tout en demeurant résolument moderne.

La récente vague (ou vogue) des ordinateurs n'y change rien. Que de textes traités seront maltraités ! L'artiste ordonne, l'ordinateur « ordine ». *Entendez-vous la plainte des sentiers battus ?*

Mais tout ne se déroule pas d'une façon rectiligne. Il y a des régressions, des retours de l'enfant prodigue, des manifestations littéraires qui commencent en lions et qui finissent en moutons. Souvent, les carrières les plus significatives sont les plus brèves : c'est le cas de Claude Gauvreau.

Quelqu'un me disait, un jour, une phrase que j'estime capitale : « Je ne me suis pas rencontrée depuis longtemps ». C'est la question primordiale : comment demeurer à l'écoute de soi-même pour rester en contact avec tout ce qui se passe hors de soi, dans tous les domaines ?

Qu'on le veuille ou non, Mallarmé est le père de nombreuses tendances « formalistes » en poésie. Son programme a été pris en charge par des linguistes parce qu'il correspondait à des recherches au niveau de la syntaxe et du vocabulaire (voir : *Les Mots anglais*). C'était l'expression de sa modernité : elle était enfermée dans le poème, forme suprême de la pensée. Depuis, bien d'autres courants sont venus brouiller les cartes, et au Québec notamment, même s'il fallait en passer par là, nous n'étions pas en mesure de nous livrer à ces jeux de l'esprit sans les informer d'un autre contenu et d'expériences diverses.

Donc, notre modernité se situe nécessairement au carrefour d'une poésie savante, évoluée, issue de l'héritage français et d'un vécu nord-américain, avec une composante particulière. Le poète chemine toujours à l'intérieur d'une langue (même s'il la fait éclater) mais ses référents

sont diversifiés. D'où la poésie québécoise : le mienne notamment.

Ce qui m'intéresse plus que la modernité (terme polymorphe, polyvalent, polysémique) c'est le monisme (dont Claude Gauvreau se réclamait) dans sa version matérialiste. Ce n'est pas, non plus, un concept sans ambiguïté, à cause de son versant spiritualiste. Mais je crois qu'un monisme matérialiste (au sens philosophique du terme) correspond le plus à ce que je fais en poésie. « Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez », dit Rimbaud, puis il ajoute plus loin : « La Poésie ne rythmera plus l'action, elle *sera en avant*. » J'accepte d'autant plus cette vision du monde et de la poésie qu'elle s'accompagne d'un assez long passage où il dit que « La femme trouvera de l'inconnu » après avoir brisé son infini servage.

Pour moi, c'est cela la modernité, soit l'alliance du monisme matérialiste avec la recherche linguistique. Cependant, je reconnais les limites des recherches purement formelles ; elles équivalent à un saut hors du langage qui ne permet plus au poète de lutter contre les idéologies dominantes, puisque ses productions en sont exclues.

Pour moi, le crayon, la plume, le stylo, la machine à écrire valent l'ordinateur, puisqu'en définitive, c'est l'auteur qui juge.

Je voudrais terminer ce texte par un petit essai de simulation.

La modernité, c'est le fait d'être moderne. (Tautologie)

La modernité, c'est de correspondre aux normes de ceux qui se croient modernes. (C'est évident)

La modernité, c'est la ville. (Ex. Verhaeren : *Les Villes tentaculaires*, 1885)

La modernité, c'est une écriture : c'est vrai, mais laquelle ?

La modernité, c'est d'être sensibilisé aux problèmes de son temps et de les exprimer dans une forme adéquate, selon les circonstances, les lieux, les moments historiques, et en opposition avec des sentiments ou des formes passéistes, tout en sachant que certains thèmes sont universels et de tous les temps : enfance, amour, mort. C'est l'espace entre ces thèmes et notre façon de façonner le temps qui nous rend modernes.

La langue aussi doit être moderne, mais selon chaque poète.

Si j'avais un ordinateur, je pourrais intervertir chaque thème, le fragmenter, le *traiter* de tous les noms, mais je préfère que vous le fassiez vous-mêmes.

Gilles Hénault

Des tours sur le moderne. À propos d'éternité.

modernité / mo-der-ni-té / s.f. Néologisme. Qualité de ce qui est moderne. D'un côté, la modernité la plus extrême ; de l'autre, l'amour austère de l'antique, *Th. Gauthier*, Moniteur univ. 8 juill. 1867.
(Littré)

En 1975, l'idée d'un *Dérives* sur la modernité me travaillait, c'était le règne de la barre oblique, de la sémiotique barthésienne et de la lutte des classes, j'avais demandé à Gilles Thérien un petit texte sur la question, mais toujours ironique et peu disponible, Gilles de me dire pour toute réponse, il m'excusera quelques bavures, je le cite de mémoire : « Dans modernité, il y a *mode* ; la modernité serait donc ce qui est à la mode, qui passe ». Il aurait pu ajouter doctement : ce qui est à la mode dans les sphères de (loto)production/légitimation de la culture lettrée en attente de consécration à perpette (ou jamais).

Aujourd'hui, dix ans après, c'est l'empire de la lutte des sexes, de la mystique robotique, et du masculin(féminin)-singulier(pluriel), modernité oblige, à mon tour, je suis appelé, à vingt jours d'avis, à commenter la notion. Comment le cerner, je ressens un malaise, extrême, énorme, encore bousculé par le temps, entre deux départs et quelques arrivées (aéroportuaires) — je préfère le B-747 au

TGV, j'ai horreur des gares : leurs bruits assourdissants réveillent en moi trop d'angoisses (enfouies), dire que la voix mf des hôtesses ravive ma jactance, attise ma fringance, immanquablement près des hublots, calé comme un matou, en ces cieux enneigés, j'écris toujours une lettre d'amour, il est vrai qu'entre New York et Venise, je choisis Venise, *éternelle contradiction des pulsions nouvelles au relent d'archaïsmes* ! Ne serait-ce pas *ça* la modernité (littéraire) ?

Rien que *ça*.

Jeu(x) de bascule(s). Je ridicule. Dans la très vieille oraliture africaine, *au mystérieux pays de Kaïdara* que nul ne saurait situer exactement, je découvre une « définition » du *texte*, plus que moderne :

Conte conté, à raconter...
— Seras-tu véridique ?
— Pour les bambins qui s'amusent au clair de lune, la nuit, mon conte est une histoire fantastique.
Quand les nuits de la saison froide s'étirent et s'allongent, à l'heure tardive où les fileuses sont lasses, mon récit est un conte agréable à écouter.
Pour les mentons-velus et les talons-rugueux, c'est une histoire véridique qui instruit.
Ainsi je suis futile, utile, instructif
— Déroule-la, qu'elle vienne...

Pluriel. Épars. Fugitif,
se déploie sous nos yeux, l'objet de nos passions
(*mobile*)

Voilà Ponge, hanté par Malherbe et Littré, consacré maître figure de la poésie française contemporaine, rien qu'un rêve, *classique*. Et Joyce envahi par Babel refait le livre des morts égyptien, ancêtre de notre modernité, dit-

on. Quelle odyssée ! Sortira-t-on jamais du *bois* ? (À lire en tous sens, en toutes langues, sur moult registres, *ad finitum*.

Chimère d'un autre âge qui se veut actuel :)

vois là comment le scribe JONASSAINT Jean, homme d'intérieur et homme de brousse (JJ), disparaît sous la masse noire d'encre des millénaires d'écritures, avec ou sans bas de casse, esquisse quelques possibles réponses à propos de modern y t.

