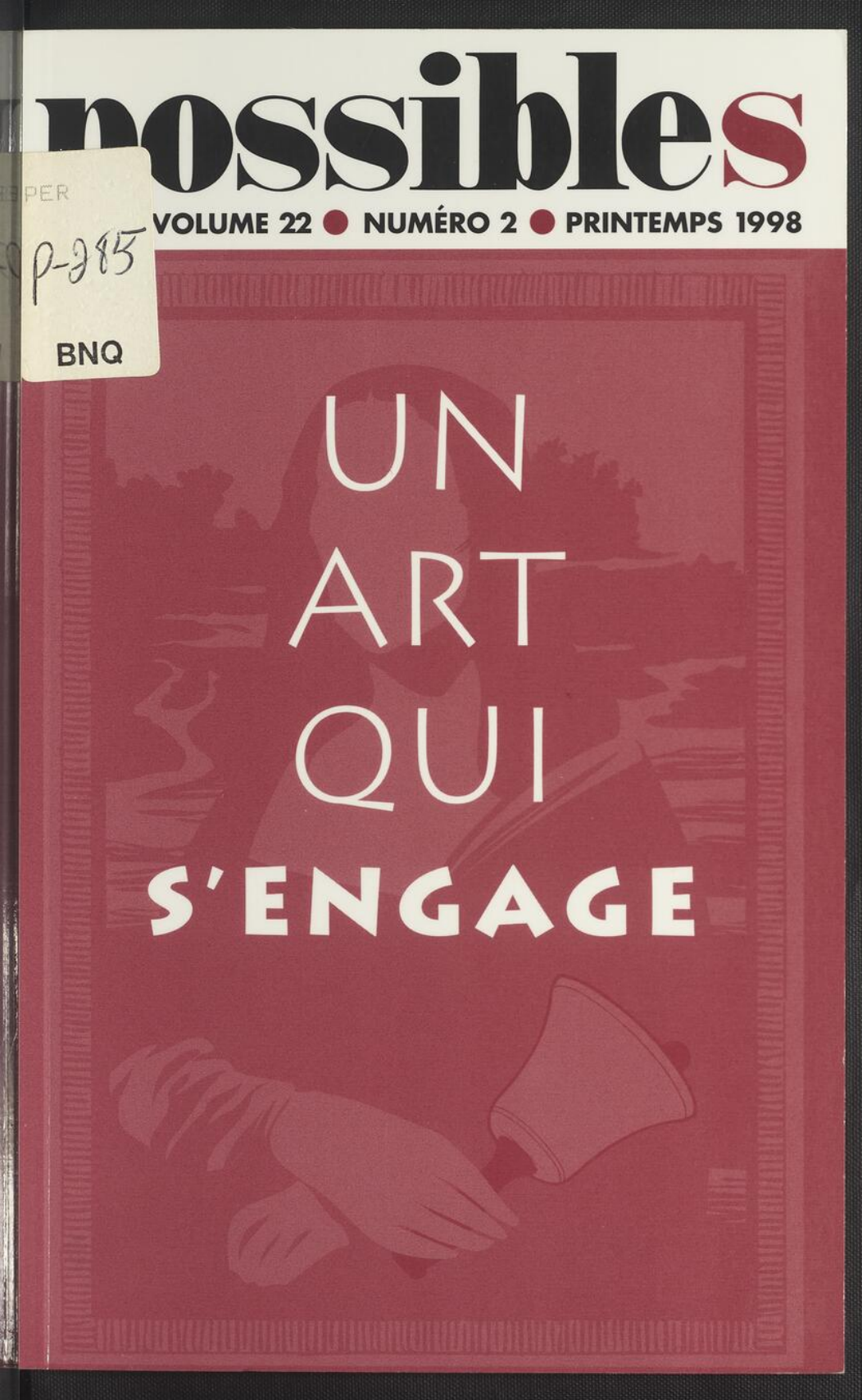
PER
P-285
BNQ

possibles

VOLUME 22 ● NUMÉRO 2 ● PRINTEMPS 1998



UN ART QUI S'ENGAGE

UN ART QUI S'ENGAGE

possibles
VOLUME 22 • Numéro 2 • PRINTEMPS 1998

possibles

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

Comité de rédaction

Jean-Marc Fontan, Gabriel Gagnon, Patrice Le-Blanc, Jacqueline Mathieu, †Gaston Miron, Jean Paquin, †Marcel Rioux, Raymonde Savard, Amine Tehami, André Thibault

Collaborateurs(trices)

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

Révision des textes et secrétariat

Micheline Dussault

Responsable du numéro

Jacqueline Mathieu

La revue *Possibles* est membre de la SODEP (courriel : sodep@sympatico.ca Internet : http://www3.sympatico.ca/sodep) et ses articles sont répertoriés dans Repère. Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés. *Possibles* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des Arts du Canada.

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

Conception graphique et maquette de la couverture : Nicole Morisset

Typographie et mise en page : Gestion Pré-impression PC

Impression : AGMV Marquis inc.

Distribution : Diffusion Dimedia inc.

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Québec : D775 027

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

© 1998 Revue *Possibles*, Montréal.

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial 7

ESSAIS ET ANALYSES

Jean Pierre Lefebvre : un cinéaste à contre-courant
DIANE TURCOTTE 17

Le rap : entre l'exclusion et l'authenticité
J. OLIVIER VALÉRY 27

La photographie au service des droits humains
Entretien avec Josée Lambert
JEAN PAQUIN 39

Le comédien
ANDRÉ THIBAULT 49

La liberté de l'artiste est-elle encore possible ?
ÉLODIE ABRAHAM 63

Quand la vidéo se fait sociale
CATHERINE BRUNELLE 73

Les chorégraphies de Pierre-Paul Savoie : au-delà du formel
JACQUELINE MATHIEU 80

La littérature engagée au Québec
LUC LAVALLÉE 91

IMAGE

Itinéraire au Moyen-Orient (extraits) et **Ils étaient absents sur la photo**
JOSÉE LAMBERT **107**

POÉSIE ET FICTION

La page noire
GENEVIÈVE DE CELLES **111**

Pour faire une prairie
SYLVIE GENDRON **115**

Le poisson rouge et **Temps de chien**
LOUIS GARNEAU **128**

Livraison particulière
FRANCIS LAGACÉ **135**

DOCUMENT

Qu'est devenue la sociologie militante ?
JEAN-FRANÇOIS SIMARD **143**

In memoriam

Cornelius Castoriadis (1922-1997)

L'imaginaire ne meurt pas

Parmi les découvertes dont la fécondité anime plusieurs collaborateurs de cette revue, il y eut celle de la pensée d'un géant contemporain de la réflexion critique, Cornelius Castoriadis. Ses analyses venaient donner plus de sens à nos intuitions selon lesquelles une pensée progressiste n'a pas besoin de s'embarrasser des dogmes de la toute-puissance de l'économie et du déterminisme de l'histoire. Elles ramenaient l'activité imaginante des sociétés au premier plan des forces motrices du changement social.

On aimerait croire une telle vitalité intellectuelle plus forte que les vicissitudes auxquelles est soumise la survie des corps. Nous n'avons pas ce pouvoir. Au moment de porter ce numéro aux étapes préparatoires à l'impression, nous avons subi le choc de la mort de celui qu'on appelait familièrement « Casto » ; nous l'avions vu si vivant lors de sa dernière conférence à Montréal et des conversations qui avaient suivi. Quelques textes de gens qui l'ont connu et estimé diront un peu, à l'intérieur de notre prochain numéro, le drame de cette perte, ce que cet homme représente pour nous et la fécondité inépuisable de cette pensée tout au long de la chaîne qui unit la communauté humaine.

Pour un art qui s'engage

Début décembre 1997, des Montréalais, jeunes pour la plupart, se regroupent au centre-ville et forcent, en plein jour et sous le nez des passants et clients ébahis, la porte de la salle à manger du Reine-Elizabeth. Ils s'y emparent de la nourriture étalée dans les plats de service, les saladiers, les coupes et les bols. Ces images retransmises au téléjournal du soir télescopent dans ma tête celles d'une publicité de lait où des gens affamés se ruent dans la demeure d'une femme de la noblesse pour mettre la main sur des viandes, des pièces montées et des gâteaux. Boulevard René-Lévesque, des policiers casqués et munis de leurs matraques délogent les quelques téméraires qui ont osé violer la propriété privée du grand hôtel, symbole à une autre époque de la domination anglo-saxonne sur les francophones du Québec. Dans la publicité pourtant, c'est le peuple qui a raison de l'ordre établi. L'aristocrate perruquée et enrubannée se voit conduite à l'échafaud faute d'avoir pu fournir du lait à ses « braves gens ».

Les premières images ne réussissent pas à empêcher le succès médiatique qu'obtient un Jean Chrétien en mal d'une noble cause qu'il a trouvée dans une course effrénée au déminage. Elles sont ainsi reléguées aux faits divers au même titre que

les chiens écrasés et les accidents de la route. Les dernières font référence, sous le mode humoristique certes, à un événement majeur, soit la Révolution française. Dans un cas, un fait banalisé et catalogué par notre société, de l'autre le renversement d'un système d'oligarchie. Tout ceci pourtant n'est qu'une question de traitement et d'angle de vue car dans les deux gestes, celui d'hier et celui d'aujourd'hui, il y bien remise en cause des disparités économiques et sociales des sociétés d'appartenance. Dans les deux cas également, c'est le système qui les régit qui est contesté. Le « fait divers » qui précéda Noël ne serait-il qu'un phénomène isolé qui, bien encadré et délesté de sa charge provocatrice — ce n'était qu'un si petit nombre ! —, retombera dans le grand magma des problèmes structurels que connaissent les sociétés avancées ? Peut-on au contraire y voir l'annonce de troubles plus profonds à venir ? Qui s'en préoccupera et de quelle manière ?

Pour la majorité des Québécois l'art n'est qu'un fleuron que l'on se paie quand la nourriture déborde de la table et que les automobiles s'alignent sagement près de la maison. Il est décoration, ornement, loisir, à la limite manie, plus incompréhensible toutefois que la collection de timbres de grand-père ou celle de voitures anciennes, car sa valeur ne se mesure pas au mètre carré ni à la richesse de ses matériaux. Il est le luxe des élites, intellectuelles et bourgeoises, et ne correspond en rien au goût du commun des mortels. L'art actuel, dans toutes ses manifestations, a creusé plus encore le fossé qui le sépare de la majorité de la population. Il ne crée que pour les rares esthètes qui se targuent de comprendre l'intervention faite par un artiste sur un ancien lit de fer ou pour ceux qui ne s'effraient pas des virevoltes saccadées et des coups de pieds rageurs des nouveaux danseurs. Son langage désarticulé, criard, violent parfois, exaspère ou indiffère selon l'humeur des uns et des autres qui ne se sentent en aucune façon concernés par ses cris de désespoir et ses mises à mort symboliques.

Pour plusieurs sociologues, l'art issu de la modernité s'est délibérément coupé du monde pour ne répondre qu'à ses propres besoins qui rejoignent étonnamment ceux de la classe qui le soutient majoritairement. C'est un art d'élite qui se fabrique dans les bulles de verre des ateliers et qui ne respire que les effluves aseptisés des musées et des salles laboratoires, où le système de subventions et de bourses dont il est tributaire lui permet de ne rendre de comptes à personne qu'à lui-même. L'ère postmoderne dans laquelle nous baignerions depuis près de vingt ans aurait encore marqué davantage la rupture entreprise, selon certains spécialistes, par les avant-gardes du début du siècle. L'artiste postmoderne, centré démesurément sur lui-même, n'en aurait que pour sa propre image dont il ne nous épargne aucun repli, aucune zone d'ombre dans ses désirs et fantasmes projetés en cinémascope. Le clivage entre l'art et la société n'en serait dès lors que plus accentué.

Or, l'art se résume-t-il aux recherches esthétiques et formelles de certains ? N'a-t-il pour seul souci que la remise en cause des règles anciennes, qu'elles datent des siècles passés ou des derniers mouvements reconnus, afin de dérégler, désarticuler, déconstruire, pour reprendre une expression à la mode, le langage établi ? Se centre-t-il exclusivement sur la seule personne de l'artiste ? Si le courant dominant actuel, celui qui occupe le devant de la scène et qui est couvert largement par les critiques et les spécialistes de l'art, semble donner préférence à l'esthétique du moi, n'y aurait-il pas également place pour des préoccupations plus larges qui engloberaient les événements sociaux et politiques dans lesquels baigne inévitablement tout créateur ? Je pense à un art tourné vers l'extérieur et qui tient à faire voir ce qui s'échappe, se désagrège, se perd pour la majorité d'entre nous, en y puisant sa matière première. Un art qui parle non de lui-même mais des autres et où l'artiste, se départant de sa position privilégiée de spectateur, endosse en nous prenant à témoins le rôle d'acteur social.

Cet art existe et possède une longue histoire. De Courbet, qui stigmatisait les curés et les bons bourgeois de son village natal dans *l'Enterrement à Ornans*, au théâtre de dénonciation de Bertolt Brecht, l'art engagé, puisqu'il faut bien le nommer, s'est développé selon les époques soit en marge des courants dominants, soit en occupant le devant de la scène. Au Québec, il connut ses heures de gloire dans les années 1970 particulièrement en photographie, cinéma et vidéo expérimentale. Au théâtre, les charges sociales des premières œuvres de Michel Tremblay reléguèrent pour un temps aux oubliettes l'accent pointu du répertoire de la dramaturgie française. Explosion du verbe et de l'image, interventions intempestives, prises de parole où les nuances et les demi-teintes furent laissées au vestiaire, l'art devenait le lieu de combats idéologiques, sociaux et politiques. L'artiste prenait parti et assumait des choix allant parfois jusqu'à mettre en péril les bourses et les subventions qui le faisaient vivre et créer.

Depuis, les théâtres se sont remis au répertoire traditionnel. Peintures, photographies ne nous montrent que des corps blessés s'enroulant autour de leurs cicatrices. Les chansons sont redevenues sirupeuses, sans aucune aspérité. Obnubilés par les nouvelles technologies, le cinéma et la télévision en oublient tout contenu. Que s'est-il donc passé ? Pourquoi ce rétrécissement mental qui nous a tous envahis au profit de l'instantané et du gadget ? Or, ce que je vois et entends tout le jour reflète-t-il entièrement ce qui se trame dans les ateliers, les salles de répétition, les studios ? Y a-t-il encore des artistes pour qui créer c'est intervenir, dénoncer, faire réfléchir ? Peut-on encore sortir de nos complaisantes petites histoires personnelles ?

Jean Pierre Lefebvre se fit connaître dans les années soixante-dix pour ses films à caractère social et politique. Comme nous le montre Diane Turcotte, sa voix unique et personnelle a permis au cinéma

d'auteur de conjuguer l'exploration des élans indépendantistes d'alors (*Le Révolutionnaire*), de l'exploitation sexuelle (*Q-bec my love*), etc. à la recherche des codes propres au langage cinématographique (*La Chambre blanche*). Président de l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec entre 1974 et 1978, il s'est engagé également sur le plan social afin de défendre les droits de ceux qui œuvrent au sein de sa discipline en privilégiant plus particulièrement la relève. Face à la montée tentaculaire du cinéma commercial, Lefebvre travaille désormais dans l'ombre.

La rentabilité des produits constitue également un diktat implacable dans le monde de la chanson, qui mise pour ce faire sur le rêve à bon marché, le rire et la séduction de surface. Comme si la commercialisation d'une chanson passait nécessairement par l'absence de toute réflexion. Il suffit, paraît-il, de faire rimer bonheur avec argent et sexe. Or, en dehors du circuit officiel de la chanson commerciale, il existe, nous dit Élodie Abraham, le réseau parallèle de la chanson à texte, plus marginal car non soutenu par les grands médias. Richard Desjardins a opté pour ce dernier créneau afin de pouvoir dénoncer ce qui le dérange dans nos sociétés d'abondance. Il échapperait ainsi en partie aux effluves douceâtres de la chanson commerciale et à la pensée lénifiante qui s'en dégage.