24/02/84

P.S. Sur le concept de modernité en littérature, à lire absolument : le touffu *Mythes et rituels de l'écriture* de Abastado, ou encore l'incroyable *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer* de Losfeld ; à feuilleter rageusement : la grosse *Tarte. Catalogue Art & société* de Arcand, Côté et Haché, ou encore l'étonnant *Manu Script* du Mont Faucon Research Center, ou encore... puisque du bas de page il faut user, ultime référence d'éternité.

Sur l'odeur d'une idée

La modernité ? Cette galerie des glaces, cette chambre d'échos, oui, Il l'a beaucoup aimée. Autant l'avouer, c'était même un rapport amoureux qui les avait liés. Ce ne sont pas seulement les maisons, les fleurs qui ont des tonalités, des textures. Les idées aussi ont leurs aspérités, leur grain, leur couleur. Et même leur odeur. Celle de la modernité, pour lui, elle était pénétrante, capiteuse, un brin sophistiquée. Ses essences étaient si diverses, et les plantes d'origine si perdues dans ses compositions savantes qu'on se demandait bien parfois de quoi Elle était faite. Mais Il se plaisait à reconnaître ce qu'Elle avait pris en écharpe : un air d'urbanité, une façon non pas de rafraîchir mais de retourner le confort de sa bourgeoise de mère, nauséabond, méticuleux, inchangeable, qui, à intervalles réguliers, lui avait levé le coeur. En Elle, se manifestait un tel plaisir à défaire, à décrocher, à différer, à montrer l'envers du tissu, de la tapisserie qu'alors Il disait, au milieu de ses amis aussi admiratifs que lui : c'est suffocant, c'est beau, d'étrangeté, d'audace. Et même quand la modernité n'allait pas sans froideur ni erreur, quand, à y regarder de trop près, Il s'était fourré le doigt jusque dans l'oeil, et si, à un moment, Il en avait éprouvé le besoin de s'étendre pour s'écouter creuser, Il lui était resté attaché pour son irrespect, son ironie. Elle savait se faire si perverse, si outrageusement transgressive, dans la déconstruction des habitudes, des codes, de la maîtresse langue qu'Il n'y résistait pas. Il jubilait.

Elle avait bien quelques ancêtres plus que convenables, unanimement honorés, mais pour Elle, Elle avait la jeunesse. Alors — c'est compréhensible — la jouissance, Elle la voulait tout de suite, sans attendre, et parfois sans apprendre. Et des plaisirs du corps, lui, Il avait toujours été friand. Comme tous ses pareils. Mais Il se distinguait d'eux en ce que lui et ses amis, cela, ils le reconnaissaient. Ce qu'Il aimait d'Elle par-dessus tout, sa façon d'insinuer, de garder l'oeil ouvert, de craindre d'être dupe, de dédoubler, toujours de repousser le sens synonyme de fin, de tenter d'enlever chaque fois une couche, de faire lever... ainsi à l'infini. Qu'aucune assurance n'y résiste. Partout, Il l'avait suivie, dans ses réévaluations, ses agaceries et ses coquetteries, dans les effets et les traces qui avaient contribué à la différance. Il s'était arraché à la situation culturelle qui était sienne et s'en était dit transformé.

D'Elle, on pouvait toujours dire qu'Elle s'était égarée, dans la saoûlerie des mots, qu'Elle s'était empêtrée. Le regard de celui ou de celle qui devrait être là, toujours quand on écrit, qui lorgne par-dessus l'épaule, ne laisse rien passer — amical, narquois, énamouré, malfaisant, cela ensemble et tour à tour — quelquefois, Il l'avait oublié. Il n'y avait pas pris garde, tellement Il avait été attentif à ses plis et replis, à ses taches d'ombre quand elles n'étaient pas aveugles. Il avait tellement voulu se détacher de ceux qui, avant lui, à tout prix, avaient voulu mettre en ordre, embellir, organiser, qu'Il en avait oublié l'autre, cette partie de lui qui devait prendre un peu d'écart, avoir ses coudées franches avec la graine souffreteuse ou trop jolie qu'Il avait au-dedans et qui, par moments, Il en convenait bien, s'était perdue dans ses cercles, parfois avait tout envahi.

Mais jamais, non ça jamais, Elle n'avait été timorée ou mesquine. Des universaux, Elle avait osé s'en donner,

non des moindres et pas faciles à catiner : l'Histoire, la Langue, le Sujet, le Corps sexué. Ambitieuse, Elle l'avait bien été. Au point d'en étouffer. À ces jeux toujours recommencés, à force de déboîter, de douter, de déjouer, bien sûr, à la longue, Il ne savait plus trop si quelque part, Il était arrivé. Un moment, Il avait même craint de se perdre, d'oublier ce qui pouvait exister en dehors d'Elle. Un jour de février 1984, le 13 exactement, Il s'est même demandé : la modernité, au juste, qu'est-ce que c'est ? Une fiction ? Une vue de l'esprit ? Un style ? Un moment ? Un spectacle peut-être ? À moins que ce ne soit un fantasme ? Et pourquoi pas ? Quand on a beaucoup aimé, quelque chose doit bien en demeurer : une douceur, une envie de s'y rouler encore, l'expérience du désir, de son inaccessible.

Suzanne Lamy

Comme tous les termes dont la définition renvoie à la situation d'énonciation, le mot « modernité » est fuyant. « *Moderne : qui est du temps de celui qui parle* » (Robert) : la modernité serait du côté de l'émetteur, affaire de créateurs. Indissociable du langage, elle serait aussi un des prismes par lesquels la langue nous permet de concevoir le temps.

Le propre du temps, c'est d'avancer continuellement. Et d'être à tout moment traversable en tous sens. On peut être littérairement anachronique. Mais il arrive tous les jours qu'une voix, venue d'une époque révolue, se fasse absolument contemporaine. — Dans *Histoires d'amour*, de J. Kristeva, je lis ces vers d'un certain Arnaud Daniel de Ribérac, du XII^e^ siècle : « *Je suis Arnaud qui amasse le vent ; je chasse le lièvre avec le boeuf et nage contre le courant* ». Ça me paraît immédiatement « moderne » ! — En ce moment quelqu'un, déjà, doit être en train d'écrire « dans » vingt-cinq ans, à ses risques et périls : lecteurs, critiques, écrivains, n'ont pas tous la même heure.

Je ne vois pas comment un créateur ou un critique pourraient passer à côté de la question que vous posez (— un « simple lecteur », si une telle chose existe, peut-être —). C'est le rapport d'un art à son Histoire qui s'élabore là. Le mot « modernité » a pu *vouloir* dire que, dans

cette Histoire, il est possible, souhaitable, d'opérer des ruptures. Et une des caractéristiques du temps, en effet, c'est sa discontinuité.

En dernier ressort, la nouveauté est le seul critère d'une oeuvre. Mais ce qu'a écrit F. Bacon, et que Borgès met en exergue de *L'aleph* est également vrai : « *There is no new thing upon earth... All novelty is but oblivion* ». Le nouveau, ce qu'on avait oublié, a pourtant un aspect « inoubliable ». Le nouveau, ça reste toujours nouveau. « *Classique* » ne s'oppose pas nécessairement à « *moderne* ».

Entendu comme « tabula rasa » par rapport à une tradition, « modernité » a donc signifié quelque chose qui n'était simple qu'en apparence, et qui reposait sur une analogie circonstancielle entre l'histoire politique et l'histoire de l'art. La notion d'avant-garde a été particulièrement prospère au moment où la limpidité terrible du léninisme fascinait à leur insu les consciences. L'idée de révolution et l'assoiffement pour la doctrine s'attiraient comme des aimants aussi bien dans l'inconscience — nécessaire — des futuristes, modernistes, formalistes, surréalistes, que dans celle des trotskystes, communistes, staliniste.