Les productions féministes hier si prolifiques et vibrantes sont également écartées des courants dominants actuels. Aurions-nous à ce point gagné tous nos galons ou subissons-nous plus prosaïquement le ressac de ces années de revendications ? La vidéo sociale, qui fut un des bancs d'essai des artistes féministes au Québec, se voit aujourd'hui contrainte pour survivre d'adopter les standards de production des grandes chaînes de télévision. Quand ces dernières parlent de rentabilité et de format au détriment du contenu, on ne peut que s'inquiéter, comme le fait la vidéaste Catherine Brunelle, des mandats qui leur sont dévolus.

Or l'engagement n'est pas seulement, comme on pourrait le croire, l'affaire des artistes chevronnés. Plusieurs jeunes artistes et intellectuels québécois visent aujourd'hui à nous sensibiliser à la complexité des situations sociales. Ainsi la photographe Josée Lambert, bénévole à Amnistie Internationale, capte sur pellicule les retombées de la guerre au Liban sur les populations civiles. Jean Paquin, s'entretenant avec elle, tente de cerner son travail à mi-chemin entre le reportage et l'art. Quant à Pierre-Paul Savoie, jeune lui aussi, il conçoit ses chorégraphies à partir d'événements sociaux qui l'ont marqué. Pour lui, la seule beauté du geste dans la danse ne peut suffire. L'art ne peut qu'être une forme de questionnement sur les comportements humains et notre difficile cohabitation avec les autres, me spécifiera-t-il en entrevue.

Olivier Valéry s'est intéressé pour sa part à la charge sociale qui sous-tend le rap. Musique des jeunes Noirs américains, elle aurait débordé ses frontières originelles pour devenir le cri de ralliement de toute une génération. Construit à l'encontre des modèles dominants de la culture blanche, le rap permettrait de définir, par la négative, la culture des ghettos, des laissés-pour-compte de nos sociétés capitalistes. Or, ses implications iraient bien au-delà du monde musical.

Dans un texte dense et documenté, Luc Lavallée fait le tour de la littérature engagée au Québec, des premiers écrits de la Nouvelle-France jusqu'à aujourd'hui, établissant des lignes de convergence entre les textes pamphlétaires d'Arthur Buies, *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard et les romans de Réjean Ducharme. Ce qui à première vue peut paraître d'étonnants raccourcis historiques se révèle en fait tributaire des différentes notions d'engagement qui peuvent y être greffées.

Or l'art qui s'engage doit-il nécessairement défendre une grande cause ? L'artiste doit-il faire

de ses créations des manifestes à tout prix ? Qu'est-ce que l'engagement finalement, se demande André Thibault, une démonstration théorique ou plus simplement une certaine manière de dire les choses où passent l'émotion et la passion ? L'art au service d'idées peut, comme nous l'avons vu en Union soviétique, se figer dans un didactisme réactionnaire privilégiant les formes du passé au détriment du bouillonnement de la vie immédiate. Les comédiens engagés seraient ainsi davantage ceux qui, misant sur l'imagination, permettent à la nôtre de sortir du carcan dans lequel notre éducation l'a emprisonnée.

Ces mises en garde nous retiendront de n'accepter qu'une seule et unique définition de l'engagement. Rien ne sert en effet de déterrer ce qui fut le propre des années soixante-dix, par des revendications allant à l'encontre de la conjoncture sociale, économique et politique actuelle. Ni nostalgiques, ni utopistes, tournons-nous tout de même vers le siècle à venir en souhaitant toutefois que ce qui constitue aujourd'hui un courant en marge des esthétiques dominantes alimente de plus en plus les nouvelles générations d'artistes pour qui l'art sera autre chose que le seul plaisir de s'autoanalyser dans les œuvres ou de masquer leur manque de réflexion par l'utilisation de nouveaux gadgets technologiques. Quelle que soit la manière, feutrée ou bruyante, déclamatoire ou allusive, optons résolument pour un art qui s'engage, en espérant que de plus en plus d'artistes entendent notre cri de ralliement.

Jacqueline Mathieu
pour le comité de rédaction

ESSAIS ET ANALYSES

Cinéma

DIANE TURCOTTE

Jean Pierre Lefebvre : un cinéaste à contre-courant

Qui connaît le cinéaste Jean Pierre Lefebvre ? Cette question peut sembler banale et pourtant, lors des États généraux des créateurs et créatrices du cinéma et de la vidéo tenus en mars 1996, un journaliste désirant effectuer une entrevue s'adresse à Jean Pierre Lefebvre, alors président de l'événement, et lui demande à rencontrer une personnalité connue du monde du cinéma ! Comme en témoigne cette brève anecdote, ce cinéaste, qui réalise des films depuis les années soixante, reste inconnu pour plusieurs d'entre nous. Il est vrai que Jean Pierre Lefebvre n'est pas un cinéaste comme les autres, il se situe plutôt en marge du cinéma québécois, quelque part sur le chemin de l'engagement[1] à la fois social et esthétique. C'est ainsi qu'en février dernier, aux Rendez-vous du cinéma québécois, il recevait le prix Lumière, remis par l'Association québécoise des réalisateurs et réalisatrices de cinéma et de télévision, qui soulignait son engagement dans la défense du cinéma indépendant.

1/ Nous entendons par engagement la définition qu'en donne Le Robert : « acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. »

Le parcours de Jean Pierre Lefebvre est singulier dans le paysage cinématographique québécois. Il est un des rares cinéastes à avoir réalisé, pendant plus de vingt ans et à un rythme régulier, plusieurs films tout en maintenant une indépendance absolue. Ce n'est qu'à partir du milieu des années quatre-vingt que sa production connaît un certain ralentissement, qui s'explique par une diminution importante du financement du cinéma indépendant au Québec. En fait, il est difficile aujourd'hui, pour les bailleurs de fonds, de concevoir qu'un cinéaste puisse occuper à la fois plusieurs fonctions telles que la production et la réalisation, ce qui, pour Lefebvre, assure la liberté esthétique du cinéaste. Lui qui avait fondé sa propre maison de production, Les films J.P. Lefebvre, puis Cinak (1969) pour se donner les moyens et la liberté de tourner, ne répond plus aux nouveaux critères de l'industrie. D'ailleurs, il constate qu'à partir des années quatre-vingt les cinéastes ont perdu de l'espace au profit de l'équipe de production. Les réalisateurs sont maintenant vus comme de bons techniciens, ce qui ne correspond absolument pas à la vision que Lefebvre se fait d'un artiste, lui qui défend et incarne l'importance pour un auteur d'exposer une vision personnelle et d'aller au-delà des normes établies par l'industrie. Cette façon d'agir étouffe, par une multitude de contraintes, l'élément majeur de la création qu'est l'imaginaire.

Un cinéma de dénonciation et d'énonciation [2]

Lorsque l'on parle de cinéma engagé au Québec, on ne pense pas d'emblée à Jean Pierre Lefebvre, mais beaucoup plus à Pierre Falardeau, que l'on

2/ Le concept d'énonciation est pris ici dans le sens développé par Christian Metz. Elle est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte, ou si l'on préfère, lorsque à l'intérieur du film on parle cinéma (par les cadrages, le langage cinématographique, la mise en scène, le montage, etc.).

retrouve sur toutes les tribunes et qui défend avec véhémence ses orientations politiques et esthétiques. Le Québec compte également plusieurs documentaristes qui traitent de différentes problématiques sociales : nous n'avons qu'à penser à Tahani Rached, à Sophie Bissonnette pour ne nommer que quelques noms. Alors, pourquoi choisir Jean Pierre Lefebvre ? D'une part parce que sa production a toujours eu une incidence sociale, qu'il s'agisse d'agitation indépendantiste, des techniques de communication ou de l'exploitation sexuelle, et d'autre part, parce qu'il cultive la préoccupation constante de dépasser les codes établis du langage cinématographique et de la représentation. Il a constamment mené de front ces deux niveaux d'engagement et c'est ce qui rend son œuvre particulièrement éclairante et riche quant à la problématique de l'engagement. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'on l'a maintes fois comparé à Jean-Luc Godard pour son anticonformisme formel, le modernisme de son montage, l'acuité de ses propos, etc.

À travers ses films et ses différentes réflexions sur l'image cinématographique, on peut voir les aspects de dénonciation et d'énonciation à l'œuvre. Par exemple, pour Lefebvre, la transformation du cinéma québécois des années soixante est d'abord une transformation formelle (légèreté du matériel, son synchrone, sensibilité de la pellicule, etc.) qui a permis de donner la parole aux laissés-pour-compte et d'aborder certaines réalités sociales. Cependant, lui-même ne vient pas de l'école du documentaire, du cinéma direct et de l'Office national du film, il est davantage enraciné dans la fiction. Son inspiration vient de l'autre côté de l'Atlantique et ses méthodes rejoignent celles de la Nouvelle Vague française — pellicule 16 mm, tournage léger en extérieurs et décors naturels, longs plans, peu de mouvements d'appareil, personnages jeunes, etc. — mais ses préoccupations sont profondément ancrées dans la réalité. Ses films comportent une bonne part de dénonciation sinon de questionnement. Avec *Le*

Révolutionnaire c'est la société bousculée par la montée indépendantiste qu'il dépeint avec une aisance stylistique inhabituelle pour l'époque. À travers *Q-bec my love* c'est l'exploitation sexuelle qu'il questionne et ridiculise au moment où le Québec est inondé par une multitude de films à caractère sexuel. *On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire* parle de la drogue. *L'Amour blessé* témoigne de la communication faussée par les tribunes téléphoniques, il met sur la sellette la communication de masse où le « médiocre » est le message. *Les Dernières Fiançailles*, son film le plus connu, aborde le quotidien et l'amour d'un couple de vieillards. *Les Maudits Sauvages* tente de remettre de l'ordre dans la transmission des faits historiques où les Amérindiens sont absents ou dépeints de façon négative. Vers la fin des années soixante-dix, il se rapproche presque de l'animation sociale avec *Avoir 16 ans* et *Le Gars des vues*.

Parallèlement à ses films qui s'inspirent directement de la société et qui sont plutôt de l'ordre de la contestation, Lefebvre réalise des œuvres plus personnelles, où l'énonciation est au poste de commande comme *La Chambre blanche* où il est question d'amour, de lumière, de regard et de présence, un film qui repousse les limites du langage cinématographique, une démarche créative pure. On compare ce cinéaste à Godard, pour ses images où il ne se passe rien, et surtout ici à Bresson car « il a fait sienne la conception de Bresson selon laquelle "l'art cinématographique est l'art de ne rien montrer, je veux dire l'art de ne rien représenter. L'image ne doit pas être une représentation, elle doit être un signe" ».[3] *Au rythme de mon cœur* est également un film personnel, un film-journal qui met en scène l'acte de tourner. Il s'agit d'un essai qui « va jusqu'au bout de l'idée que "moins c'est plus" ; moins de cinéma — pas d'éclairage, pas de montage, pres-

3/ Michel Euvrard *in* Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1991, p. 334.

que pas de son synchrone, le noir et blanc — c'est encore, c'est plus que jamais du cinéma[4]. » Le questionnement de Lefebvre sur la représentation et les signes va l'habiter tout au long de son œuvre. Pour lui « l'image a une double signification qui, en plus de présenter un représenté, permet un commentaire sur ce contenu[5]. » Par la suite il prend une nouvelle trajectoire en mêlant le fantastique et le réel avec *La Boîte à soleil* et *Le Fabuleux Voyage de l'ange*. De plus, à partir de 1993, il explore la vidéo, anime des ateliers et des séminaires sur les nouveaux langages cinématographiques.

Ce tour d'horizon rapide démontre une volonté certaine de la part de Jean Pierre Lefebvre d'être le reflet de la société. Il a d'ailleurs déjà mentionné que sa passion pour le cinéma lui est venue de cette autre passion qu'il a éprouvée tout à coup pour son pays, pour les gens qui l'habitent, pour la façon dont ils parlent. Cette brève synthèse montre également la perpétuelle recherche de Jean Pierre Lefebvre pour dépasser les structures narratives du cinéma de fiction classique et laisser émerger sa vision personnelle. Il est fondamentalement contre le cinéma commercial axé sur l'image, sur une technique irréprochable, mais qui s'est éloigné des gens et des préoccupations inhérentes à la vie en société. Le cinéma de Jean Pierre Lefebvre est un cinéma d'art et d'essai en quelque sorte, marqué par la recherche esthétique et l'orientation vers le social.

L'interpellation des spectateurs

Une constante importante du cinéma de Jean Pierre Lefebvre est la place qu'il laisse aux spectateurs. Face à un cinéma non de divertissement mais de réflexion, le spectateur doit être actif afin de

4/ *Ibid.*, p. 335.
5/ Michel Bessette, « Jean Pierre Lefebvre : *Au rythme de mon cœur* », *Copie Zéro*, nº 37, oct. 1988, p. 16.

combler, d'une certaine façon, les lacunes du récit. Pour Jean Pierre Lefebvre faire un film c'est faire un geste, parler à quelqu'un. Du reste, tous ses films sont dédiés soit à des personnes précises, soit à des individus ou groupes hypothétiques. Cette préoccupation du spectateur actif est présente dès ses tout premiers films dans les années soixante. En fait il se voit comme quelqu'un qui organise les signes « de façon à ce que le spectateur les interprète pour lui-même, qu'il trouve un nouveau chemin à travers des objets et des faits qu'il connaît depuis toujours, mais entre lesquels il n'a jamais fait de lien[6]. » Et c'est dans ce sens qu'il parle de ses films comme des « objets cinématographiques » qui sont en devenir. Une image existe parce qu'elle est vue et montrée et la richesse qu'elle possède se situe justement quelque part entre le sens que lui donne le spectateur[7] et la représentation qui en est faite. Jean Pierre Lefebvre semble faire sienne l'idée suivante : à quoi sert une image si elle ne comporte qu'une beauté face à laquelle le spectateur ne peut réfléchir ?

C'est d'ailleurs ce malaise que Jean Pierre Lefebvre souligne à plusieurs reprises dans ses entrevues ou les articles qu'il a écrits. Il constate qu'à force de vouloir faire un cinéma soigné, éclairé à outrance, avec un montage impeccable et transparent, nous avons oublié l'importance du regard et de la communication. Dans ses films, « l'idée prime sur l'image, la parole sur l'action. Les décors ont peu d'importance au plan de la référence, ils

---

6/ Jean Pierre Lefebvre, « Les quatre saisons », *Cahiers du cinéma*, nos 200–201, avril-mai 1968, p. 109.

7/ Cela rejoint le concept de sémio-pragmatique développé par Roger Odin selon lequel le spectateur est actif dans la construction de l'histoire et du sens. En fait, l'œuvre, par différentes marques d'énonciation, oriente le trajet de lecture, mais le spectateur est actif par les liens qu'il effectue en utilisant son encyclopédie (ses références).

sont souvent choisis pour leur valeur symbolique[8]. » Le spectateur, face à ces plans qui s'étirent, a le temps d'errer et de construire le sens du film. Cependant, cette place centrale laissée aux spectateurs, jumelée à un travail sur la structure narrative qui ne correspond pas au film de fiction classique, explique que le cinéma de Lefebvre soit peu connu du public en général (on ne renverse pas les habitudes spectatorielles aussi facilement). Par contre, chacun de ses films trouve son public, notamment dans différents festivals d'ici et d'ailleurs.

Un cinéaste engagé

À travers sa recherche et son exploration stylistique, Jean Pierre Lefebvre est également actif dans plusieurs associations. Déjà en 1969, il est intéressé par la relève cinématographique au Québec. C'est dans cette perspective qu'il est responsable du studio de fiction de l'Office national du film où il produit à l'intérieur du « programme des premières œuvres » de jeunes réalisateurs de fiction. Il est également critique pendant quelques année à *Séquences* et à *Objectif*. De plus, en 1974 il devient président, pour quatre ans, de l'Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec où il est le porte-parole des revendications des cinéastes. Enfin, en 1995 Jean Pierre Lefebvre poursuit sa route sur le versant de l'engagement et nous le retrouvons président des États généraux des créateurs et créatrices du cinéma et de la vidéo. Ces assises poursuivent trois objectifs : réaffirmer publiquement le rôle que les cinéastes et vidéastes ont joué, jouent et doivent continuer à jouer ; consolider la solidarité entre eux, les associations, les regroupements et le public ; proposer des solutions concrètes aux problèmes qui

8/ Gilles Thérien, « Le miroir et le prisme », dans Michel Larouche (dir.), *L'Aventure du cinéma québécois en France*, Montréal, XYZ, 1996, p. 216.

dénaturent ou entravent la création et son rayonnement, et qui restreignent de manière alarmante l'accès à notre patrimoine culturel[9]. Les États généraux sont nés de la contestation qui a jailli lors de l'annonce du démantèlement du programme d'aide au cinéma indépendant de l'ONF (avril 1994) et surtout dans la foulée d'une réflexion plus globale, amorcée depuis quelque temps, sur l'indépendance des créateurs québécois. Il faut mentionner que les cinéastes font face à une augmentation de plus en plus importante des normes et des structures de production, ce qui freine leur travail de création. Aujourd'hui les cinéastes comme Jean Pierre Lefebvre trouvent une place de plus en plus restreinte, voire inexistante, dans cet ordre de choses où le commercialement rentable domine et où les prouesses techniques sont obligatoires.

« Les créateurs et les créatrices, qui avaient été les moteurs du cinéma et de la vidéo des années soixante et soixante-dix, plusieurs s'étant autoproduits, se virent ainsi relégués au second plan, sinon au xième, derrière les nouveaux maîtres du jeu, nommément, par ordre d'influence sur la vie ou la mort d'une œuvre, les institutions elles-mêmes, les diffuseurs, les distributeurs, les exploitants de salles et les producteurs[10]. » Jean Pierre Lefebvre revendique pour lui-même et les autres le droit de réaliser des films indépendants, c'est-à-dire des films qui ne correspondent pas aux normes établies par les bailleurs de fonds et où le cinéaste est maître d'œuvre. Son implication dans les États généraux n'est que la continuation de son rôle de cinéaste engagé.

9/ Programme des États généraux des créateurs et créatrices du cinéma et de la vidéo, mars 1996.

10/ Jean Pierre Lefebvre, « Mot du président », rapport des États généraux des créateurs et créatrices du cinéma et de la vidéo, Montréal, Éditions Gaz Moutarde, 1996, p. 10.

Double visée

« Images de la réalité et réalité des images »
Jean Pierre Lefebvre dans
Au rythme de mon cœur.

Cette phrase, dite par Jean Pierre Lefebvre dans son film le plus personnel, résume tout son parcours filmique qui veut à la fois présenter des images de la réalité, qui ont une certaine valeur documentaire, et se questionner sur la construction des images et leur pouvoir de représentation. Ainsi au fil de sa carrière il a dénoncé plus d'une fois l'ineptie des institutions culturelles, l'américanisation du cinéma québécois, les médias de consommation qui tendent à aliéner la population, etc. Il a développé, à travers plusieurs films, un style pamphlétaire percutant afin de conscientiser les gens à différentes réalités en présentant justement des images de ces réalités. Parallèlement à cette approche contestataire, il faut également relever le travail d'énonciation qu'il a effectué, qu'il s'agisse d'explorer le langage cinématographique, de travailler la structure du discours filmique, de rendre le spectateur participant et de s'attarder à la réalité intrinsèque de l'image comme signe.

À la lecture de ce texte on peut constater que l'engagement de Lefebvre est multiple et c'est dans ce sens qu'il est riche et dense. Il répond à trois composantes importantes de l'engagement soit l'implication, la responsabilité, le rapport à l'avenir, et ce au niveau de la société et du cinéma. Le matériau de Jean Pierre Lefebvre est le réel, mais il ne le filme pas directement, il le filtre à travers sa caméra et son regard critique. C'est un artiste attentif au moindre geste humain, il est une sorte de rempart contre l'uniformisation de notre société et de notre cinéma, constamment préoccupé par l'avenir. Voilà un homme qui vit consciemment et qui est engagé dans l'aventure « artistique » de la société.

En 1995 il recevait, à juste titre, le prix Albert-Tessier, la plus haute distinction accordée par le gouvernement du Québec dans le domaine du cinéma. Jean Pierre Lefebvre a vu ce prix comme une reconnaissance de son approche singulière et de sa recherche constante d'un cinéma proprement québécois. Ce prix vient également saluer sa démarche d'exploration à travers l'ensemble de ses films. Après plus de trente ans de carrière, on lui reconnaît enfin un côté un peu poète et sociologue. Pour l'heure, ce qui anime Jean Pierre Lefebvre, à part tout ce qui a déjà été mentionné plus haut, c'est qu'il faut que les gens réapprennent à regarder et à s'émouvoir. Pour y parvenir ce cinéaste pense qu'il faut laisser plus de place à l'imagination. Cette dernière a été le leitmotiv de tout son travail car, sans imagination, il n'y a point de liberté.

Musique

J. OLIVIER VALÉRY

Le rap : entre l'exclusion et l'authenticité

La pauvreté n'est pas un phénomène nouveau aux États-Unis. Souvent broyée et laminée par un discours justificateur de la richesse, ses signes sont pourtant visibles dans l'espace. Considérée comme une réalité a-typique et a-topique, une survivance mentale, un héritage d'un autre âge, la pauvreté n'a pas de statut aux États-Unis, il n'y a que des pauvres[1]. La pauvreté fait aussi question ailleurs. En France, Edgar Morin, Claude Lefort et sous pseudonyme Cornelius Castoriadis parlent aussi d'une « brèche culturelle » à propos du mouvement de mai 1968. Puis la notion d'exclusion a semblé s'imposer, jusqu'au moment où des voix se sont levées, demandant qu'on délaisse les facilités de langage et de pensée qu'elle autorise, qu'on parle plutôt de disqualification (Serge Paugam) ou de désaffiliation (Robert Castel) ou même qu'on lui oppose la notion fort différente de fracture sociale.

Aux États-Unis, le mouvement des droits civiques (*civil rights*), avec tout son cortège de mesures

1/ R. Castel, « La guerre à la pauvreté aux États-Unis : le statut de la misère dans une société d'abondance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 19, 1978, p. 47–60.

juridiques et politiques, n'est pas parvenu à cicatriser les blessures nées de l'esclavage au Sud, encore moins à enrayer les disparités socioéconomiques entre riches et pauvres. « Car dans les villes américaines, en dépit de trois décennies de luttes en faveur des droits civiques, les Noirs continuent d'être victimes d'une intense ségrégation. Cette situation est le produit de politiques conscientes, nationales et municipales décidées par la société blanche pour contrôler la composition raciale de la population urbaine[2]. » Cette ségrégation a pour conséquence de pérenniser par l'éducation, la langue, le comportement, une réalité dramatique, dont l'incarnation institutionnelle est donnée par cette forme sociospatiale qu'est le ghetto. C'est de cette dualisation de la société américaine que la musique rap se fait le porte-parole, dualisation qui confère au rap une valeur heuristique considérable, ne serait-ce que par sa popularité et par l'attrait du recours qu'il offre aux jeunes des grands centres urbains.

Le rap est un genre musical ; il fut relié très tôt, dans les ghettos où il trouva son origine, à une démarche plus générale : autour de lui se satellisent des façons de s'habiller et de danser, des attitudes, des lieux de rendez-vous privilégiés et bien sûr les tags, ces graffiti qui couvrent les murs des villes et les rames de métro. C'est ce qu'on appelle la culture *hip hop*. Sans elle, il n'y a pas de rap ; elle le contient et non l'inverse[3].

Mode d'expression d'une grande partie de la jeunesse américaine, le rap tente d'articuler une mémoire, une tradition d'identité et de continuité historique. Comme toute mémoire individuelle aussi bien que collective, elle est nécessairement subjective et égocentrique. Le rap procède du travail des rappeurs sur eux-mêmes, des sélections qu'ils opèrent

---

2/ M. Wieviorka, (sous la direction de) *et al.*, *Une société fragmentée*, Éd. La Découverte, Paris 8e, 1996.

3/ G. Lapassade et P. Rousselot, *Le Rap ou la fureur de dire*, Éd. Louis Talmart, 1990, 4e édition, p. 3.

sans autres critères que ceux que leur apporte leur propre expérience. Subjectivité individuelle ayant une portée collective, le rap est création. Il reprend à sa façon la vision du groupe qu'il exprime. En ce sens, il ne peut être séparé de la politique et de l'histoire.

Le ghetto des années 1980

Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire et la culture noires américaines, il semble acquis que ce peuple se soit forgé deux armes pour résister à l'oppression comme au malheur. Ce sont la spiritualité et le langage. D'un côté l'espoir, la force ; de l'autre l'agitation verbale et le code[4]. Pur produit du ghetto, le rap est profondément ancré dans cette culture populaire fondée sur quatre siècles de misère et de difficultés. Il est le continuateur du soutien fondamental qu'est l'art du chant pour ce peuple. Poésie populaire de type oral, le rap à ses débuts était uniquement consacré aux bals de quartiers, au moment où le *break dance* faisait fureur dans les rues[5]. Or, comment une musique née dans l'effervescence des soirées populaires a-t-elle pu résister à l'usure du temps, s'imposer à l'intérieur comme à l'extérieur — voire prétendre à l'universalité ?

Le rap fait partie de *l'ethnic business* popularisé par la musique et le film. Cette forme d'expression populaire, apparue à la fin des années 70, a trouvé un accueil favorable chez les jeunes aux prises avec des difficultés familiales, scolaires, etc., dans le contexte urbain marqué par l'indétermination des repères collectifs. Michel Wieviorka le montre à propos de ce qu'il appelle « la nouvelle question urbaine ». Celle-ci renvoie, selon lui, à une analyse tridimensionnelle prenant en considération la fin de l'ère industrielle, la crise de l'État républicain et la

4/ *Ibid.*, p. 53.
5/ *Ibid., op. cit.*

poussée des identités. L'exclusion, ou la peur de celle-ci, conduit à la constitution de logiques et de groupes ethniques là où le modèle d'intégration dit « républicain » ne permet plus de transiter vers une citoyenneté pleine et entière[6].

Pour les sociétés nationales, l'idée de construire la société de l'avenir, société à la fois plus juste, plus avancée et plus moderne, a disparu, emportée par les vagues successives d'une désindustrialisation affectant les plus faibles. Au Québec, on parle même de la disparition complète de la classe moyenne. La réalité sociale des années 80 a aussi rappelé aux Américains que la pauvreté existe toujours aux États-Unis, en dépit des programmes qui la combattent, et que ses nouveaux visages ont aussi des origines structurelles[7]. Si la droite américaine a toujours fait la sourde oreille à toute réforme sociale véritable venant en aide aux plus démunis, la déliquescence des quartiers ségrégués à majorité noire en proie à la drogue, à la criminalité illustre bien la profondeur du malaise social américain.

Entre le vertige de l'exclusion et les chimères de l'authenticité

Vivre dans les ghettos n'a jamais été un plaisir : Juifs, Italiens, Chinois, Irlandais et Portoricains en ont fait l'expérience. Mais les ghettos noirs ont toujours été les plus difficiles, ceux aussi où s'est forgé un esprit de classe proche d'un esprit de race. La longue histoire des ghettos noirs semblait s'enfermer dans une sorte de routine, dans ce sous-genre de la politique sociale que l'on catalogue comme « problème connu » après le temps des émeutes et des drames des années 60[8]. Si les luttes menées par Martin Luther King et les revendications du manifeste

6/ M. Wieviorka, *et al.*, *op. cit.*
7/ M. Harrington, *The New American Poverty*, New York, Penguin Books, 1984, 1.
8/ R. Bastide, *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1976, p. 201.

de Port Huron étaient de permettre à tout être humain de déployer ses capacités créatives, en lui ménageant un espace social où il puisse vivre, penser et aimer librement, les organisations noires vont pour leur part privilégier une solidarité basée sur des racines communes, comme moyen de résistance aux mécanismes d'une société principalement accusée d'aliéner les individus. De ce fait, le mouvement des droits civiques va entrer en conflit avec l'affirmation d'un droit à la différence[9].

Inspirées par Malcolm X, les organisations noires les plus radicales s'engagent de plus en plus résolument sur la double voie de la révolte et de l'authenticité culturelle. Autrement dit, il n'est plus question pour elles de se laisser représenter par des Blancs, ni de soumettre leurs revendications à un programme dont elles ne sont pas les seuls auteurs, et dont la communauté noire n'est pas à la fois la cible et le destinataire exclusifs. Dans cette perspective, les leaders noirs de la fin des années 60 vont rompre avec l'esprit du mouvement des droits civiques sur trois points essentiels. Premièrement, toute idée d'intégration se voit dénoncée, surtout si elle ne tient pas compte des différences d'héritage qu'exprime la couleur de la peau. Deuxièmement, l'autonomie politique visée par les organisations noires s'accompagne d'une quête d'authenticité culturelle. Cet appel à une identité noire ne repose pas seulement sur une solidarité face à l'oppresseur, mais sur les formes d'endurance et de résistance inventées par les opprimés ainsi que sur la commémoration des traditions réprimées par l'oppresseur. Troisièmement, l'impérialisme politique et culturel de l'Occident, représenté au premier chef par le gouvernement des États-Unis et par la population blanche dont il protège les intérêts, est rejeté en bloc.

9/ M. Feher, « Sur quelques recompositions de la gauche américaine (1967-1992) » *Esprit*, décembre 1992, p. 60–79.

La nouvelle question identitaire qui émerge (*identity politics*), représentée par la politique d'« *affirmative action* », demeure la principale préoccupation des organisations noires, tout particulièrement à partir des années 80 lorsque l'administration républicaine, sous la présidence de Ronald Reagan, s'attelle au démantèlement systématique de la grande société des années 60. Enfin, le système fiscal et le retour de l'Amérique aux valeurs républicaines ont conduit rapidement à la déchéance des droits sociaux. Être pauvre devenait intenable, vivre dans le ghetto : une condamnation à perpétuité. Le film de Spike Lee, « *Do the Right Thing* », où le rap tient une place prépondérante, illustre bien ce désespoir au quotidien qui caractérise la vie des Noirs dans les ghettos[10]. Ce revirement de la situation sociale, particulièrement dramatique pour les Noirs, a créé une prise de conscience chez les rappeurs. Désormais, les textes de rap décriront la vie au ghetto et reprendront le combat inachevé de Martin Luther King et des Black Muslims. Cette nouvelle vocation du rappeur va faire de lui un messager, un libérateur. Ainsi de *dance music*, le rap s'est muté en *protest song*[11].

Le message et le public

Le rap n'est pas que des mots et du rythme. Son importance tient au fait qu'il a intégré des préoccupations intellectuelles dans une musique populaire. Le slogan du rap, « Je suis Noir et fier de l'être », n'est pas nouveau. Il est en accord avec le discours du Black Power qui, avant d'être chassé de la scène politique américaine, a naturalisé l'identité noire. Il a fait de la couleur noire elle-même un objet de célébration et d'allégeance[12]. Cependant, le rap

10/ Voir G. Sorman, La Révolution conservatrice américaine, Paris, Fayard, 1983.
11/ G. Lapassade, et P. Rousselot, *op. cit.*
12/ S. Steele, *The Content of Our Character. A new vision of race in America*, New York, St. Martin Press, 1990. Trad. F. Ouellet.

dans son message ne s'adresse qu'à cette partie de la société américaine qui ne peut avoir accès à la communication qu'à travers le *slang* qu'elle a intériorisé.