Mais il n'y a pas de morale. Rien de tout cela n'empêche la ruse des créateurs de féconder le temps, qui accomplit ses « bonds en avant », peu importe comment et au prix de quels endoctrinements. Et heureusement, il est impossible de revenir sur les acquis de l'Histoire car ceux-ci se dévoilent toujours en retard.

Il sera toujours nécessaire de rompre. Au Québec c'était, c'est, ce sera, vital. Mais cela sera toujours aussi un peu illusoire. Le fil du temps, discontinu, n'est pas sécable. Je crois autant au lien qu'à la rupture.

À moins d'être simpliste, on sait que l'Histoire n'avance pas à un moment donné dans une seule direction, qu'il y a plusieurs « fronts » en « avant » du temps, et que pour que ça avance il faut de l'affrontement. *Polemos* est un concept frère de la vérité. Le mot « moderne » nous renvoie aussi à la façon dont nous nous y prenons avec les « idées ».

Que l'idée de modernité ait, à plusieurs reprises, servi d'étendard, de refuge, de chapelle, il n'y a rien d'étonnant à ça. L'étiolement de toute idée après le « ralliement » autour d'elle sert cependant à ranimer la ruse des créateurs (systole-diastole !). Le fait que récemment les paramètres de la « modernité » aient eu tendance à se fixer moins librement ne nous oblige qu'à constater l'effet du temps sur les idées.

Le sujet moderne, lui, de quelque époque qu'il nous parle, est un individu dans une foule, tournoyant dans un rapport spécifique au sens : éclaté, accéléré, il traverse les codes et entrevoit les éclats scintillants de sa vérité. Il souhaite le changement. Dostoïevski, Rimbaud, Baudelaire, pensaient, ou ne pensaient pas, à être modernes : qu'est-ce que cela change ? La modernité est un fait.

Je trouve toujours naïf, pour un écrivain, de prétendre qu'il ne cherche pas à être « moderne », « *du temps où il écrit* ». Trouver sa voix c'est travailler le langage dans le temps, se relier à une foule où un rapport spécifique au sens fait tournoyer les individus. Depuis quelques années on parle de post-modernité. Inflation ? Spirale ? « *All that is solid melts into air* » ! a écrit Karl Marx (c'est d'ailleurs le titre d'un essai très éclairant sur la modernité : par Marshall Berman — Simon and Shuster, New York, 1982).

Néophyte dans le domaine de l'écriture, j'ai dû interpréter le mot « modernité » comme, néophyte dans la vie, j'avais eu à me mesurer au mot « marxisme » et plus tard, néophyte dans la maternité, j'ai dû réévaluer le mot « féminisme ». Question de génération : question de temps. Cette question est loin d'être la seule, ou la première, que je me pose quand j'écris. Mais elle est une de celles qui m'accompagnent chaque jour, et en cela je n'ai pas le choix. Une question de temps est toujours une question d'exactitude. Paraphrasant Sartre, qui parlait de l'intelligence, j'aimerais dire que la modernité, c'est une exigence.

Monique LaRue

Querelle des anciens et des modernes

Cette question, tout compte fait, plus académique que révolutionnaire ne présente d'intérêt que dans sa persistance symptomatique. Devrait-on y voir l'Oedipe, ou l'expression déguisée de l'ego voulant affirmer sa singularité devant la mort ?

S'il est bon que jeunesse conteste, et que Madeleine Rousseau, dans son *Introduction à l'art présent*, remarque fort justement que « les manuels scolaires, sorte de catéchisme, ignorent tout des problèmes actuels et dispensent une science incontrôlable qui perpétue les idées démodées... », tout le monde s'accorde cependant sur le fait qu'il n'existe pas de progrès en art !

Mais vouloir simplement « faire original » (new look, new wave)... quid ? En réponse à mon insistance sur l'angoisse de la création ombilicale, telle autre dame bien me rappelait le mot de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne. » L'auteur d'*Une Saison en enfer*, en ce temps-là, n'avait pas vingt ans ; et je compte un siècle ! Je n'ai pas demandé pourquoi il avait troqué l'art quiet de l'écriture contre celui, plus quiet sans doute, de la contrebande d'armes. Anciens et modernes d'aujourd'hui contre les modernes de demain ?

Pour ma part, je n'ai guère de peine à imaginer Rimbaud et Francoeur attablés aux mêmes terrasses du Vieux Montréal, et ce à quelques néons près ; Whitman et Beausoleil, Sophocle et Tremblay... et j'en passe ! Cette intemporalité et cette trans-spacialité qui sous-tendent les fresques de Malraux doivent certainement tenir à la permanence d'un *essentiel*.

L'homme n'a pas si souvent changé de vérité, parce que toujours intégralement porteur de sa plus lointaine histoire. Seul demeure qui, ici, place l'enjeu. Le mot en s'écrivant traîne son passé comme déjà il tire sur son demain. On ne devrait pas avoir tant de mal à être « de son temps ». Plus que d'espace, dit un sage, nous sommes êtres de temps, et au fait, nous sommes le temps.

Serge Legagneur
Montréal, mars 1984

Réponses à une enquête

— Où situez-vous la modernité en littérature ?

Ailleurs.

Elle est l'appel du nouveau. Elle se trouve, par conséquent, condamnée à se déplacer, le nouveau courant toujours autre part que là où on croit ou prétend le saisir. Repéré, répertorié, il n'est déjà plus. On n'est jamais moderne ; on le devient.

Quant à la modernité instituée, dont on parle, qui fait l'objet d'enquêtes, elle est une tradition polémique aussi ancienne que la littérature. Elle reprend à son profit les textes neufs d'hier et d'avant-hier pour les monnayer en maniérismes ; elle reproduit l'air du temps, le style d'époque, elle est cet imprimé prévisible qui s'étale au comptoir des offices dans les librairies, qu'il faut avoir lu si on souhaite briller dans les conversations.

Mais si on cherche ce qui écrit l'avenir, ce qui écrit déjà le présent, il faut regarder ailleurs, ouvrir des livres moins immédiatement repérables que ceux qui s'affichent sous un label, fût-il celui de modernité.

— Où vous situez-vous par rapport à elle ?

J'écris sans me soucier de ma situation, sans garder l'oeil fixé sur ce que viennent de publier X ou Y — et

pourquoi le faudrait-il ? pour ne pas me laisser « dépasser » ? Écrire n'est pas une course, sinon contre le temps.

— De quels textes vous sentez-vous davantage contemporain ?

Je n'ai pas à me sentir contemporain de qui que ce soit, ni de quelque texte que ce soit. Contemporain, je le suis en vertu de cette fatalité qui s'appelle le temps. Je suis né en 1947, j'ai commencé à écrire vers 1970, j'ai publié mon premier « livre », une plaquette assez mince, en 1978 — voilà qui suffit à me situer parmi les contemporains. Provisoirement : je crois, j'espère ne pas avoir fini d'écrire.

Cela dit, cette question oblique invite plutôt à énumérer des préférences, à citer. S'agirait-il de constituer une bibliothèque idéale de la modernité ? Chaque réponse apporterait son projet de catalogue, exclusif, irréductible à quelque moyenne ; on retrouverait la cacophonie d'une librairie, la confusion imprimée mise en vente chaque mois.