Comme pour répondre à son existence éprouvante, à ce cumul d'un apartheid et d'une pauvreté en plein essor, une partie de la population urbaine noire a développé un code de comportement de plus en plus distinct du reste de la société. Puisque les Blancs parlent l'anglais « classique », réussissent à l'école, travaillent dur, se marient et élèvent leurs enfants, être noir obligera, faisant de nécessité vertu, à parler la langue des ghettos, à être un élève médiocre, à refuser tout emploi légal et le mariage et à s'accommoder de familles éclatées ou monoparentales. La crainte de se voir reprocher d'« agir blanc », de déserter, de sympathiser avec l'ennemi complique la démarche fort aléatoire des Noirs désireux de s'intégrer aux institutions économiques et sociales du pays [13]. En reprenant ce langage, le rap n'est pas seulement libération, célébration de l'identité noire, il est aussi sa prison. Car si le rap permet à certains jeunes Noirs de se distancer du ghetto, en revanche, il ne fait que durcir, ne fût-ce que de manière tronquée, la ségrégation raciale qui, depuis la grande migration noire de l'entre-deux-guerres, demeure, de nos jours encore le principal dilemme de la démocratie américaine. Le « Black English » parlé dans les quartiers noirs ségrégués et l'anglais traditionnel enseigné dans les écoles renvoient à deux registres linguistiques complètement différents, fragmentation linguistique qui a pour effet d'alourdir le handicap des Noirs en quête de promotion sociale. Malcolm X, militant révolutionnaire noir assassiné en 1965, a résumé dans une formule ce type de refus : « Comment appelle-t-on un Noir titulaire d'un doctorat ? Un nègre » [14].

13/ M. Douglas, « Regards sur l'apartheid américain », *Le Monde diplomatique*, février 1995.

14/ *Ibid.*

De tels énoncés farcis de haine raciale et de slogans font fortune au détriment des jeunes en crise d'identité et de repères.

La culture hip hop au Québec

Importé clés en mains des États-Unis par la voie des médias (disques, vidéos, films), le rap trouve écho au Québec auprès des jeunes issus des communautés culturelles. Sa présence se fait aussi sentir ailleurs, notamment en France et en Angleterre où il est en communauté d'esprit avec le Ragamuffin. À Montréal, l'influence de cette musique auprès des Québécois d'origine haïtienne s'observe dans leur langage, leur tenue vestimentaire et leur coupe de cheveux. Autant de signes identitaires qui ne sont pas exclusifs aux jeunes Haïtiens, mais qui font office chez eux de modèle d'identification raciale. Au cours d'une étude récente réalisée au département de sociologie de l'Université de Montréal, je me suis penché sur l'influence grandissante de cette musique sur les jeunes de la communauté haïtienne de Montréal. Le rap, nous disent les jeunes Haïtiens, est incontournable, en tant que modèle d'identification. « Culturellement, la communauté haïtienne est mal campée. La musique haïtienne est le produit d'une sous-culture en compétition avec d'autres sous-cultures beaucoup plus puissantes qu'elle. La famille haïtienne est devenue dysfonctionnelle et connaît un fort taux de chômage, de délinquance et d'abandon scolaire. Au Québec, il n'y a personne qui s'est levé pour nous montrer le chemin. Quand on ne trouve pas chez soi de quoi satisfaire sa soif, on va dans la cour du voisin [15]. »

Le rap, dans ce qu'il met en scène, fait le bilan d'une culture de ségrégation et de pauvreté qui lui

---

15/ J.O., Valéry, *Représentations sociales de la culture et construction de l'identité*, mémoire de maîtrise au département de sociologie de l'Université de Montréal, septembre 1997. Les extraits d'entrevues qui suivent sont tirés de ce mémoire.

est par ailleurs associée. À écouter certaines chansons de rap, on croirait presque que le mode de vie qu'elles donnent en exemple est plus choisi que subi. Quand il se généralise, ce nihilisme rend encore plus problématique l'intégration des Noirs dans l'économie postindustrielle de services[16]. En adhérant de façon aveugle à un modèle culturel venu d'ailleurs, les jeunes Québécois d'origine haïtienne ne risquent-ils pas de s'autoexclure, à un moment crucial du nationalisme québécois ?

> « Nous sommes des Québécois, différents des Québécois de souche et des Québécois qui viennent d'Haïti. Nés à Montréal, la réalité décrite dans le rap nous rejoint directement dans ce que nous vivons quotidiennement. La musique haïtienne est restée prisonnière d'une réalité qui nous est étrangère. Pour bien comprendre cette musique, nous devons, le plus souvent, nous reporter des années en arrière et maîtriser toutes les expressions créoles, ce qui n'est pas toujours possible pour un Haïtien né au Québec ».

Voix des sans-voix, le rap construit un monde dans lequel tous les Noirs ne se reconnaissent pas. À défaut de s'identifier à leur culture d'origine, les jeunes Haïtiens de Montréal ne pourraient-ils pas s'accommoder d'autres modèles en provenance de la société québécoise ?

> « La culture haïtienne au Québec est concentrée à la chaîne 24 (chaîne ethnique). Le panorama culturel québécois ne reflète pas non plus nos aspirations culturelles. Nous aimons le rap parce que les rappeurs nous ressemblent. Les problèmes des jeunes Noirs des ghettos des États-Unis nous interpellent. Les jeunes Haïtiens sont très réceptifs à tout ce qui arrive des États-Unis, surtout de la communauté afro-américaine ».

16/ M. Douglas, *op. cit.*

Les Haïtiens utilisent le rap à l'école pour faire passer leur message. La culture hip hop prend de plus en plus place dans les festivités haïtiennes. Désormais, le rap partage avec le compas direct la composition musicale des soirées musicales haïtiennes.

> « Le rap n'est pas totalement négatif. Je me rappelle les difficultés que j'ai eues à la maison à faire jouer mes chansons de rap. Mes parents s'insurgeaient contre cette musique, la qualifiant de barbare, de grotesque. Aujourd'hui, le rap fait fureur en Haïti. Les récents succès de Wyclef Jean et son groupe Fugees ne sont pas étrangers à cette reconnaissance. À Montréal, le rap est ghettoïsé, marginalisé et fait figure de parent pauvre dans les médias à grand tirage ».

Le rap débute au Québec. Son avenir est incertain, compte tenu de sa provenance et de la violence qui le caractérise. Certains jeunes Haïtiens y voient un handicap majeur pour la promotion de cette musique sur laquelle ils fondent beaucoup d'espoir.

Les jeunes de la communauté haïtienne, en faisant de la culture hip hop une panacée, tendent de plus en plus à s'éloigner de leur culture d'origine (haïtienne) et de leur culture environnante (québécoise). C'est de l'insatisfaction éprouvée à l'égard de sa propre culture qu'émerge le désir de s'ouvrir à un autre univers mental. Tout comme l'individu, le groupe social doit à la fois se renouveler et maintenir son identité, accepter le changement et rétablir sa continuité propre : sa vie se fonde physiologiquement sur l'alternance de moments où prévalent les forces de cohésion et d'autres où l'emportent les forces de désagrégation, même si cela n'arrive jamais de façon absolue et totale, car même lorsque les forces de désagrégation prédominent, les forces de cohésion ne disparaissent pas complètement et vice versa [17].

17/ M. Wieviorka, *op. cit.*

Le rap : entre l'exclusion et l'authenticité

Les valeurs culturelles auxquelles adhèrent les jeunes Haïtiens de Montréal ne reflètent pas adéquatement leurs conditions matérielles d'existence. Car si exclusion il y a, au Québec, elle n'a pas toute la profondeur de la ségrégation sociale à l'américaine et de cette pauvreté qui lui est coextensive.

> « Nous devons cesser de jouer aux Américains. Nous les Haïtiens du Québec devons penser avant tout à être Haïtiens. Les Noirs aux États-Unis ont une histoire différente de la nôtre... Nous devons réfléchir plusieurs fois avant d'adhérer à certains modèles "tête en bas" en provenance de la culture noire américaine. »

En se considérant comme des « hip hop heads », les jeunes Haïtiens souscrivent à une identité de diaspora. Dans cette logique, ils se constituent en diaspora sur un mode avant tout culturel. L'expression peut-être la plus spectaculaire de cette logique est donnée par ce que Paul Gilroy a appelé récemment « the Black Atlantic ». « La diaspora, dans ce cas précis, unifie les Noirs de part et d'autre de l'Atlantique Nord, des États-Unis à la Grande-Bretagne en passant par les Antilles. Plus ou moins exclus socialement, infériorisés, menacés d'être confinés dans l'*underclass*, exploités, soumis au racisme, ces Noirs élaborent une unité diasporique où ils affirment une identité qui leur est propre et leur permet de se doter d'une définition positive d'eux-mêmes. Cette diaspora se reconnaît, notamment, dans l'innovation et la créativité musicale, littéraire, artistique, dans la danse ou dans les activités centrées sur le corps, sportives par exemple.

Les effets combinés de la globalisation de l'économie et de l'internationalisation de la culture déstructurent et raidissent les identités nationales et conduisent à la fragmentation de la culture. De ce fait, la correspondance classique entre la vie économique, la vie politique, l'État et la culture nationale se désarticule, encourageant l'invention ou le

renforcement de nouveaux modes d'articulation, où un acteur peut fort bien trouver le cadre de sa vie sociale et politique dans un État, et celui de ses principales références culturelles, voire économiques, dans l'appartenance à une diaspora. Il est à espérer, que les différentes formes d'affirmations identitaire, à l'œuvre au sein de la communauté haïtienne de Montréal, ne viennent pas perturber le processus de construction nationale déjà si fragile au Québec.

Photographie

JEAN PAQUIN

La photographie au service des droits humains

Entretien avec Josée Lambert

Photographe professionnelle, Josée Lambert œuvre à la fois comme artiste, conférencière, journaliste de reportage et pigiste, notamment pour l'Union des écrivains. En tant que photographe de scène, elle a collaboré avec le théâtre UBU et exposé en 1995 une série de photographies sur cette compagnie au Centre Georges Pompidou à Paris. En 1996, elle présente à la maison de la culture Côte-des-Neiges une exposition fort remarquée par la critique : « Au delà du cliché – Itinéraire au Moyen-Orient ».

L'entretien avec Josée Lambert a porté principalement sur son engagement photographique. De retour d'un voyage au Sud-Liban où elle a travaillé sur le dossier des prisonniers libanais au Centre de détention de Khiam, la photographe nous livre ses commentaires sur son action. Josée Lambert est membre bénévole d'Amnistie internationale.

Jean Paquin : *Vous êtes une photographe reconnue travaillant, notamment, auprès du milieu littéraire et théâtral et parallèlement, vous vous impliquez dans des projets de nature plus engagée. Pourquoi ?*

Josée Lambert : Parce que la photographie a littéralement une fonction sociale. Dans l'ensemble du secteur des arts et des médias de communication, la photographie est l'une des seules disciplines avec le cinéma impliquant au départ un travail sur la réalité elle-même. Sans cette dimension, il n'y a pas de photographie. J'ai besoin du réel et c'est, à mon avis, la matière première de la photo. Je parle ici de la rue, des gens... À cause de cette capacité de traduire des situations de réalité, il y aura toujours une partie des professionnels de la photographie et du cinéma qui feront un art engagé. En tant qu'être humain vivant dans la société, je me sens obligée de réaliser des choses qui vont dans le sens de l'amélioration ou du changement. Ça peut paraître prétentieux, mais c'est ce à quoi je veux participer.

J.P. : *Dans cette perspective, la réalisation de commandes devient-elle insuffisante, voire insatisfaisante ?*

J.L. : Dans mon champ de spécialisation, faire de la commande consiste principalement à illustrer un roman, exécuter des photographies de spectacles ou des portraits d'écrivains. Je suis toujours dans l'univers de l'Autre. Certes, les gens que je photographie ont des choses à dire, mais je suis constamment en situation de service. Si j'effectue uniquement des contrats, je m'éloigne de ma définition de la photo car ce type d'ouvrages y donne peu de place. Aussi, le rythme de la pige est tellement effréné (et je parle ici au nom de tous les photographes) qu'il demeure difficile de prendre du recul ou de me renouveler. C'est très exigeant.

J.P. : *Votre engagement revêt une forme particulière. Étant membre bénévole d'Amnistie internationale,*

vous êtes appelée à voyager et à œuvrer à la défense des droits humains. À votre avis, est-il possible de se consacrer réellement à un travail engagé en dehors d'organismes humanitaires ?

J.L. : Être membre d'une organisation ne signifie pas l'absence d'idées ou de points de vue personnels. Ce que m'apporte Amnistie internationale, c'est une balise. J'ai déjà fait partie d'autres organismes dans le passé et constaté que ceux-ci ont tous des tendances politiques. Je ne crois plus au monde scindé en deux, la gauche et la droite, où chacun tire de son côté. Dans ce sens, la balise que m'offre Amnistie internationale est reliée aux droits humains et je suis très à l'aise à l'intérieur de ce paramètre. Se rajoute à cela tout le travail de défrichage qu'effectue l'organisme et qu'il me serait impossible d'accomplir faute de ressources et de moyens financiers. J'utilise les recherches de cette organisation pour m'alimenter. Le vrai journalisme d'enquête n'existe plus et l'on doit se replier sur des groupes qui font véritablement de l'investigation. Je sais pertinemment que si mon travail est basé sur des rapports d'Amnistie internationale, il sera crédible. Sinon, si je pars seule et que je ramène quelque chose de dérangeant, ce sera ma vision confrontée à un éventail d'idées le plus souvent préconçues. J'ai besoin de quelqu'un pour me seconder et Amnistie m'offre en quelque sorte un compromis.

J.P. : *Vous arrivez d'un voyage au Sud-Liban où vous deviez rendre compte de la situation de prisonniers d'opinion à l'intérieur du camp de détention de Khiam en zone occupée par Israël. Quels ont été la genèse du projet et votre rôle en tant que photographe ?*

J.L. : Ce récent voyage est mon quatrième en sol libanais. Je connais bien le pays et son échiquier politique. Avec un ami, Serge Patrice Thibodeau, qui est coordonnateur d'Amnistie internationale pour la Syrie et le Liban, nous avons commencé à

travailler sur ce dossier au mois de mai 1996. Pour nous, c'était une piste intéressante d'aborder ce qui se passe dans une zone occupée sans nécessairement prendre de positions politiques « stéréotypées » du genre *le méchant Israël qui occupe tout le Moyen-Orient*, mais plutôt de montrer les conséquences de l'occupation sur la population. Pour ce qui est des conclusions, c'est au public de les faire en regardant les images dans les expositions auxquelles je collabore.

J.P. : *Quel genre de clichés avez-vous rapporté ?*

J.L. : Sur le plan photographique, ce ne fut pas un dossier facile à traiter. On nous a refusé l'accès au centre de détention. Je ne pouvais pas prendre de clichés de l'endroit ni des gens à l'intérieur. Je suis passée par des individus qui avaient déjà été emprisonnés et torturés ou par des familles qui pouvaient témoigner. J'ai donc rapporté des portraits d'ex-détenus, de parents, d'enfants ou de frères. Je me suis trouvée de façon un peu bizarre à montrer des gens pour parler de ceux qui ne pouvaient être présents sur la photo, donc des absents.

J.P. : *Comment avez-vous utilisé les photographies à votre retour ?*

J.L. : J'ai participé, dans le cadre du Mois de la Photo, à une exposition collective intitulée *Vie privée, vie publique*. J'ai discuté avec l'organisateur de l'événement, Guy Lafontaine, en précisant que mon travail à l'étranger pourrait s'intégrer au thème et que mon apport se situerait dans une perspective sociale. Sur le plan de l'information, il y a des choses odieuses qui parviennent jusqu'à nous et d'autres pas. C'est cela qui m'intéressait, c'est-à-dire questionner le pourquoi de cette résistance. Cela représente une autre face de l'information dite privée et mon sujet recoupait cet aspect, car je devais créer un rapport de familiarité avec les gens que je photographiais.

J.P. : *Parce que vous deviez pénétrer dans un univers d'intimité ?*

J.L. : Oui. J'étais constamment dans les maisons des gens. C'est dans leur habitat que je les photographiais. Ils exprimaient de la crainte à s'exposer mais affichaient du même coup un certain courage, et je crois que la photographie est encore utile pour rendre publics des dossiers qui traitent d'injustices.

J.P. : *Quelles sont les autres possibilités de diffusion de vos photographies ?*

J.L. : Elles résident à l'intérieur d'une dimension plus journalistique. Des pourparlers sont en cours actuellement avec l'agence de presse Gamma. C'est un test car jusqu'à ce jour, toutes mes tentatives auprès d'agences ont échoué. Je suis consciente que l'on recherche le sensationnalisme. Ce que je donne à voir, c'est l'inverse, à savoir des personnes qui sont en situation d'attente et de libération. Je dois aussi me battre contre certains propos de journalistes qui conçoivent mes photographies comme du documentaire de type artistique. Pour eux, ce n'est pas de l'information. Moi j'affirme que je suis entre les deux, le médiatique et l'artistique. Je fais des reportages sur des murs de galeries.