Un écrivain vit entouré de livres. Il n'écrit jamais qu'à l'intérieur d'une bibliothèque dans laquelle ses textes finiront éventuellement par prendre place — à moins qu'ils ne méritent l'oubli, qui est une forme de miséricorde. Dans cette bibliothèque, tous les livres sont contemporains ; ils ont atteint le présent indéfini de la lecture. Sénèque n'est pas plus ancien que Saint-Denys-Garneau pour qui le lit, l'aime. Ni Thoreau, Saba, Malherbe, Baudelaire, Ponge, Cavafy, Borges, Léopardi, Lichtenberg, Basho, Marc-Aurèle. Par une métonymie passée en usage, ces noms désignent évidemment des oeuvres, non leurs auteurs.

Le rapport intime de la lecture exige que le texte soit présent, qu'il devienne en quelque façon contemporain de son lecteur, ce qui ne va pas sans difficultés : il vient d'un autre horizon mental, historique, social, et le premier contact consiste souvent à constater une distance, une étrangeté que rien, semble-t-il, ne saurait réduire. Lire, c'est précisément avancer dans cette distance à la rencontre d'une présence, s'en approcher, la tirer à soi, se colleter avec son étrangeté, devenir étranger à soi-même, pour revenir au monde de l'existence commune bien autre qu'on n'était. À vrai dire, on ne revient jamais ; on a été métamorphosé, le monde a pris une autre figure. Une oeuvre forte ne laisse pas intact qui se met à son épreuve.

Aussi ne s'agit-il pas de quels textes je me sentirais le plus contemporain, mais desquels j'aspire à le devenir. J'ai cité des oeuvres auxquelles je tiens, dont je ne me sépare pas. Ce sont celles dont je souhaite devenir vraiment contemporain.

Ce souhait ne concerne que ce que j'écris. Quant à moi, je sais bien que je n'échapperai pas plus qu'un autre au sort commun, et je ne le souhaiterais pas. Tout a lieu tout de suite dans cette phrase sans ponctuation qu'on appelle une vie ; il faut la proférer sans s'être préparé, sans qu'il soit possible de se relire, encore moins de raturer ni de corriger. Mais vivre, une fois, une seule, dans la contingence sans rémission, puis sortir de la scène après avoir improvisé sa partie tant bien que mal, je ne conçois pas de sort plus beau. Chaque jour vaut d'être vécu parce qu'il est définitif.

Robert Melançon

Sur les chemins de l'autogestion

Marcel Fournier

Graff, presque vingt ans

Le marché de l'art échappe, dans son ensemble, au contrôle des artistes : la distribution des oeuvres d'art est le plus souvent confiée à des marchands ou des directeurs de galeries d'art qui apparaissent tantôt comme des mécènes, tantôt comme des négriers. Le nombre de lieux (salles d'exposition, etc.) organisés, animés ou gérés par des artistes demeure, encore aujourd'hui, restreint : l'insuffisance des capitaux, l'absence d'aptitudes administratives, l'indifférence à l'égard des questions matérielles ou financières, autant de « raisons » invoquées pour justifier cet état de choses. La pratique artistique elle-même se présente comme si « personnelle », si privée qu'elle semble incompatible avec toute démarche collective de production ou de diffusion : dernier des petits artisans-entrepreneurs, l'artiste serait un individualiste, réfractaire à toute forme d'encadrement et d'enrégimentation. L'indépendance et la liberté apparaissent comme les conditions mêmes d'expression du « génie créateur ».

Cette image de la pratique artistique n'est que partiellement exacte, puisque l'acquisition et la défense de cette

indépendance et de cette liberté ont exigé et exigent, de la part des artistes mêmes, la participation à des actions collectives et la mise sur pied d'organismes et d'organisations (lieux de travail ou de rencontre, associations professionnelles, etc.). La seule motivation (à créer) d'un artiste ne suffit pas toujours : elle doit parfois, tout au moins dans certaines circonstances, trouver un appui dans la mobilisation, plus ou moins longue, d'autres artistes. Comme toute autre activité professionnelle, la pratique artistique est éminemment sociale : les artistes sont habituellement insérés dans divers réseaux de relations, ont leurs lieux de rencontre, respectent des conventions, participent à des modes, etc. De plus, pour défendre leurs intérêts, faire valoir leurs revendications ou tout simplement obtenir les moyens matériels d'exercer leurs activités (ateliers, etc.), ces artistes n'hésitent pas, lorsque cela est nécessaire, à réunir leurs ressources et leurs énergies, à travailler ensemble et à s'organiser : expositions collectives, ateliers communs, symposiums, galeries coopératives, associations professionnelles, autant d'expressions de démarches élaborées d'une manière collective par des groupes d'artistes.

Cependant, devant ces diverses réalisations, aussi éclatantes soient-elles, l'on demeure toujours quelque peu sceptique : soit qu'elles apparaissent temporaires, fonction de conjonctures particulières — « On n'avait pas le choix », dira-t-on — soit qu'elles sont associées à une étape de la carrière d'un artiste, celle où relativement jeune, celui-ci s'en sert comme d'un tremplin. En délimitant ainsi la signification de telles initiatives, ces analyses tendent à les disqualifier : celles-ci ne valent que dans certaines circonstances et seulement dans ces circonstances, elles sont de l'ordre de l'exception.

Est-ce à dire que, pour les artistes, la règle générale est celle de l'individualisme (atelier privé, démarche personnelle, etc.) ? que les formules associatives et l'idée d'autogestion — comme en ont parlé les étudiants de

l'École des beaux-arts de Montréal au moment d'une grève à la fin des années 1960 — sont en art illusoires et relèvent de l'utopie ? À un moment où, au niveau de diverses démarches collectives, se manifestent des signes d'essoufflement — échec de l'ATACQ, difficultés à la revue *Propos d'art*, dynamisme moindre de galeries « parallèles », etc. — il convient de reformuler ces questions, de s'interroger à nouveau sur les possibilités et les limites d'actions associatives (coopératives ou autres) en art.

La mauvaise porte ?

Parmi les diverses initiatives, qui, mises sur pied dans les années 1960, sont toujours là, vivantes et dynamiques, il y a le Centre de conception graphique Graff. Constitué d'un atelier de gravure et d'une galerie d'art, ce centre est un lieu artistique manifestement actif : présence régulière d'artistes, vernissages, encans publics, débats et conférences, cours, etc. Par son lien très étroit avec les milieux artistiques, Graff apparaît souvent comme une entreprise collective et est, dans l'image publique, associée aux galeries dites parallèles, c'est-à-dire à ces galeries qui subventionnées par les gouvernements et animées par des artistes proposent un art d'avant-garde (d'expérimentation, etc.). L'on peut donc s'étonner qu'en entrevue, son fondateur Pierre Ayot décrive son style de gestion en termes de « dictature » et qu'il affirme que « si l'atelier-galerie avait été dirigé par un collectif ou une coopérative, ça fait longtemps qu'il serait disparu [1] ». Ces mêmes propos il nous les tenait quelques jours auparavant, au moment où nous nous rendions à Graff pour interroger les responsables et visiter les lieux : « Ici, c'est la dictature », nous disait-il mi-sérieux, mi-blagueur.

[1] Lise Cartier sous-titrait dans *Décormag* (décembre 1976), un article consacré à Graff : « Une vraie *gang* [...] dont l'univers est l'art visuel [...] et la route, la recherche. »

Pour celui qui s'intéresse aux modalités d'exercice en groupe de l'activité artistique, ces propos font l'effet d'une douche froide ! Aurions-nous frappé à la mauvaise porte ? Dès le moment où nous avons mis les pieds au Centre, nous aurions dû nous en douter : deux grandes salles d'exposition bien aménagées et bien éclairées (avec large puits de lumière), bureau pour la personne responsable, dossiers d'informations bien constitués, grands ateliers éclairés et propres où travaillent de jeunes artistes sérieux, etc. Bref, tous les signes du professionnalisme, tout le contraire de l'image que l'on se fait d'un lieu animé ou géré par des artistes : malpropreté, mauvaise organisation matérielle et administrative, grande effervescence, etc. Et si ce n'est une (malheureuse) bouteille oubliée sur une étagère, l'on ne trouvait même plus ce qui avait fait le symbole même de Graff au début des années 1970 : la caisse de bière. Les temps ont changé : Graff était au début un atelier de gravure, c'est aussi, depuis 1977, une galerie d'art ; c'était un lieu de rencontre, de discussion et de travail en commun, c'est aussi l'entreprise de deux personnes associées étroitement au milieu artistique, Pierre Ayot, artiste et professeur à l'UQAM et Madeleine Forcier, spécialiste en histoire de l'art.

Au début, un atelier de gravure

L'image qui s'est constituée de Graff est celle d'une « gang [2] », d'un groupe d'artistes-graveurs qui aiment fêter et prendre une bière. Le symbole de la caisse de bière lui est associé d'une façon si étroite que dans le catalogue préparé lors d'une exposition de l'atelier au Centre culturel canadien à Paris en novembre 1972, trois des quatre grandes photographies représentent des artistes, pour la plupart jeunes, debout ou assis dans l'atelier

[2] *In Graff, centre de conception graphique*, Centre culturel canadien, Paris, 318 nov. 1972 — 2 — janv. 1973.

en train de discuter et de boire. Graff, c'est à l'origine un atelier de gravure qui se distingue, comme le note Normand Thériault dans la présentation, par son « état d'esprit » :

> C'était aussi un état d'esprit. À savoir : les vernissages-lancements-happenings ont autant d'importance que les oeuvres qui y sont produites. Aller chez Graff quand c'est la fête, c'est rencontrer chez les gens ce que les oeuvres contiennent. Un climat d'images animées [3].

La gravure constitue, au milieu des années 1960, une sorte de mouvement social : non seulement cette technique ancienne se renouvelle et mobilise un plus grand nombre d'artistes mais aussi elle apparaît, par son mode de diffusion, un art social, éminemment démocratique. Celui qui l'exerce se sent d'autant plus de « son temps » que les conditions de son exercice (atelier commun, achat d'équipements et de matériaux, etc.) sont collectives.

Graff, d'abord identifié comme l'Atelier libre 848, participe à ce mouvement : sa fondation en 1966 est une réponse au besoin exprimé par des jeunes artistes et des étudiants en art d'avoir accès à un atelier de gravure et de pouvoir utiliser des équipements spécialisés. Le départ est modeste — un local dans un sous-sol, une seule presse — et s'inscrit dans une démarche collective : participation active de plusieurs artistes (Pierre Ayot, Jean Brodeur, Denis Lefebvre, etc.), partage des frais de location, etc. Mais en raison de la position centrale qu'occupe Ayot dans cette démarche — professeur

[3] En plus de P. Ayot, S. Cozic, M. Leclair, S. Tousignant et R. Wolfe qui ont été d'une manière ou d'une autre associés à l'atelier, la galerie d'art Graff représente actuellement les artistes suivants : Jocelyn Jean, Luc Béland, Lucio de Heutsch et Raymond Lavoie. Par ailleurs, à chaque année, dans le cadre de la dernière exposition, la galerie entend présenter les travaux d'un jeune artiste.

de gravure à l'E.B.A.M., propriétaire d'une presse prêtée à l'atelier, locataire d'un appartement dans le même édifice, etc. — celui-ci est amené à exercer, dès les premières années, le leadership.

Graff n'est cependant pas la première initiative du genre au Québec : dès 1964, Richard Lacroix ouvre un Atelier libre de gravure qui, deux ans plus tard, deviendra la Guilde graphique : en plus de fournir des services à plusieurs artistes et graveurs de renom et de contribuer à la diffusion commerciale de la gravure, cet atelier est le lieu d'une démarche collective de réflexion et d'animation sociale, celle du groupe Fusion des Arts (Y. Robillard, H. Saxe, etc.). Entre ces deux ateliers, il y a des similitudes d'autant plus grandes que les deux responsables se revendiquent d'Albert Dumouchel, le « père de la gravure » au Québec... Mais s'établit au milieu des années 1970 entre les deux organismes une relation qui en est une non seulement d'émulation mais aussi d'opposition. Cette opposition en est une de générations d'artistes et aussi de styles de vie : d'un côté, la maturité et le sérieux ; de l'autre, la jeunesse et la « fête ». Les pôles d'attraction ou de référence de l'un et l'autre ateliers sont aussi différents : alors que la Guilde graphique est orientée vers le marché (de l'art), l'Atelier libre 848 est étroitement relié à l'école — l'E.B.A.M. — et constitue pour des jeunes artistes et des étudiants en arts un lieu de rencontre, de discussion et de formation. Et entre ces artistes et étudiants qui ont accès à l'atelier 365 jours par année à n'importe quelle heure du jour et de la nuit se développe un véritable esprit de camaraderie dont les meilleures expressions sont, à partir du moment où l'atelier se dote en 1967 d'une galerie d'exposition, les fameux événements-vernissages et la publication d'albums collectifs (les « Plottes » en 1960, le Graffophone en 1973, le Mardi Graff en 1976, le Graff Dinner en 1978, etc.). En plus de Pierre Ayot, les artistes qui sont associés à l'Atelier libre 848 — Graff (à partir de 1969) sont :

Michel Leclair, Jacques Hurtubise, Carl Daoust, René Derouin, Guy Montpetit, Robert Savoie, Indira Nair, Serge Tousignant, Josette Trépanier, Robert Wolfe, etc. Par les oeuvres que produisent et exposent plusieurs artistes, Graff acquiert, un moment, une identité esthétique : sa marque-maison est celle du Pop-Art.

Même s'ils se distinguent sous plusieurs aspects, la Guilde graphique et Graff s'inscrivent tous deux dans une conjoncture qui favorise le développement de la gravure et la mise sur pied d'ateliers collectifs : ouverture du marché de la gravure, intérêts des artistes pour diverses techniques (sérigraphie, photographie, façonnage du plexiglass, etc.) et enfin disponibilité des subventions gouvernementales. Ce dernier facteur est tout particulièrement important : sans ces subventions, ni l'un ni l'autre n'auraient pu prendre leur expansion (agrandissement des locaux, acquisition d'équipements, etc.) et assurer leur consolidation. Pour sa part, Graff obtient dès 1969 de la part du Conseil des arts d'Ottawa une subvention annuelle de 5 000 $ qui lui est par la suite renouvelée annuellement jusqu'en 1970. À partir de 1970, ces subventions deviennent plus importantes et plus diversifiées : pour l'année 1983-84, le Centre de conception graphique, dont le statut juridique est à partir de 1972 celui d'une compagnie à but non lucratif, reçoit 35 000 $ du ministère des Affaires culturelles du Québec, 30 000 $ du Conseil des arts d'Ottawa et 5 000 $ du Conseil des arts de la Ville de Montréal. Le financement du Centre est aussi assuré, d'une manière toute partielle, par les contributions des artistes eux-mêmes sous la forme de frais de location (45,00 $ par mois) et de dons d'oeuvres d'art (deux copies par tirage) qui sont chaque année mises à l'encan. Du petit atelier, qui fut pendant quelques années situé sur la rue Marie-Anne, Graff, maintenant localisé sur la rue Rachel, est devenu une petite entreprise culturelle : présence régulière d'une soixantaine d'artistes, exécution de tirages pour des artistes, organisation de

cours et de visites guidées pour le public, organisation d'expositions pour les artistes (par exemple à l'École des H.E.C. en mars 1984), etc.