J.P. : *Justement, comment vivez-vous cette tension ? En quoi votre pratique engagée rejoint-elle des critères de recherche esthétique ?*

J.L. : Par l'amour du cadre qui fixe cette portion du réel que je veux organiser. Ce que je décide d'extraire et mettre en ordre est nécessairement subjectif tout comme la manière de représenter les choses. Et il y a aussi une raison pour laquelle j'ai choisi les pays arabes ; c'est l'une des régions du monde sur laquelle on a le plus de préjugés.

J.P. : *Quels sont ces préjugés ? Assistons-nous aussi à une désinformation sur les pays arabes ?*

J.L. : Ce n'est pas que l'information soit déformée, elle est tout simplement partielle. Par exemple, en Algérie les morts ne sont pas fictifs mais les médias n'utilisent qu'un seul registre pour parler de ce pays arabe. Cette partialité veut englober la totalité d'une culture et elle déforme notre perception. On mise uniquement sur la catastrophe et l'intégrisme. On condamne, et c'est très rassurant pour nous de savoir que l'autre est barbare, sadique ou misogyne. Mais qu'en est-il des aspects historiques des pays arabes et de leur modernité ? C'est comme si un seul fragment de la réalité arabe constituait l'unique explication des faits que l'on rapporte.

J.P. : *En quoi vos expositions antérieures voulaient-elles corriger cette impression ? Quels angles avez-vous privilégiés ?*

J.L. : J'ai beaucoup parlé du quotidien, de la vie courante. Mon seul critère a été de présenter des vivants dans leur environnement familier exprimant à la fois leur joie et leur peine. J'ai pris des scènes de marchés, des clichés où les gens sourient, des situations où les parents aiment leurs enfants. C'est peut-être plus facile que de prendre des images de guerre. Il n'y avait pas de risques. Et à ma grande surprise, ce type de commentaire a plu au public. Il se demandait « pourquoi ne voyons-nous jamais ces images-là ? »

J.P. : *Et ces images simples, selon vous, sont-elles occultées ?*

J.L. : C'est que l'on ne voit finalement que deux extrêmes. On a d'un côté des reportages polis et léchés du type *National Geographic*, puis de l'autre des images où n'apparaît que la catastrophe. Entre les deux, il n'y a plus d'exemples. Et c'est là que j'interviens. J'accompagne aussi mes photographies

de légendes pour qu'elles soient lues dans une juste perspective, un juste contexte.

J.P. : *Dans ce sens, est-ce que votre démarche se détache du courant actuel de la photographie de reportage, celle qui est pratiquée, notamment, par les grandes agences ?*

J.L. : Comme je l'ai déjà mentionné, ce que l'on veut c'est du sensationnalisme. Tout cela se passe dans un contexte où le cadavre, les gros noms ou les scandales se vendent bien. Dans mon cas, ce n'est pas l'agence qui va choisir le sujet que je devrai traiter. Je vais lui soumettre mes reportages. Je m'essaie à nouveau avec le projet du centre de détention de Khiam et cela semble intéresser l'agence Gamma parce que le dossier est bien documenté. Il y a aussi le rapport d'Amnistie internationale qui appuie les allégations. Mais je ne blâme pas tant les agences que la tendance médiatique actuelle qui est très réductrice, comme si une seule image se voulait le résumé d'une situation. Pensons par exemple à la couverture des événements survenus au Rwanda et en Somalie. S'il y avait des demandes pour autre chose, les agences suivraient. Ce qui est regrettable, c'est que les agences comme Magnum ou Gamma ne sont plus ce qu'elles étaient à l'origine. Elles ne sont plus à l'avant-garde. Au début, ces agences étaient des écoles de pensée photographique et elles formaient l'œil du lecteur. Aujourd'hui, elles ne font que répondre à la demande tandis qu'avant, elles la produisaient. Je pense particulièrement à l'action des photographes Depardon et Caron. Ils ont réussi à faire de grands reportages sur le Vietnam, l'Algérie, l'Afrique.

J.P. : *Lors d'un récent échange, vous avez mentionné que le photographe se doit de faire une réflexion éthique sur son moyen d'expression. Pourriez-vous expliciter ce commentaire ?*

J.L. : À mon avis, les photographies agissent comme des preuves. Ce qui me fait peur, c'est que souvent

les preuves elles-mêmes sont trafiquées. Il y a eu plusieurs cas célèbres. Lorsqu'on fait du reportage, on se doit de ne pas arranger les scènes. Je me réfère à un cas en 1989, celui du faux charnier de Timisoara en Roumanie où des individus avaient retiré des corps d'un cimetière pour simuler un massacre. C'est de la propagande. Ou encore... je me souviens d'une image qui a fait la une du *Nouvel Observateur* dans la semaine du 22 septembre 1994. C'était un numéro sur le voile islamique. Et la démonstration était de dire que les femmes sont opprimées et victimes. C'était la prémisse. La revue a utilisé comme photo de page couverture le cliché d'une femme voilée, mais les monteurs ont découpé ses yeux et effectué un clonage de deux images. Les yeux de la femme que l'on a clonés étaient ceux d'une très belle femme. Ça suggérait que le droit de cette femme à la beauté était brimé par l'utilisation du voile. C'est de la manipulation.

J.P. : *Mais aujourd'hui, en raison de l'utilisation des nouvelles technologies, cette situation que vous décrivez risque-t-elle de s'amplifier ?*

J.L. : Je trouve extraordinaire ce que l'on peut faire avec les nouvelles technologies, notamment la rapidité de transmission du matériel photographique et les possibilités quasi infinies de modifier les images ou d'en simuler de nouvelles. Ces techniques peuvent accentuer la force d'un message ou le déformer et c'est là que le danger réside. Pour ce qui est de l'information, s'il y a clonage, on se doit de le dire pour éviter une désinformation dont les conséquences peuvent être désastreuses au sein d'une population. Ç'a été le cas pour la population irakienne lors de la guerre du Golfe.

J.P. : *Dans ce sens, est-ce que la véracité dont vous parliez et qui est le propre de la photographie est remise en cause avec l'arrivée des nouvelles technologies ?*

J.L. : Oui, elle est remise en question. Parce que si l'on abuse, les gens vont développer une certaine crainte par rapport à la photographie. Elle va perdre sa crédibilité et sa force. Il n'y aura plus ce lien d'honnêteté entre le photographe et le public. C'est pourquoi nous devons travailler à la mise sur pied d'un code d'éthique. Si le milieu journalistique et médiatique de l'information manipule les images, ça doit être dit. Sinon, nous allons tout droit vers un dérapage. Rappelons-nous ce faux reportage qui a été tourné aux États-Unis avec la complicité de l'ambassade du Koweit à Washington. Dans ce « document », l'on retrouvait la fille de l'ambassadeur jouant le rôle d'une infirmière et simulant un arrêt de l'approvisionnement d'oxygène dans des incubateurs. Cela a eu une incidence marquante sur l'opinion publique américaine quant à la décision d'attaquer l'Irak ou non. Par la suite, un sondage révélait qu'on devait assaillir ce pays. Mais tout cela avait été fabriqué sur du faux. Le faux a donc contribué à justifier une décision en agissant sur l'opinion d'une population.

J.P. : *J'ai l'impression que le questionnement sur le comportement éthique du photographe doit également s'appliquer aux médias. Est-ce que les médias sont à l'origine des détournements observés plutôt que les photographes eux-mêmes ?*

J.L : Le système médiatique englobe une réalité très vaste. En Europe, il est de tradition que les journaux affichent ouvertement des positions de gauche ou de droite. Ici, c'est moins présent. On nage, dit-on, dans l'objectivité pure. Je n'y crois pas. Parfois les journalistes entremêlent les faits avec leur façon de les voir, et tout cela interagit. Les médias influencent l'opinion publique. C'est pour cela que je me sens très à l'aise avec ce que je fais. Je ne cache jamais mes prétentions. J'expose des situations et à partir des faits, les gens jugent et se font une idée. Je ne me cache pas derrière l'objectivité. Déjà, choisir un dossier est une prise de position.

J.P. : *Comment financez-vous vos projets ?*

J.L. : Je finance mes projets à même mes contrats de pigiste en investissant une partie de mes économies. Cet autofinancement me permet une grande liberté, car je ne suis pas obligée de fonctionner à travers les balises d'un commanditaire ou d'une institution gouvernementale. Sur le plan idéologique, je n'ai pas de comptes à rendre et je ne veux pas qu'on m'impose des sujets.

J.P : *Pour terminer, quels sont vos projets ?*

J.L. : Le projet de reportage du centre de détention de Khiam demeure à finaliser. Je dois retourner au Liban cette année. C'est un projet qui me tient à cœur. C'est la première fois que je sens que je peux avoir une influence, si minime soit-elle. Je participe à un mouvement qui pourrait faire fermer cette prison. C'est concret et ça touche plusieurs centaines de personnes. Ce ne sont pas seulement les idées qui m'intéressent.

Théâtre

ANDRÉ THIBAULT

Le comédien

Qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma, les critères d'un art engagé semblent clairs lorsqu'on les applique à un auteur ou à un metteur en scène. Mais mettons à l'épreuve cette supposée transparence : Emily Brontë était-elle une écrivaine engagée ? On ne trouve guère, dans *Les Hauts de Hurlevent* (*Hurlemont* pour les puristes), de discours militants explicites, qu'ils soient féministe, socialiste ou anticolonialiste. Qui pis est, l'œuvre pourrait, au regard d'un freudisme vulgaire, apparaître comme une pure compensation fantasmatique à une existence bloquée : la vulgate littéraire retient qu'« Emily Brontë fut contrainte, par une situation matérielle et affective dramatique, à ne chercher qu'en elle-même joies et épanouissement héroïque »[1]. Même sous cet aspect, les censeurs soviétiques n'auraient pas toléré : subjectivisme, narcissisme, évasion — le répertoire de qualificatifs dérogatoires destinés à un tel usage foisonnait. Et pourtant... l'idéologie victorienne, avec son idéalisation de la campagne, de la famille, des bonnes mœurs et des bonnes manières, sort passablement amochée de cette fiction tourmentée. Ce

1/ *Petit Robert* des noms propres, éditions de 1990. Morte prématurément de tuberculose comme le reste de sa famille, l'auteure partageait avec elle la vie d'un presbytère anglican au cœur d'un Yorkshire peu peuplé et éloigné de toute activité culturelle.

livre, qui ne formule pas un message social formel, semble bien avoir contribué à une prise de conscience collective d'une portée critique indéniable. Certains autres textes ne le font pas. À quels critères, peut-être subtils, tient la différence ?

La manière d'écrire y serait-elle pour quelque chose ? Cela impliquerait que l'engagement ne se mesure pas strictement au contenu du discours. Explorons alors un acte culturel qui n'est pas un discours ! Je choisis le jeu du comédien. Des acteurs engagés *en tant que citoyens*, le Québec en est plein : il n'est de cause politique, sociale ou humanitaire qui ne puisse compter sur l'appui enthousiaste et généreux de nombreux praticiens des arts de représentation. Certains d'entre eux affectionnent les pièces ou films à messages. Est-ce la mesure, et la seule, de l'engagement ? Il me semble, entre autres difficultés, que les interprètes du film *Octobre* de Pierre Falardeau, ont réussi, par le schématisme de leur jeu, à désamorcer la charge politique que le thème aurait dû comporter. Plus précisément, j'ai trouvé que la volonté de démontrer tuait l'émotion et sapait par le fait même à sa racine la complexité des personnages, empêchant toute identification avec eux et tout questionnement social.

La passion

Un jour, sans arrière-pensée, je feuillette de vieux collages qui dorment dans mes tiroirs. Un mot me saute au visage : « la passion » ! En une fraction de seconde, des associations d'idées me ramènent à la rédaction de cet article. J'en étais depuis quelques jours à méditer le conseil donné par l'ancêtre Durkheim aux sociologues en quête de définition : rassembler des faits empiriques que l'on désigne sous un même vocable et dégager ce qu'ils ont en commun. Je percevais comme des comédiens très engagés Sophie Marceau dans *Anna Karénine*, Sylvie Drapeau, Jano Bergeron, Anna Magnani,

Philippe Noiret, Marcel Sabourin, Guy Nadon, et je cherchais un trait qui les caractérisât tous. La passion s'imposait soudain comme une importante piste de réponse.

Il en est du jeu dramatique comme de tous les métiers et toutes les professions. Certains accomplissent honnêtement leur boulot sans plus, et c'est déjà préférable à la négligence de plusieurs de leurs collègues ; après tout, il me suffit habituellement que les gens dont je requiers les services soient compétents et fiables. Et puis, il y a ceux et celles qui vous corrigent une facture, vous réparent un appareil ou vous nettoient les dents avec ardeur, comme si le sort du monde en dépendait. Au contact de ceux-là, ma confiance envers le lien social en ressort comme après l'injection d'une forte dose de vitamines.

Pourvu qu'on ne confonde pas la passion et le pathos. Plus Pavarotti pousse à leurs limites les stéréotypes de l'élan amoureux, du désespoir ou de la colère, moins je me sens concerné[2]. Noiret et Sabourin, comme naguère Gian Maria Volonte, optent très souvent pour le langage de la réserve et la pudeur des sentiments. La passion n'est pas proportionnelle au déploiement des moyens dont on se sert pour l'exprimer ni la tristesse à la quantité de larmes qui sont versées. Des mises en scène récentes nous ont démontré que l'on pouvait jouer Marivaux avec passion. Un sympathique curé me racontait naguère que lorsque son père, peu démonstratif, lui demandait avec inquiétude « sais-tu où est passée ta mère ? », il devinait chez lui un immense attachement amoureux.

Certains objecteront qu'il y a entre passion et engagement chez le comédien non pas un lien de nature mais une simple convergence occasionnelle. Creusons donc davantage le sens de cette association.

2/ Crie-t-on à plein volume à une femme qu'on aime : « ô mon soleil » ? L'*O sole mio* de Tino Rossi était plus crédible !

Je dis bien creusons, car cela suppose qu'il existe quelque chose de plus profond que la politique, les idéologies et les mouvements sociaux explicites, quelque chose dont ces phénomènes seraient les manifestations les plus visibles, les plus faciles à identifier. Ce quelque chose s'apparente à la conscience aiguë d'un sort commun, d'une responsabilité réciproque. En ce sens, l'intensité avec laquelle Jacques Brault explore l'intériorité ne serait pas moins engagée que les envolées de Miron sur la question nationale.

Je reviens à l'Anna Karénine de Sophie Marceau[3]. Au sortir de la représentation, j'étais saisi par la question des implications morales du lien amoureux quand il bouleverse la vie des partenaires — ma compagne pour sa part songeait avec reconnaissance aux transformations apportées par le dernier siècle à la condition féminine. Sous deux angles différents, et non exhaustifs, notre appartenance à la communauté de nos semblables venait de recevoir un renforcement passant à la fois par la tête et par le cœur. Il aurait pu en être autrement. L'œuvre aurait pu se prêter aisément à une lecture qui aurait privilégié l'exotisme, l'archaïsme ou une interprétation clinique ; dans tous ces cas, on se serait sèchement réjoui de n'être pas comme ces bizarres personnages et on se serait empressé de passer à autre chose. Le Festival des films du monde de 1996 nous a présenté un *remake* de *La lupa (la louve)*, d'après une nouvelle de Giovanni Verga. Anna Magnani, qui a déjà tenu ce rôle, arrivait à nous émouvoir par le drame de cette veuve bouleversée par ses besoins sexuels, amoureuse de son gendre, rejetée par le village mais utilisée en secret par les hommes mêmes qui la méprisaient en public. La nouvelle version est tombée dans le *freak show*, une vision purement pathologique qui rend le

3/ Je n'ai pas vu *Marquise*. Que la comédienne principale répudie le film a contribué à m'en dissuader et puis... je n'avais pas le goût de gâcher le souvenir d'*Anna Karénine*.

personnage déconcertant et incompréhensible. Le père du roman vériste sicilien aurait été horrifié de cette récupération et de cette banalisation.