Les temps ont changé ! Les artistes aussi : ils sont, semble-t-il, plus sérieux et plus « professionnels ». L'accès à l'atelier ne se fait plus sous le mode de la cooptation mais d'une sélection sur la base d'une évaluation de la production antérieure (porte-folio). Même s'il n'est pas une entreprise coopérative ou communautaire au sens strict du terme, Graff a été très étroitement intégré au milieu artistique, à des artistes dont il a su traduire adéquatement le rapport à la pratique artistique. Ce centre de conception graphique est une oeuvre collective en ce sens qu'il n'aurait pu s'implanter ou se développer sans la participation active — y compris le bénévolat : rénovation des locaux, etc. — de plusieurs artistes. Cette dimension est actuellement moins visible : il n'y a pas de projet esthétique de groupe, le travail se fait d'une manière plus individuelle, l'accent est mis sur la qualité des réalisations, etc. C'est aussi que les artistes, plus nombreux, sont plus manifestement préoccupés de la diffusion de leurs oeuvres, de leur accès au marché de l'art.

Une galerie d'art contemporain

Au moment de l'ouverture de l'Atelier libre, la première préoccupation est celle de la création : fournir aux artistes les moyens (équipements, matériaux, locaux) de réaliser leurs oeuvres. Mais rapidement, face à l'accumulation même des oeuvres, apparaît une seconde préoccupation, celle de la diffusion : en raison de la place marginale de la gravure sur le marché de l'art et aussi du caractère peu commercial des oeuvres produites, les responsables de Graff n'ont alors guère d'autre choix que de s'impliquer eux-mêmes dans la diffusion et de multiplier les initiatives (aménagement d'une salle d'exposition en 1967, participation aux salons annuels des Métiers d'art,

organisation d'expositions au Canada et à l'étranger, organisation d'événements culturels et publication d'albums, etc). Cependant, jusqu'à tout récemment, Graff est demeuré identifié à un atelier de gravure. Or depuis l'aménagement de l'atelier dans les nouveaux locaux de la rue Rachel, Graff est aussi une véritable galerie d'art : la première exposition, celle de Michel Leclair, a eu lieu en 1977. Il est évidemment difficile, même si elles sont distinctes juridiquement, de différencier les deux initiatives puisqu'elles sont l'oeuvre des mêmes personnes — Pierre Ayot et maintenant Madeleine Forcier — et qu'elles apparaissent associées au même groupe d'artistes [3] : en mars dernier, au moment de notre visite, les oeuvres exposées sont celles de Robert Wolfe ; à chaque année il y a un spécial Graff et un encan des oeuvres réalisées dans les locaux de l'atelier, etc. En fait, l'atelier de gravure et la galerie d'art tirent l'un et l'autre profit de cette ambiguïté : la galerie jouit ainsi d'une « tradition » et d'une image publique, celles qu'a créées l'atelier avec ses événements, ses publications et ses diverses initiatives, elle peut aussi bénéficier d'un revenu par la location de deux étages entiers à l'atelier ; quant à l'atelier, il peut, à un moment où le marché de la gravure connaît un fléchissement, consolider sa position et attirer de nouveaux artistes. En d'autres termes, si au moment de son ouverture la galerie d'art a pu bénéficier du dynamisme de l'atelier, c'est, dans une certaine mesure, l'inverse aujourd'hui : la qualité des expositions présentées à la galerie permet à l'atelier de conserver sa renommée. Cette stratégie des « vases communicants » a cependant quelques désavantages : si la galerie ne peut totalement ignorer la production des artistes de l'atelier, ceux-ci ne peuvent demeurer indifférents à l'orientation que prend la galerie. Déjà l'influence de la galerie, qui est plus sensible à l'état du marché de l'art que les artistes eux-mêmes, se fait sentir : si hier les artistes-peintres se faisaient graveurs ou collaboraient avec des graveurs pour réaliser des multiples de leurs oeuvres, aujourd'hui ce sont les graveurs qui reviennent à la peinture.

À plus d'un égard, l'histoire de l'atelier-galerie Graff témoigne des changements qui ont marqué le milieu artistique québécois depuis une vingtaine d'années : développement et stabilisation du marché de l'art (gravure, etc.), effervescence collective — avec volonté de participation et d'animation sociale — suivie d'un retour à une démarche plus individuelle, recours massif aux subventions gouvernementales, etc. Par la coexistence d'un atelier et d'une galerie, Graff vit, plus que tout autre organisme, les tensions que provoquent ces transformations : situé entre les galeries parallèles d'une part et les galeries commerciales d'autre part, ce centre est, comme quelques autres galeries d'art contemporain, confronté au défi de donner une valeur économique et sociale à des productions artistiques qui n'auraient souvent qu'une signification culturelle ou intellectuelle : bref de réconcilier logique de la recherche artistique et logique du marché de l'art.

Art et autogestion

De l'expérience de Graff, la tentation est grande de conclure que son succès est lié à un mode de gestion et d'organisation qui a su éviter le « communautarisme » et le « collectivisme ». Cette analyse est d'autant plus facile que dans les milieux artistiques et intellectuels, l'on prend ses distances à l'égard de toute forme de démarche collective : critique des expériences de création collective, indifférence à l'égard des organisations professionnelles, etc. L'autogestion apparaît, en art, en littérature ou en théâtre, utopique. Mais force est de reconnaître que la mise sur pied et le développement de Graff s'inscrit dans une conjoncture dont on a su tirer les avantages : ouverture du marché de la gravure, mobilisation-participation de plusieurs artistes et disponibilité de subsides gouvernementaux. À l'origine, l'on retrouve un effort collectif et un effort fourni par les artistes eux-mêmes : telle est l'histoire de l'atelier, qui conserve tou-

jours, afin d'avoir accès aux subventions, le caractère d'une entreprise à but non lucratif.

Pour la galerie d'art Graff, dont la fondation est plus récente, la situation est fort différente. S'il est possible à des artistes de réunir des énergies et des ressources pour se donner des moyens de production d'oeuvres d'art, il leur est plus difficile de participer collectivement à la diffusion de leurs oeuvres : le marché actuel de l'art a ses « lois », il interdit à l'artiste de s'impliquer lui-même directement dans la mise en marché de ses oeuvres, tout se passant comme si la présence d'un intermédiaire entre l'artiste et le public était indispensable pour conférer aux productions de l'artiste une valeur économique et culturelle. L'artiste n'a ni le temps, ni l'intérêt d'être son propre vendeur, et encore moins d'être le vendeur des oeuvres d'autres artistes. Par ailleurs, toute initiative collective de diffusion — galerie parallèle, etc. — est, par nature, fragile puisqu'elle risque d'être disqualifiée en tant qu'« affaire d'une gang » ou d'une clique. La direction d'une galerie d'art implique en fait des choix qui n'ont souvent de légitimité qu'en autant qu'ils sont personnalisés, c'est-à-dire associés à des personnes auxquelles l'on accorde, en raison de leur compétence, une crédibilité : l'acquisition personnelle d'oeuvres d'art exige ainsi une « privatisation » de leur mise en marché.

S'agissant d'un atelier, Graff pouvait fonctionner « à la gang », par cooptation : source de son dynamisme, cette mobilisation était la condition de l'action (animation, etc.) qu'il a exercée dans le milieu artistique. Pour la galerie, le danger est précisément qu'une « gang », par exemple celle qui a participé à l'expérience antérieure de l'atelier de gravure ou une autre, mobilise toute l'attention de ses responsables. L'atelier-galerie Graff se trouve dans une situation où il pourrait tenter d'associer habilement une démarche proprement privée, celle des responsables de la galerie, à une démarche plus explicitement collective, celle des membres de l'atelier. Tout comme la

galerie d'art ne peut pas être seulement une « salle de montre » pour les artistes de l'atelier, l'atelier ne peut pas être seulement un service offert, parmi d'autres, à des artistes. Un tel atelier n'a souvent un impact artistique et culturel qu'en autant qu'il est porté par un mouvement, c'est-à-dire que les artistes qui le fréquentent se mobilisent pour assurer leur « mobilité » individuelle et collective. Il n'est jamais facile, pour des artistes, de prendre en mains leurs affaires, mais il ne l'est pas plus de les confier entièrement à d'autres.

Courtepointes et pointes sèches

Neige surfondue

Début mars. La neige au sol est en eau malgré que la température soit sensiblement au-dessous du point de congélation. En termes scientifiques, elle est « surfondue ». La science y voit même un cas de « faux équilibre ».

Pourquoi et comment ? Chacun y va de sa théorie. Les scientistes amateurs ne manquent pas. Pendant ce temps-là, nos bottes prennent l'eau, rongées par une saison qui les a mises à rude épreuve. Il y a de bons spéciaux à ce temps-ci de l'année ? Je sais, vingt personnes me l'ont dit ! Manque de temps, manque d'argent ou... résignation ?

Peut-être avons-nous du mal à imaginer le début de mars autrement que les pieds mouillés, des noeuds plein les muscles, la nuque raide et le souffle court.

Rentré à la maison hier soir après une réunion de la revue, j'ai constaté ce matin qu'il n'y avait plus ni pain ni fromage dans la cuisine. Aller en chercher ? Mais la neige est surfondue et mes bottes prennent l'eau. Mieux vaut déjeuner au restaurant, pas loin du bureau. J'aurai les pieds moins mouillés et moins de noeuds dans les muscles.

Me voilà à la *Sandwicherie du village*, rue Gatineau. J'y retrouve Jean Morisset qui doit partir à Ottawa pour la conférence constitutionnelle sur les peuples autochtones. Il a commencé à préparer son article pour le prochain numéro de *Possibles*.

Et nous voilà lancés dans une discussion animée sur l'identité québécoise. Les muscles sont au-dessous du point de congélation. L'actualité aussi. Mais la parole reste liquide. En termes scientifiques, elle est sans doute surfondue. Est-ce un cas de faux équilibre ?

Chez tous les gens que j'ai rencontrés ces derniers jours, la parole coule, même si les démarches sont raides et les épaules courbaturées. Et comme nos bottes prennent l'eau, la parole d'autrui nous imbibe et nous fait des noeuds dans les muscles. Logiquement, ça devrait nous faire taire. À moins que les douleurs de type rhumatismal ne dégèlent la parole ? Chacun y va de sa théorie. Les scientistes amateurs ne manquent pas.

Dans la discussion avec Jean, nous n'avons pas parlé de la contribution de ce climat exaspérant à notre identité. Je viens de commettre un superbe lapsus d'écriture : j'ai d'abord écrit « à notre antiquité ». C'est en effet pour nous une expérience très ancienne, cette neige qui reste en eau même quand la température est au-dessous du point de congélation.

Nos ancêtres, comme nous, n'avaient guère de respect pour ceux qui « refusent de se mouiller les pieds ». Cette expression proverbiale a dû être inventée un début de mars.

Si c'était une de nos continuités d'avoir à la fois les muscles noués et la parole liquide, au moins au début de mars à chaque année ? Les changements techniques, l'urbanisation, les ruptures culturelles n'y changeraient rien.

Mais dans la discussion ce matin-là, c'est autour des ruptures culturelles que nos positions se sont confrontées. Elles sont vite descendues au-dessous du point de congélation. Et la parole est restée étonnamment liquide. Avant et après les ruptures culturelles, nous fûmes et sommes demeurés un peuple d'*ostineux*. Ce cas de faux équilibre se reproduit d'année en année comme la liquéfaction du sang de Saint Janvier. Mais nous n'avons jamais pensé à crier au miracle pour autant.

Comme une théorie en vaut bien une autre, je veux risquer la mienne à propos de la neige surfondue. Elle reste en eau comme cela car elle attend le soleil, toute confiante qu'il va revenir malgré la température au-dessous du point de congélation. Et la parole, eh bien ! elle a peut-être appris à la longue que le retour annuel du soleil finit toujours par dénouer tout doucement les muscles endoloris.

Bref, tant qu'il y a des *ostineux*, il y a de l'espoir. J'invente ce proverbe les pieds mouillés, la nuque raide et la parole liquide, un début de mars !

André Thibault

Qu(h)ébétude (conte à dormir debout)

Il était une fois un pays de plus en plus incertain qui s'était endormi sous une épaisse couche d'indifférence. Les médecins se relayaient à son chevet mais tous les examens, analyses et sondages ne parvenaient pas à découvrir la cause de ce sommeil aussi subit que profond. Certains avancèrent l'hypothèse qu'une mauvaise fée avait plongé le pays dans cette léthargie où ses voisins, qu'aga-

çaient ses prétentions à la différence, ne demandaient pas mieux que de le maintenir. Les écologistes y voyaient une vengeance de la nature outragée qui aurait décidé d'étendre aux humains la salutaire pratique de l'hibernation, tandis que les intellectuels l'attribuaient à l'effet soporifique de l'information à la télévision d'État. Le corps médical, pour sa part, se divisa en deux camps : certains diagnosticaient une crise économique opiniâtre, d'autres une crise aiguë des valeurs. Un petit mire, venu d'on ne sait où, relia même ce mal étrange à la mort d'un certain « nationalisme » qu'il soupçonnait avoir succombé à une overdose de patrimoine (syndrome Maria Chapdelaine). Cette supposition choqua fort la docte assemblée qui le renvoya incontinent à ses cornues.

Fort perplexe, le Prince convoqua les Sages du royaume à son palais pour les consulter, ce qu'il n'avait pas fait depuis belle lurette. Il faut dire que, jadis, les Sages n'avaient nul besoin de convocation pour intervenir dans les affaires du royaume, mais les temps avaient bien changé... Après moultes délibérations les Sages n'avaient toujours pas trouvé le moyen de réveiller le pays ; il continua donc à dormir. Puis le Prince fut renversé par son rival, le Prince-en-attente, lors d'une révolution de palais. Tout fringant, le nouveau Prince tint à la belle endormie ce discours électrisant : « Ô ma Princesse, courons vite vendre nos kilowatts ! ». La Princesse entrouvrit un oeil, soupira, ... et se rendormit pour cent ans.

Suzanne Martin

Ont collaboré à ce numéro :

Reynald Connolly, peintre ;
Marie-Hélène Cousineau, étudiante de maîtrise, Études des arts, UQAM ;
Annie Desbiolles, étudiante de maîtrise, Études des arts, UQAM ;
Odette Gagnon, auteure dramatique ;
Jean-Pierre Lefebvre, cinéaste ;
Louise Poissant, professeure, Département des communications, Université d'Ottawa ;
Les écrivains, écrivaines : *Anne-Marie Alonzo, Yves Beauchemin, Claudine Bertrand, Jacques Brault, Gaétan Brulotte, Paul Chamberland, François Charron, Francine Déry, Lucien Francoeur, Madeleine Gagnon, Jacques Godbout, François Hébert, Gilles Hénault, Monique LaRue, Jean Jonassaint, Suzanne Lamy, Serge Legagneur, Robert Melançon.*

LES REVUES CULTURELLES

Estuaire

Lurelu

Jeu, cahiers de théâtre

10-5155-20

Voix et images

Pratiques Théâtrales

Séquences

Nuit blanche

Imagine

Ré-Flex, magazine de la danse

Intervention

Vie des Arts

Propos d'Art

24 images

Résistances

Parachute

Études françaises

Solaris

Le Magazine OVO

Dérives

Les herbes rouges

La nouvelle barre du jour

Cahiers

Lettres québécoises

Copie Zéro

Spirale

Moebius

Recherches amérindiennes au Québec

Sonances

Possibles

Écriture française dans le monde

Protée

Lire les revues culturelles, c'est suivre de près l'évolution des milieux artistique et littéraire, c'est participer aux grands débats qui traversent notre société.