Supposons Schéhérazade incarnée soit par Sylvie Drapeau, soit par Mitsou. On verrait d'un côté les ressources de l'imagination anxieusement mobilisées pour échapper à la mort (une sacrée bonne idée dans les culs-de-sac où nous entraînent les dogmes ultralibéraux) — de l'autre, le pittoresque des voiles, des bijoux et des œillades prétendument ensorcelantes. L'érotisme de l'une nous plongerait au cœur du drame humain, l'autre servirait d'analgésique pour oublier un moment notre condition. Est-ce pour une raison analogue que les films de Marilyn Monroe se démodent moins vite que ceux de Brigitte Bardot ?

Pourquoi a-t-on gardé tellement de respect pour Lucile Dumont, et pourquoi Sylvie Tremblay reçoit-elle une ovation en rechantant *Mon cœur est un violon* ? Simple sentimentalité ou reconnaissance du cœur comme organe d'une relation *engagée* des uns envers les autres ? L'immortel *Ne me quitte pas* ne concerne-t-il que le lien amoureux, voire la dépendance ou l'obsession amoureuses, ou ne peut-il refléter tous les appels contre l'indifférence et la déresponsabilisation, réponse déchirante au terrible *c'est pas mon problème* qui incarne le modèle culturel du désengagement dans sa version actuelle ?

« Ma solitude te concerne, tu y contribues », savent nous dire de magnifiques comédiens ou musiciens. Comment espérer sérieusement que s'animent des mouvements sociaux si on n'est pas remué par la fragilité humaine ? Comment aspirer vraiment à un Québec souverain ou à une économie sociale si on ne perçoit pas chez les autres les fondements les plus élémentaires d'aspirations communes ? « Je n'ai plus confiance en personne » ou « personne ne veut plus rien savoir de moi » sont les paroles les plus désengagées qu'il soit donné d'entendre.

Les plans d'architecte et le ciment

On célèbre ta douceur
bel entrecœur
Gilbert Langevin

Au fond, la conception usuelle de l'engagement a transformé en figure emblématique, seule légitime, *une* des formes d'engagement, vouée à l'échec si on la confine à un tel cloisonnement. Militants œuvrant à l'intérieur de mouvements sociaux bien identifiés et essayistes nourris de propositions idéologiques structurées, nous avons reconnu, légitimé et vénéré ceux-là et ceux-là seuls qui formulaient les plans d'architecte et dirigeaient les travaux de construction de projets de société visant à remplacer les institutions en place par d'autres mieux accordées à certaines valeurs sociales comme l'égalité, le droit à la différence, la liberté ou la justice. Héritiers d'une tradition essentiellement mâle de l'action sociale, nous avons fait de la confrontation l'essence même de l'intervention visant le changement social.

Tout cela n'est pas faux, ni désuet. Mais une question reste posée : la révolte et l'action *pour qui* ? et non seulement *pour quoi* ? Oui, je sais, Camus en a déjà parlé... mais sa réhabilitation est loin d'être complétée dans les milieux politisés. En voici une illustration. J'assistais, le 29 avril dernier, au lancement de la campagne du Bloc dans Outremont. Car *je suis souverainiste*. L'invité spécial était Monsieur en personne. Avec gouaille, une éloquence certaine et un traitement très habile de l'image et de l'argument, il s'employa à démontrer qu'il fallait pour le moment mettre de côté tout désaccord et tout intérêt particulier pour se donner les outils politiques du passage à la souveraineté. Pour illustrer son propos, il s'insurgea en particulier contre la Fédération des étudiants de cégep qui venait d'annoncer qu'elle ne soutiendrait pas officiellement le Bloc : « Voyons donc, pour une simple question de montants de bourses d'études » ! Le geste qui suivit signifiait « Ils

ne sont pas sérieux ». Un jeune adulte, juste devant moi, osa alors interrompre Sa Grandeur : « C'est plus compliqué que ça » ! De nombreuses têtes se retournèrent alors, avec un air de réprobation scandalisée.

À la fin des discours, je conversai quelques instants avec le jeune homme. Diplômé en sciences de l'éducation depuis quelques années, il ne voyait pas quand lui, ses confrères et ses consœurs auraient la chance de faire profiter la société de leur compétence avec un minimum de stabilité et de sécurité. Il allait voter souverainiste, mais il était durement blessé de l'insensibilité de la classe politique au sort de sa génération. L'argument « patientez, ça va se régler tout seul après » n'avait sur lui aucune force persuasive. Quand on songe à tous ceux qui au cours de ce siècle ont accepté d'endurer leur mal *pour le moment* pendant que les guides de la Révolution leur préparaient *des lendemains qui chantent*, on comprend qu'aux yeux de plusieurs, les appels à l'acte de foi aux promesses des chefs fassent figure de nouvel opium du peuple. Avoir confiance dans les solutions est inséparable d'avoir confiance dans les acteurs et cette dernière suppose un rapport de réciprocité entre les militants et la communauté.

Pour aspirer à des solutions collectives, il faut que le fait d'être avec les autres ait du sens. Les plus beaux plans d'architecte ne servent à rien si on manque de ciment pour tenir les briques ensemble. La construction de nouvelles réalités sociales requiert de l'analyse, de la conception, de la vigueur, mais aussi de la « douceur » et du « bel entrecœur », selon les mots de Gilbert Langevin. Comment croire en une société plus conviviale *après* si les rapports ne le sont pas *pendant* les démarches qui doivent y conduire ?

Je ne suis pas en train de prêcher l'amour comme devoir et comme vertu. L'amour est un potentiel très

répandu, un grand besoin humain, qui s'actualise ou non selon les situations ; la nature des messages culturels qui circulent constitue une des conditions favorables ou défavorables à cette actualisation. Notre siècle encore nous en donne un exemple tragique. Je suis horrifié par certains thèmes qui circulaient dans la culture germanique — surtout berlinoise ou viennoise — des années vingt : les liens amoureux ne sont qu'un mensonge permanent — les joies de la vie sont brèves, accidentelles, et souvent prélevées aux dépens d'autrui — les humains sont pourris, et les plus pourris sont ceux qui exercent des responsabilités publiques ! Les cabarets où se débitait ce nihilisme, cette esthétique du dégoût, passent encore aujourd'hui, y compris dans des milieux « progressistes », pour un âge d'or du pamphlet, du music-hall et de la chanson. Merde ! qu'est-ce que ça prend pour se réveiller et se rendre compte qu'Hitler a eu beau jeu de ramasser les résultats dans une société que ses artistes s'étaient ainsi acharnés à démoraliser ? Le problème n'est pas d'avoir montré la misère morale ou pesté contre la méchanceté, c'est de l'avoir fait sans compassion... sans com-passion... en se désolidarisant, en se plaçant vaniteusement très haut au-dessus de la mêlée. Tout le contraire de la façon dont Anna Magnani traitait ses personnages, même quand leur conduite avait quelque chose de sordide. Le pessimisme de Cioran donne envie de se supporter les uns les autres, l'apparente misanthropie de Foglia donne envie de s'améliorer ou de s'entraider à braver l'adversité. On est loin de Wedekind et Schnitzler.

Les « raftman... sur la ring bing bang » de la chanson traditionnelle sont certainement aussi machos que les dégustateurs de grosses bières de *Broue*, mais c'est drôle à quel point les premiers portent plus de germes d'évolution que les seconds. Le regard jeté sur eux est tout bonnement moins méprisant. Imaginons Elvis Gratton joué par Plume Latraverse : au lieu du gros épais tout d'une pièce

qui nous conforte dans notre vanité d'être tellement plus brillants que « la masse », quelque chose de la douleur et de l'ingénuité du personnage serait venu solliciter chez nous quelques onces d'empathie.

Et quand le discours est explicite ?

Le soir du 17 novembre 1997, la chaîne culturelle de Radio-Canada diffuse *Une rivière avant la nuit*, une fiction musicale de Nelson Mainville. L'idée de la pièce est très originale : un couple dont la femme n'a pas encore révélé à son compagnon qu'elle est enceinte est pris en otage par une grande adolescente... qui s'avère la fille à qui la femme s'apprête à donner naissance. Elle leur annonce qu'elle va perturber leur vie et que s'ils n'acceptent pas l'inconfort de ce dépassement, ils vont rester enfermés dans la prison de leur nombril. Un nouvel épisode, donc, du procès fait au solipsisme des *baby boomers*. Cette argumentation aurait pu s'insérer dans le dernier numéro de POSSIBLES sur le lien intergénérationnel. Cela donne-t-il un bon texte dramatique ?

La réponse repose en grande partie sur les épaules des interprètes. La mère se montre prête à composer avec les ultimatums de sa future fille, le texte lui a donné le rôle de pare-chocs ; cela commande un certain degré d'effacement et l'interprète s'en acquitte avec honnêteté. La fille aurait pu être agaçante, insupportable, par le caractère sommaire de son discours accusateur ; or, la véhémence de la comédienne fait oublier tout cela et le ton de sa voix fait passer la rage de vivre et la revendication d'une place au soleil... J'achète et d'autres se cabreront, mais il n'est pas possible de rester indifférent. Durant la première moitié de la pièce, l'acteur qui joue le père me donne envie de décrocher à presque toutes ses interventions. Il exprime l'égoïsme, l'irresponsabilité, avec une univocité digne d'un personnage de *Batman* ; pour trouver plus moralement inepte que ça, il faudrait ressortir des coffres de cèdre les damnés

des anciens catéchismes en images. L'égocentrisme « teflon » ! Le portrait ne mobilise pas, il décourage... ou incite au meurtre ! Les choses se remettront vers la fin, lorsque le type avoue que sa peur des responsabilités est l'expression d'une énorme insécurité. L'interprète laisse alors l'impression qu'il comprend ou y croit davantage. Mais la réparation n'efface pas toute trace de l'avarie. Des intentions trop édifiantes ont eu le temps d'affaiblir un type de message que seules la fiction et la poésie sont aptes à transmettre, et que je suis porté à appeler le sens du tragique.

Dans la *Presse* du lendemain, Sonia Sarfati commente la présentation de *Petit Dragon* de Lise Vaillancourt à la Maison Théâtre. Elle estime que l'interprète du conteur « ne parvient pas à rendre son personnage crédible ». Elle ne dit pas « vraisemblable » : un comédien de la même distribution qui « incarne un dragonnet charmant, effarouché mais de plus en plus sûr de lui » bénéficie de son approbation ! Je me redis alors que le conteur Jocelyn Bérubé n'a jamais de problème de crédibilité même lorsque ses récits nous entraînent dans les *menteries* les plus abracadabrantes. Le « croyable » ici réfère à l'authenticité du geste social qui consiste à se rencontrer dans une même fiction, à tisser ensemble un imaginaire qui donne du sens à la vie en société. Le plus petit site archéologique de l'Antiquité grecque comporte un amphithéâtre, parfois minuscule, lieu où se construisait et se consolidait le lien de sociabilité du village ou de la ville. Tout discours religieux est mythique, tout programme politique est porteur de mirages, mais comparés à leurs prédécesseurs, les derniers papes, Brejnev dans l'ex-URSS ont connu une importante chute de crédibilité ; peut-être bien ont-ils eux-mêmes cessé de croire à la légitimité de leur pouvoir.

Du bienfait des traitements de choc

À la fine pointe de la catégorie des comédiens engagés au sens où je l'entends, se trouvent des

bêtes de scène ou d'écran dont la plupart des prestations nous saisissent comme des cris cinglants, nous déstabilisent, continuent de hanter nos mémoires un bon bout de temps après le spectacle. Il faut les situer parmi les francs-tireurs tous domaines confondus. De ces gens qui sans cesse réinventent le monde sous la pression d'une nécessité impérieuse. À la même famille d'esprits appartiennent Einstein, Graham Bell, René Lévesque... ces gens incapables de se résigner à l'immobilité et à la perpétuelle répétition, qui font davantage confiance à leur intuition qu'aux sentiers déjà tracés. Dont la socialisation a été imparfaite, Freud merci ![4] Réjouissons-nous et laissons les ayatollahs de l'équilibre b.c.b.g. leur chercher des poux. Laissons du même coup les normalisateurs de l'art et de la littérature ergoter que la création n'est qu'une question de technique.

Les habitudes mentales ankylosent et les plus confortables d'entre elles paralysent. Sous-jacente à tous les projets précis de changement social, doit préexister la capacité même de changer. Les réflexes s'ébranlent, la soupape saute et laisse jaillir des pensées, des rêves et des émotions jusqu'alors refoulés parce que présumément incompatibles avec la réalité. Ensuite peuvent et doivent venir idéologie, analyse, organisation et stratégie. Mais ensuite seulement. Ces opérations vont demeurer des exercices de virtuosité cérébrale si le dynamisme humain n'a pas été d'abord libéré des conditionnements, lesquels sont nécessairement, par nature, conservateurs.

L'irruption n'est pas nécessairement violente. Quand une femme de Sarajevo chante des berceuses dans un contexte où seule est reconnue acceptable la crispation identitaire, elle prend vigoureusement parti pour l'amour et pour la vie. Je n'ai pas besoin qu'elle y ajoute une conférence sur les derniers développements des théories pacifistes. Elle est

4/ Pourquoi toujours invoquer Dieu, alors qu'il n'est pas le responsable de tous les dogmes qui nous étouffent ?

elle-même la preuve que la douceur est possible et qu'on en a besoin, au milieu du vacarme des clichés qui font passer la violence pour de l'héroïsme. De même, Evtouchenko chantait la fantaisie individuelle et les émotions dans des récitals de poésie qui faisaient grimacer le KGB tout en s'attirant des reproches de dilettantisme de la part de dissidents à l'action plus systématiquement politique ; c'est le KGB qui avait tout compris.

Les comédiens que je dis engagés libèrent notre imagination en libérant la leur. L'oppression qu'ils combattent est celle des tabous. Les normes habituelles de la vie en société exercent une sorte de dictature du juste milieu. Une pudibonderie qui s'évertue à gommer tous les excès. Même l'intériorité et l'intimité se dissimulent pour laisser place à la banalité rassurante des conversations en surface et des gestes rituels. Certaines confidences, certaines pensées exprimées à voix haute au théâtre ou au cinéma atteignent un degré d'ouverture très rare dans la vie courante. Je me souviens d'un montage fait par la regrettée Yvette Brindamour de lettres échangées entre Robert et Clara Schumann ; voilà ramassés en une heure trente des épanchements qui furent parsemés au cours de nombreuses années, mais servis épurés des mille papotages où ils étaient noyés... et on y croit ! On croit que les échanges entre gens qui s'aiment peuvent échapper à la parlotte et se concentrer sur l'essentiel. Peut-être ira-t-on chacun plus loin dans ses prochaines confidences, car l'envie de le faire aura ce soir-là reçu l'autorisation d'émerger. Vous en connaissez bien, des hommes qui parlent d'amour comme le faisait Gérard Philipe ? En était-il lui-même capable ailleurs que sur scène ou devant la caméra ? Qu'importe, il a fait remonter d'un cran la barre des possibles de la relation amoureuse, laquelle témoigne de la bienveillance que rêvent de s'échanger les humains lorsqu'ils oublient un peu les rancœurs déposées en eux par leurs multiples blessures. Je n'ai pas besoin de faire le décompte des pétitions que Gérard

Le comédien

Philipe a pu signer comme citoyen pour être convaincu de son intense implication sociale comme comédien. Ses yeux émerveillés en présence d'une femme affirment haut et fort qu'autrui est important, digne de confiance et d'estime. Cela acquis, les formules politiques pour le mettre en œuvre en manquent pas !

On me fera sans doute remarquer que précisément, ces dernières semblent en panne ces années-ci. On a tout dénoncé, on a tout proposé. Au mieux, rien ne bouge ; au pire, on régresse. Il est d'autant plus remarquable que tant d'artistes tiennent bon et que le public s'y ressource. Remarquable et prometteur !

En guise de conclusion : engagement et enracinement

Lorsqu'il s'agit de théâtre, les liens entre les comédiens et le public s'inscrivent souvent dans une certaine continuité. Des spectateurs fréquentent assidûment les productions de telle troupe, les prestations de tel comédien. Je connais des gens qui n'ont pas manqué une seule pièce de Pol Pelletier.

Je me pose une dernière question, à savoir si cette forme d'engagement théâtral contribue surtout à animer des communautés concrètes, des fidélités, des appartenances ou plutôt une universalisation de la sensibilité sociale. Robert Lepage, Ubu, le Théâtre des Deux Mondes, couvrent la planète et des visiteurs étrangers viennent nombreux à nos festivals. En même temps, la plupart des troupes et des comédiens sont enracinés en un lieu géographique précis et dans le cœur d'un groupe relativement stable de spectateurs. Cette ambiguïté n'est pas exclusive au théâtre. Alors que la très vaste production d'œuvres poétiques québécoises circule en majorité dans des cercles restreints (mais souvent fervents), certains de nos poètes sont lus, entendus et reconnus dans

d'autres pays, leur message s'avère éveilleur de sensibilité à une échelle internationale. Le phénomène suscite des communications riches et authentiques. L'humanisation du rapport entre les cultures s'avère alors un des fruits de l'engagement des artistes. Mais rien n'indique que cette tendance se maintiendra ni ne régressera. Il est trop tôt pour le savoir. C'est à suivre. Il est difficile d'imaginer que s'épanouisse une communauté mondiale forte si se désintègrent les communautés locales. Il est fort probable que Jacques Godin et Anthony Hopkins vont continuer encore longtemps à interpeller plus souvent l'un les Québécois et l'autre les Britanniques. L'engagement du comédien s'enracine encore le plus souvent dans des sociétés distinctes... !

Chanson

ÉLODIE ABRAHAM

La liberté de l'artiste est-elle encore possible?

Toutes les sociétés se sont vues dépeintes à travers la chanson. En passant du chant religieux aux pratiques profanes, la chanson a toujours existé. Par elle, par une voix, par une vive sensibilité, nous voici transportés dans des paysages inconnus, dans des histoires passées ou à venir, chez des gens ordinaires ou des héros. Qui peut dire qu'aucune chanson ne lui rappelle un souvenir, qu'aucune action n'a été faite, qu'aucune parole n'a été dite à cause d'une chanson? De toutes les pratiques culturelles existantes, la chanson est l'une des plus ancestrales, des plus répandues et des plus populaires.

La chanson est aussi l'une des pratiques culturelles les moins reconnues. En effet, en raison de son caractère universel et populaire, la chanson n'a jamais été considérée comme une pratique légitime par ceux qui « évaluent » la culture, qui se sont plutôt employés à valoriser la culture savante dans le but de se distinguer socialement. Cela a conduit, en France notamment, à ne faire reconnaître au niveau étatique, donc à les subventionner, presque uniquement les pratiques des classes plutôt cultivées.

Corrélativement à ce fait, la chanson est un objet qui a longtemps été délaissé par les sciences

humaines. On peut considérer que la conception romantique de l'artiste, doté d'un don et donc insaisissable par une rationalité quelconque, a freiné les recherches dans ce domaine. La chanson a été étudiée tout d'abord d'un point de vue anthropologique par les folkloristes, ensuite elle a été découpée pour en étudier de manière exclusive soit les paroles, soit la musique. Presque jamais la chanson, alchimie du texte et de la musique, n'a été appréhendée dans son intégralité et en fonction de son impact idéologique et symbolique.

On peut par ailleurs se demander aujourd'hui si la chanson n'a pas ce statut en raison de son caractère marchand. La culture repose en effet sur le mythe du désintéressement, du don gratuit. La chanson, oscillant entre une dimension commerciale et une autre, esthétique, a pu subir une dévalorisation culturelle : tout ce qui fait vendre a de la difficulté à obtenir une légitimité et une reconnaissance au sein de la culture. Dans le fonctionnement du marché de la chanson, on oscille entre ses deux composantes et l'une prime toujours sur l'autre à un moment donné. De fait, le contenu et la forme des chansons, mais également des considérations sociales permettent de dégager deux types de chansons liées à deux types de marchés.

La chanson commerciale

Les chansons produites à l'intérieur du marché commercial, qui valorise l'aspect lucratif de ce bien marchand, seront qualifiées de chansons commerciales.

Il nous faut alors déterminer les spécificités du marché. Le milieu commercial fonctionne en circuit fermé. Ce type de chansons commerciales se plie à la loi du marché et le contenu et la forme de la chanson sont prédéterminés par la demande. La fonction principale de la chanson commerciale est

de vendre massivement du divertissement. En effet, il faut faire chanter l'homme moderne qui passe sa journée dans les embouteillages. Il faut le faire rêver. Il faut lui permettre de s'identifier à des personnages, à des situations. Tout faire pour le sortir de la platitude du quotidien. On peut alors observer que le contenu et la forme du message, basés sur un mimétisme de la tendance commercialement viable, limitent la chanson à cette seule fonction divertissante. Daniel Lavoie déclare à ce sujet :

> « Les producteurs et les artistes savent qu'arriver avec quelque chose de très différent, c'est risquer d'y perdre sa chemise, neuf fois sur dix. Alors, ils prennent moins de risques. »[1]

Par ailleurs, les radios commerciales, se pliant à la même logique du profit que les grosses maisons de production, sont un vecteur essentiel de l'information du public sur les productions en cours. Par ce qu'elles proposent, elles déterminent une bonne part de la demande. En ce sens, Stephen Faulkner déclare :

> « Le but des radios, c'est de vendre de la publicité. Leur mission culturelle et sociale est d'une minceur cadavérique. Il y a quatre ou cinq personnes qui décident, à la tête des réseaux à Montréal, de ce qui tourne pour l'ensemble de la province. »[2]

Les composantes majeures de ce marché sont les radios commerciales, les artistes surmédiatisés et les grosses entreprises de production. En France, la plus grande partie des productions musicales est régie par ce marché. C'est aussi le cas pour la majorité de la production internationale.

1/ Daniel Lavoie, cité dans « La chanson populaire : c'est quoi ton problème ? » in *Avis d'artistes*.

2/ Stephen Faulkner, cité dans « La chanson populaire : c'est quoi ton problème ? » in *Avis d'artistes*.

Du côté de la création, l'artiste n'est pas véritablement libre. En effet, sa démarche n'est pas vraiment créative dans le sens où il doit se conformer au goût dominant et à la tendance en cours. Aussi, la fonction divertissante restreint le contenu de la chanson et la conduit à être l'expression d'un discours bien-pensant : « le politiquement correct » en vogue. La chanson perd alors tout son pouvoir contestataire.

La chanson à texte ou le marché indépendant

Si, sur le plan économique, l'aspect commercial fixe les règles du marché, il ne vaut pourtant que pour une partie de la production de la chanson. En effet, il existe également un marché parallèle. Les auteurs appartenant à cette sphère ont beaucoup plus de liberté tant au point de vue de la forme qu'à celui du contenu. Ils sont distribués majoritairement par des médias de type communautaire et associatif, subissant moins le poids de la censure qu'institue le marché commercial. Ils agissent donc le plus souvent sur un marché plus restreint, à un niveau local. Même si le relais à l'échelle nationale est possible, il demeure rare. Dans ce type de marché, la chanson assume une véritable démarche esthétique. Du côté de la réception, les supporteurs de ce marché adoptent une démarche participative qui peut être perçue comme émancipatrice et non imposée par les médias. Cependant, l'accès à ce type de chanson est limité, car la domination du marché commercial réduit le développement du réseau indépendant. Du fait de sa proximité des États-Unis, le Québec a dû créer un mode de production relativement autonome. Ainsi, la majorité de ses productions se situent dans ce marché parallèle. Selon l'étude du GRICIS portant sur le marché du disque au Québec en 1992, les entreprises québécoises représentent 29 % du marché. Par comparaison, en France, les sept grosses maisons de production, à savoir Polygram,

Virgin, Sony, EMI, BMG, MCA et Warner représentent entre 81 et 86 % du marché.

Dans ce marché, l'artiste jouit d'une certaine liberté. Lui seul détermine le contenu et la forme de ses chansons. L'important pour lui est de transmettre des émotions, un message. Un artiste fait des chansons parce qu'il a quelque chose à dire. Vendre ses chansons et en vivre n'est donc pas sa motivation première. Cependant, la création de chansons prend beaucoup de temps et ne laisse que peu de place pour exercer un emploi. Pour celui qui veut réellement s'y consacrer, la nécessité de vivre et donc de vendre ses chansons survient à un moment donné, généralement quand il passe du statut d'amateur à celui de professionnel.

Relation entre les deux types de marché

Précisons que ces deux marchés ne sont pas hermétiquement fermés. Ainsi, la limite entre l'un et l'autre n'est pas irrémédiablement marquée. On peut évoquer le cas de certains artistes qui, après avoir réalisé une carrière commerciale fulgurante, se sont mis à faire de la chanson d'auteur et donc à être moins populaires. Le cheminement inverse peut évidemment se produire. Les typologies de marché, et de chansons, sont dichotomiques. Même si elles s'appuient sur les grandes tendances de la chanson, il faut les relativiser. Pour ce faire, il convient d'examiner chaque situation au cas par cas.

Il est par ailleurs nécessaire de replacer le marché de la chanson au Québec dans son contexte. À Montréal surtout, deux communautés linguistiques coexistent à part égale, consommant des produits culturels dans leur langue. Ce constat est valable surtout pour les anglophones, qui semblent assez hermétiques aux productions culturelles francophones. Le marché francophone est, lui, plus pénétré par les productions anglophones, particulièrement

du côté de la jeunesse. En effet, les jeunes francophones consomment plus massivement les produits distribués par les radios commerciales, qui diffusent davantage des produits anglophones. Cependant, depuis quelques années, on assiste à un regain d'intérêt des jeunes pour des productions de musique rock francophone. L'émergence de groupes québécois tels que les Colocs, Noir Silence ou encore le chanteur Kevin Parent sur la scène québécoise confirme cette tendance.

Cependant, le marché francophone est distribué et diffusé sur les réseaux de communication francophone, tels que les télévisions et radios de langue française. Ceci implique donc que le marché est divisé en deux en fonction de la langue d'utilisation, essentiellement à Montréal, car les régions du Québec sont plus majoritairement unilingues françaises. Le marché de la chanson au Québec a donc un fonctionnement relativement complexe lié au fonctionnement du marché et au problème des langues.

Un cas exemplaire : Richard Desjardins

Dans le contexte québécois de la chanson entre art et industrie, la question de la liberté de l'artiste semble très complexe. Afin d'analyser cet aspect, nous allons prendre l'exemple du chanteur québécois Richard Desjardins et de sa chanson *Nataq*[3]. On peut se demander pourquoi s'intéresser à cette chanson qui n'est pas particulièrement représentative dans l'œuvre de l'artiste. Elle possède cependant un contenu symbolique très chargé et, par sa forme et sa durée (6 min 47), elle peut être classée comme étant une chanson à texte.

Ma démarche prend pour point de départ l'objet chanson. En étudiant le rapport du texte et de la

3/ Extrait de « Tu m'aimes-tu ? » (1990)-Fukinic.

musique, par des méthodes d'analyse littéraire et d'analyse musicologique, le sens inhérent à la chanson a pu être déterminé. L'histoire se résume de la façon suivante : une femme tente de convaincre son homme de partir. Cela semble urgent, car elle est enceinte. Les guerres et les tensions dans le groupe deviennent insoutenables. La chanson se passe dans un contexte où les conditions de vie sont difficiles : froid, famine. Dans la chanson, quelques indices nous permettent de penser que la femme appartient aux peuples amérindiens vivant dans le Grand-Nord, les Inuits, comme le suggèrent les mots : *le tambour de l'adieu, le chaman, les loups, les baleines, le ravage*. À partir de ce sens, une hypothèse sur les intentions de l'auteur a pu être déterminée. Il semble que Richard Desjardins a réalisé cette chanson dans le but de comprendre les raisons qui ont poussé les Inuits à migrer de la Sibérie vers les terres arctiques de l'Amérique. De fait, il propose une interprétation de l'histoire pour pallier les manques de la science historique. Cette hypothèse a été vérifiée par un entretien avec l'auteur :

> « À un moment donné, je me suis rendu compte que (...) les Inuits étaient les derniers arrivés dans les Amériques. (...) Eux-mêmes, les Inuits, quand ils sont arrivés, ils se sont fait bloquer. Ils sont pas là par choix. (...) S'ils s'en venaient ici, dans des conditions semblables, c'était pas par plaisir. C'est parce que de l'autre côté aussi, ça poussait fort. (...) C'était des conquêtes territoriales. (...) Des nomades, des peuples qui étaient peut-être deux mille, trois mille personnes. Fallait se trouver une place et pis là, il y en avait pas, ça fait qu'ils ont été comme... Donc j'imagine, tu sais, j'imagine. Je m'avance là, je m'avance. Je veux pas faire de l'anthropologie ou de l'archéologie, là, mais j'ai l'impression que c'est ça qui est arrivé pour se retrouver dans ces glaces-là. Et ne pas venir, j'imagine que ça devait être assez..., qu'ils avaient, eux autres, une histoire assez brutale. »[4]

4/ Entretien réalisé avec Richard Desjardins, le 17 avril 1997.

Sans vouloir véritablement réécrire l'histoire, Desjardins veut, par sa chanson, lutter contre l'ignorance et la méconnaissance générales.

> « E : Justement, quand tu t'es intéressé à ce problème, est-ce que c'était aussi pour répondre au fait qu'on ne connaît pas grand-chose sur l'histoire des Amérindiens ?
>
> R : Non, tout ce que je voulais dire, moi, c'est que... Euh. T'sais, ils disent dans les sondages que quarante pour cent des Canadiens pensent que le Soleil tourne autour de la Terre. Il y a 90 % des gens qui croient que Dieu existe. (...) Ça pose les premières nations. (...) C'est l'ignorance qui est dangereuse. »[5]

Cette chanson est également un moyen pour l'auteur de rappeler que les Amérindiens sont arrivés sur notre territoire avant les conquérants d'Europe.

À partir de cet exemple, on peut faire ressortir l'engagement social de Richard Desjardins pour le respect des hommes et de la nature, lié, dans la chanson, à la dénonciation de l'exploitation abusive des terres au Québec. Défendant la cause des Amérindiens au Québec et en Amérique, il tente de modifier l'opinion publique plutôt négative sur eux, tout en voulant nous faire prendre conscience des conséquences néfastes de la déforestation massive de nos terres.

Les modes d'expression de l'engagement de l'auteur sont variés. Par ses chansons, ses déclarations dans la presse, la constitution d'un documentaire sur ce thème, Richard Desjardins affirme sa position. Au delà, il souhaite infléchir les autorités politiques en place, qui détiennent le monopole du pouvoir de décision sur ces questions. Dans ce sens, on peut affirmer que Richard Desjardins met en œuvre une véritable pratique émancipatrice, visant à réduire la domination économique et politique qui conduit

5/ *Id.*

actuellement à la destruction de la culture inuit et à la dégradation des écosystèmes.

Au delà de ce message, il est intéressant de voir comment Richard Desjardins parvient à exprimer ses idées, aussi contestataires de l'ordre établi soient-elles. En effet, comme n'importe quel artiste, il est ancré dans un marché qui a ses exigences. Cependant, l'autoproduction lui a donné le moyen d'échapper à la forme de censure qu'exerce le marché commercial. Desjardins a vendu son premier disque *Les Derniers Humains* par souscription, ce qui lui a permis de le produire de manière autonome. Le succès de cet album a rendu possible la prodution d'un deuxième, *Tu m'aimes-tu ?*, toujours par souscription. Cette manière de fonctionner lui permet de se soustraire à toutes contraintes extérieures, si ce n'est celle de faire un produit de qualité qui convient au public qui a investi dans un projet sans en connaître le résultat. Par ailleurs, le rapport entre l'artiste et le public s'en trouve complètement modifié : un rapport direct, un rapport de confiance remplace alors le traditionnel comportement du consommateur qui va acheter un disque dans un centre commercial impersonnel.