ASSOCIATION DES ÉDITEURS DE PÉRIODIQUES CULTURELS QUÉBÉCOIS
C.P. 786, Succursale Place d'Armes, Montréal (Qc) H2Y 3J2
Tel. **(514) 523-7724**

LIBERTÉ

LA REVUE DU CÉGEP DE SAINT-LAURENT

SOMMAIRE

Volume 2, numéro 1 **Printemps 1984**

Jocelyne Denault
Liminaire

Francisco Bucio
Le complot contre la culture

Claude Sauvage
Le masque

Hilaire Illare
Glosserre

Paul-Emile Roy
Pierre Vadeboncoeur et la modernité

Marcel Boutin
Le tarot, un outil pédagogique

Madeleine Bellemare
À contre-coeur

Jean-Marie Moreau
Au coeur de la science-fiction

Normand Brisebois
L'accessibilité à l'éducation

Périodique semestriel

Administration: Service de l'Information, Cégep de Saint-Laurent, 625, boul. Sainte-Croix, Saint-Laurent (Québec) H4L 3X7.

DISPONIBLES

Volume 1 (1976-77)

numéro 1 :
Tricofil
Sciences sociales et pouvoir
Poèmes de Roland Giguère et Gérald Godin — 110 p. 3,00 $

numéro 2 :
Santé
Question nationale
Poèmes de Gilles Hénault, Luc Racine, Robert Laplante — 154 p. 3,00 $

numéros 3/4 :
Les Amérindiens : politique et dépossession
De l'artisanat comme instrument de conquête — 249 p. 5,00 $

Volume 2 (1977-78)

numéro 1 :
Fer et titane : un mythe et des poussières
Nouvelles perspectives du roman québécois
Nouvelle de Jacques Brossard — 142 p. 3,00 $

numéros 2/3 :
Bas du fleuve — Gaspésie
Poème de Françoise Bujold — 240 p. 6,00 $

numéro 4 :
Mouvements sociaux
Coopératisme et autogestion
Texte d'Alexis Lefrançois — 151 p. 4,00 $

Volume 3 (1978-79)

numéro 1 :
La ville en question
À qui appartient Montréal
Poèmes de Pierre Nepveu — 179 p. 4,95 $

numéro 2 :
L'éclatement idéologique
La poésie, les poètes et les possibles
Paul Chamberland : La dégradation de la vie — 159 p. 3,95 $

numéros 3/4 :
Éducation
Sur les chemins de l'autogestion : Le J.A.L.
Poèmes de François Charron et Robert Laplante — 292 p. 5,95 $

Volume 4 (1979-80)

numéro 1 :	
Des femmes et des luttes	207 p. 4,00 $
numéro 2 :	
Projets du pays qui vient	158 p. 4.95 $
numéros 3/4 :	
Faire l'autogestion : Réalités et défis	
Poèmes de Gaston Miron	284 p. 5,95 $

Volume 5 (1980-81)

numéro 1 :	
Qui a peur du peuple acadien ?	182 p. 4,95 $
numéro 2 :	
Élection 81 : questions au P.Q.	
Gilles Hénault : d'Odanak à l'Avenir	
Victor-Lévy Beaulieu : l'Irlande trop tôt	157 p. 4,95 $
numéros 3/4 :	
Les nouvelles stratégies culturelles	
Manifeste pour les femmes	328 p. 6,95 $

Volume 6 (1981-82)

numéro 1 :	
Cinq ans déjà...	
L'autogestion quotidienne	
Poèmes inédits de Marie Uguay	177 p. 4,95 $
numéro 2 :	
Abitibi : La voie du Nord	
Café Campus	
Pierre Perrault : Éloge de l'échec	195 p. 4,95 $
numéros 3/4 :	
La crise... dit-on	
Un écomusée en Haute-Beauce	
Jacques Brault : leçons de solitude	274 p. 5,95 $

Volume 7 (1982-83)

numéro 1 :	
Territoires de l'art	
Régionalisme/internationalisme	
Roussil en question(s)	206 p. 4,95 $
numéro 2 :	
Québec, Québec : à l'ombre du G	
Jean-Pierre Guay, Marc Chabot : un beau mal	161 p. 4,95 $

numéro 3 :
Et pourquoi pas l'amour — 170 p. 5,00 $

Volume 8 (1983-84)
numéro 1 :
Repenser l'indépendance
Vadeboncoeur et le féminisme — 197 p. 5,00 $

Numéro 2 :
Des acteurs sans scène
Les jeunes
L'éducation — 200 p. 5,00 $

NOM.....
Adresse.....
Ville.....
Veuillez me faire parvenir le(s) numéro(s) suivant(s) :
.....
Ci-joint un chèque.....**mandat-poste**.....
au montant de $.....

Prochains numéros :

- Le Québec dans le monde : les Amériques
- Le syndicalisme

Il est *possible* de s'abonner

Bulletin d'abonnement

Nom .....

Adresse .....

Ville ..... Code postal .....

Province ..... Téléphone .....

Occupation .....

ci-joint :
chèque ... mandat-poste ... au montant de ...

☐ Abonnement d'un an (quatre numéros) : $15.00
☐ Abonnement de deux ans (huit numéros) : $30.00
☐ Abonnement institutionnel : $25.00
☐ Abonnement de soutien : $25.00
☐ Abonnement étranger : $30.00

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

IMPRIMERIE
L'ÉCLAIREUR
BEAUCEVILLE
8793

DANS CE NUMÉRO

Éditorial
Une culture de l'immédiat 5

Remarques sur une question de création
Marcel Rioux 9

Pourquoi ? Pour qui ?
Jean-Pierre Lefebvre 13

Créer sans mythifier, diffuser sans diluer
Marie-Hélène Cousineau, Francine Couture, Annie Desbiolles 25

Montréal est une fête / lettre d'une Persane
Lise Gauvin 41

« Nous irons en Bavière, mon amour » ou l'engagement renouvelé
Odette Gagnon 55

Tam-tam blanc
André Thibault 63

Des femmes et des textes
Louise Poissant 73

L'art comme événement
Rose Marie Arbour 83

Corps-raccords
Reynald Connolly 95

En quête de la modernité
Anne-Marie Alonzo, Yves Beauchemin, Claudine Bertrand, Jacques Brault, Gaétan Brulotte, Paul Chamberland, François Charron, Francine Déry, Lucien Francoeur, Madeleine Gagnon, Jacques Godbout, François Hébert, Gilles Hénault, Jean Jonassaint, Suzanne Lamy, Monique LaRue, Serge Legagneur, Robert Melançon 113

SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION

Graff, presque vingt ans
Marcel Fournier 167

COURTEPOINTES ET POINTES SÈCHES 181

Sur la page couverture :
Anonyme de
Reynald Connolly,
graphite sur papier (1983)