Il convient également de préciser que Richard Desjardins n'est pas diffusé par les radios commerciales. Ce fait pousse l'artiste à opter pour un discours extrêmement critique face à ce marché qui uniformise la production et la diffusion des chansons. On peut alors être agréablement surpris de constater que des artistes du marché indépendant peuvent obtenir un succès commercial sans passer par le circuit traditionnel.

* * *

Ce succès est à mon sens exemplaire des possibilités de création et de production existant en marge d'un marché purement lucratif. Ce marché parallèle repose sur l'expression d'idées remettant en cause

l'ordre établi, sur la liberté de création, sur la collaboration de l'artiste et du public, sur une médiation directe lors des concerts, sur le respect du public et, bien évidemment, sur un talent artistique incontestable.

Tant au niveau de la liberté de la création que de celle de la production, il semble donc que le cas de Richard Desjardins soit exemplaire. Et ceci, vu par la lorgnette française, donne à réfléchir ici, quant à la fermeture que nous subissons dans ce domaine. Il serait bien qu'une fois en effet, le terme de francophonie ne se décline pas que dans un sens, et que nous puissions enfin créer un véritable réseau de création, de distribution en marge du marché commercial. L'urgence d'une telle mise en œuvre réside dans le fait que la mondialisation de l'économie s'accélère à une vitesse fulgurante et qu'elle s'accompagne d'une uniformisation des modes de pensée et des cultures. Parvenir à créer un espace d'échange dans divers domaines culturels et artistiques permettrait à chacun de préserver sa culture tout en l'enrichissant. Aussi, il semble que ce soit un moyen pour l'artiste de conserver une certaine liberté de pensée qui se manifeste tant dans le contenu de son œuvre que dans la forme qu'elle prend.

Vidéo

CATHERINE BRUNELLE

Quand la vidéo se fait sociale

Je suis née avec la télévision. Quel phénomène époustouflant ! Début des années cinquante, c'est la « révolution domestique ». La maison, l'habitat en plus d'être un lieu de restauration, de repos et d'éducation (dans le cas où il y a des enfants) devient un point de *diffusion d'information*. Et je salue ici l'idée de génie de rendre accessible dans les foyers la technologie de l'information. En fait, c'est un coup de maître. Des ventes extraordinaires. Une production de téléviseurs qui bat certes tous les records.

Bon. Mais quelle information y circulera ? Ça, c'est une autre paire de manches ! Le succès du commerce de la boîte à images fait de chaque foyer un lieu privilégié de culture et d'information. C'est en soi fantastique. Des milliards de petits cinémas privés. En fait, ce qui me fascine le plus, c'est le pouvoir d'enfin parler à la quasi-totalité des gens de ma ville, de ma nation et par extension, de la terre.

La première question à se poser est certainement : qu'est-ce qui intéresse tout le monde ? Réponse : des nouvelles de notre monde.

Et là, les problèmes débutent car il s'agit de convaincre les propriétaires des grandes chaînes de

télévision que les projets de petites maisons de production parallèles tels ceux des Productions de la Frange, intéresseront l'auditoire.

Dans les années soixante les télévisions du monde diffusaient des informations concernant le mouvement féministe. La libération des femmes, c'était extraordinaire ! Le monde en mouvance, l'affranchissement des femmes, la recherche d'émancipation en passant par l'autonomie financière. Les structures qui s'ébranlaient enfin ! En même temps, imaginez le foyer alimenté en images transmises à distance par les ondes. Faut le faire ! Et puis ça donne à réfléchir. À croire en nos pouvoirs... !

Je vois une personne qui fait du travail ménager tout à coup interpellée, des enfants absorbés et intéressés. La télévision est entrée à la maison et la femme en est sortie. On rit, mais les problèmes qui en découlent sont graves : malnutrition, habillement inadéquat, logements insalubres ou mal chauffés, mal aérés, enfants négligés, manque de communication, d'amour. La télévision ne doit pas rester seule à la maison. Qui y prépare les repas ? À entendre certains internautes enflammés, on avait l'impression qu'ils croyaient dur comme fer que les repas allaient sortir de l'écran. Hallucinant ! Où sont les enfants ? Qui les fait ? Qui s'en occupe et comment ? Quels sont les besoins ? Quelles sont les attentes ? Ah !

Le mouvement des femmes vers l'émancipation n'est pas terminé, mais la télévision a cessé d'en parler. Voilà où je me trouve.

* * *

La vidéo engagée, pas seulement celle des festivals à travers le monde, des grandes conférences, c'est également celle qui est destinée à la télédiffusion. Or, qui dit télédiffusion dit *format* précis, édicté par nos chaînes et qui coûte cher, soit un investissement équivalent à celui de l'achat d'une maison.

Ainsi la possibilité que la réflexion féministe pénètre le média de masse qu'est la télévision est liée à des moyens de production inaccessibles à la majorité d'entre nous.

Produire des émissions satisfaisant aux standards de la télédiffusion, cela veut dire aussi organiser leur contenu de façon à ce qu'il soit recevable pour l'auditoire. Alors, il faut obtenir des appuis, établir des collaborations. Et cela nécessite une volonté sociale d'*entendre* les propos, qu'il y ait une demande en ce sens. Moi, je la perçois fortement, mais les maisons de télédiffusion n'en sont cependant pas encore convaincues.

* * *

Je fais partie d'un réseau mondial de professionnelles des médias qui se sont réunies à Bangkok, Vancouver et Toronto en 1994, notamment pour le Symposium international de l'UNESCO sur le thème de « Femmes et médias, accès à l'expression et à la décision ». En 1995, à Beijing, dans le cadre de la Quatrième Conférence mondiale des Nations unies sur les femmes, j'ai présenté quelques-unes de mes réalisations dont *Modèles* (71 min), documentaire sur le travail d'artistes féministes québécoises regroupées sous l'appellation de « Trois et sept numéro magique huit », œuvre faisant maintenant partie de la vidéothèque de l'UNESCO et *Couleur et passion, Hélène Blais artiste peintre* (22 min). J'y proposai également en format vidéo *La Cuisine rouge* de Paule Baillargeon et Frédérique Collin (1979), long métrage de fiction dans lequel je tenais un premier rôle et à la scénarisation duquel j'avais collaboré.

J'ai également produit le clip *Cherche pas à me dénigrer* (2 min), qui fut présenté la même année dans le cadre du Festival « Image et Nation » à Montréal et télédiffusé au réseau de téléuniversité, et *L'Ordre du Jour des Femmes* (6 min), bref

historique sur l'implication de l'ONU dans le dossier féministe qui fut proposé à l'émission *Le Point* de Radio-Canada pour diffusion durant l'année précédant la rencontre de Beijing. Ce dernier documentaire entendait ouvrir une série de courts films faisant le point sur le féminisme vingt ans après l'Année internationale de la femme qui eut lieu en 1975.

Mon travail de réalisation/production vidéographique est au service d'une *cause* : l'amélioration des conditions de vie pour tous. Je n'irai certainement pas faire des émissions qui prônent la violence, le recours aux armes, la guerre, qu'elle soit sainte ou civile. Nous en avons marre des massacres et la Déclaration universelle des droits en fait foi. Elle est signée depuis 1948 ! C'est engageant ça, pour nos pays et pour nous.

Toute atteinte à l'intégrité du corps humain est un affront à la femme qui porte l'enfant et le met au monde. C'est ainsi que profondément vexées par l'espace considérable consenti à des productions qui montrent et soutiennent la violence sur les ondes de télédiffusion, nous, les quelques artistes encore engagées, soumettons sans trop de succès, année après année, des films, des vidéos qui nous apparaissent pertinents dans leurs questionnements.

Revenons donc en arrière. *La Cuisine rouge* rassemblait à l'époque des professionnelles des médias : actrices, réalisatrices, productrice. Nous assistions alors à la réunion des forces vives du mouvement féministe québécois sur le versant de la création et de l'imagination. Ce film, soutenu par la direction de la vidéographie de l'ONF qui mit en place le Festival des femmes en 1975, connut une carrière qui s'étendit bien au-delà du territoire québécois. Nous avions alors le vent dans les voiles ! Que s'est-il donc passé pour qu'en 1980 les médias, partout sur la planète, se soient tus sur les femmes ? Nous étions essoufflées, voilà tout !

* * *

Réseau-Vidéelles avait enregistré sur vidéo des pièces de théâtre féministes et produit plusieurs documents intéressants mais, loin de voir évoluer le concept du « ciné-club », nous constatons plutôt la montée irréversible du marché de la vidéo américaine remplie d'horreurs. L'avènement de la vidéo avait pourtant suscité chez nous le rêve d'élargir le dialogue à tous les êtres humains à travers les réseaux accessibles des clubs vidéo qui s'étaient mis à proliférer. Mais devant le *dumping* systématique des productions destinées à une clientèle plus jeune et masculine, nous avons ressenti le besoin de nous dissocier du marché de l'audiovisuel et des communications en général. Nous étions profondément blessées par notre impuissance à rejoindre la majorité des gens.

L'art engagé évoque pour moi un mélange de sensibilité et de conscience. Une conscience qui appelle une « réaction » exprimée à travers l'œuvre. L'artiste a des intentions. Peut-être même un malaise. Il caresse des rêves sociaux et désire qu'ils se matérialisent. Sa création est empreinte de ces idéaux.

Lorsque j'ai choisi ma voie, la réalisation, j'ai concentré mes efforts sur ma formation. Forte de ma multidisciplinarité (athlète, musicienne, passionnée de sciences pures), je suis allée étudier en sociologie. Car on m'avait alors conseillé d'acquérir du contenu plutôt que de m'en tenir à de simples techniques de réalisation cinématographique. Tout au long de mon baccalauréat s'est développé en moi un immense désir de changement social. Mais en même temps j'ai investi dans d'autres arts. C'est ainsi que je fis partie d'une troupe de théâtre, Les Dieux du Stadge, lieu de contre-culture à l'époque, pour déboucher au Grand Cirque Ordinaire en tant que comédienne, musicienne et improvisatrice. Ce théâtre de création représentait une certaine critique sociale transposée dans l'œuvre théâtrale. J'y compris l'impact de la culture sur l'évolution des mentalités tant au Québec qu'à l'étranger. Comme

la mondialisation des communications nous envoûtait alors !

* * *

Et puis, dans les années soixante-dix, le cinéma féministe québécois a franchi une étape de taille, notamment avec la venue à la réalisation de plusieurs personnalités et de comédiennes telle Luce Guilbault avec *Some American Feminist* et *D'abord ménagères*. Toutes ces initiatives voulaient servir les intérêts des femmes. Sans mesquinerie. Attention ! Des intérêts nobles, j'entends. Portés en fait vers ce qu'il y a de plus beau au monde : vers le bonheur des gens ! La beauté et la grande émotion. Intérêts motivés par la *justice* et sensibles à la douleur des êtres.

Les féministes, ce sont des femmes profondément inquiètes de la souffrance des enfants et concernées par la responsabilité humaine qui en découle. Leur action, c'était de privilégier l'expression des femmes, l'expression artistique plus particulièrement, par la réalisation vidéo, la fiction, le documentaire rassemblant des talents variés. Ainsi *Partir pour la mer* (12 min) et *La Madame*, en collaboration avec Marie Ouellet, voilà deux vidéos de fiction que j'ai réalisées durant ces belles années.

Dans les années quatre-vingt, je me suis questionnée sur les besoins fondamentaux des gens en fonction du climat dans lequel ils vivaient ainsi que sur leurs exigences intellectuelles et spirituelles. J'ai également dirigé des ateliers d'expression et construit des mégadécors pour le projet d'une série destinée à la télédiffusion. En 1993, j'ai fondé Les Productions de la Frange afin de développer un réseau de soutien pour une production qui répondrait aux standards exigés par les télédiffuseurs. J'ai ainsi réalisé et produit *Hommage aux Imagières*, intermède de 5 minutes, présenté au Festival international du film et vidéo « Silence elles tournent

1996 » à Montréal. Plus récemment, j'ai réalisé à partir du film que Clovis Durand fit sur Marie-Claire Blais (1970), un collage d'extraits vidéo de 8 minutes présenté notamment au Musée de la civilisation de Québec en mai dernier. En novembre, je suis allée à New York afin de capter des images de *Mad Shadows*, dirigé par Kristin Marting, adaptation théâtrale et chorégraphique du roman *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais, avec qui je travaille à la filmographie et la vidéographie de son œuvre.

Ainsi, mon engagement consiste aujourd'hui, entre autres, dans l'élaboration de projets de fictions et d'émissions d'actualités concernant les femmes et, à ce titre, j'ai participé à la première mission des femmes d'affaires canadiennes à Washington pour apprendre les composantes du rayonnement international de la communication et du commerce des produits vidéographiques de l'industrie culturelle. J'ai également acquis des connaissances en multimédia afin de m'associer à des équipes de production permettant d'accéder à la transmission d'œuvres par Internet.

Faut-il dire qu'en 1990, épuisée d'appartenir au secteur non structuré de l'économie, j'eus soudain l'illumination que, pour être vraiment considérée comme une artiste à part entière par le milieu, il fallait vendre ? Vendre, oui, mais pas à n'importe quel prix. En conservant ma part d'authenticité et mes propres combats. Et c'est ainsi que le processus de création et de réunion des meilleurs talents pour la production des œuvres étant actuellement maîtrisé, je puise à même le firmament la puissance nécessaire pour franchir le mur de la diffusion !

Danse

JACQUELINE MATHIEU

Les chorégraphies de Pierre-Paul Savoie : au delà du formel

Temps 1 : Un dimanche d'octobre où l'été s'accroche encore aux flancs des arbres, j'assiste, dans une des petites salles de l'Usine C, à une présentation privée de *Pôle*, de la compagnie PPS danse. Devant moi un homme vêtu d'une combinaison d'aviateur bat l'air de ses bras, tourne, virevolte, à la recherche du moindre indice de vie, dans ce monde insolite et désert où il a atterri. Je pense aussitôt au Petit Prince qui a bercé une partie de mon enfance et la vôtre assurément, et l'analogie n'est pas fortuite. Pourtant, la comparaison s'arrête là. Si le spectacle emprunte son ouverture au célèbre livre de Saint-Exupéry, ce qui suit forme en fait une série de modulations sur un thème cher au chorégraphe, soit la difficile et féconde rencontre avec l'autre « mon semblable, mon frère », comme l'a si bien mis en mots à une autre époque, Baudelaire. Les moyens technologiques qui y sont déployés — nombreux et impressionnants — et la maîtrise de ses deux interprètes, Pierre-Paul Savoie et son complice de toujours Jeff Hall, équilibristes de l'espace, tantôt rampant sur ce bout de planète fictive, tantôt aspirés en son centre puis projetés dans les airs, flottant, nageant dans l'immensité sidérale,

font que ce spectacle suit une trajectoire qui n'est pas celle des lois physiques de l'univers mais bien celles, plus subtiles et diffuses, du cœur et de ses multiples circonvolutions.

Temps 2 : Toujours octobre, mais l'hiver s'est abattu sur nous sans coup férir. Rue Saint-Laurent, dans le studio de verre et de glaces, j'attends le chorégraphe en laissant glisser mon regard sur la ville qui se déploie tout autour. Les gestes vifs et amples à la fois, les joues rosies par le froid, Pierre-Paul Savoie, l'aviateur de *Pôle*, arrive en coup de vent pour se prêter docilement au jeu de l'entrevue. La voix est chaude, les yeux rieurs mais combien pénétrants. Et lorsqu'il me dira que les différentes postures des individus, la position de leurs corps, leurs mimiques, les gestes esquissés et qui n'aboutissent pas, les lèvres qui se pincent, les jambes qui se croisent constituent pour lui un fécond laboratoire de la condition humaine, je ne pourrai m'empêcher de surveiller ce corps qui est le mien et qui me fait constamment défaut. Qui sera donc capté par l'autre durant ces deux heures ? Les mots sauront-ils venir à ma rescousse ?

Le corps comme langage

À voir les spectacles de cette compagnie de danse, des premières chorégraphies, telle *Duodénum* créée lorsque Pierre-Paul Savoie usait ses pieds sur les parquets de l'université Concordia, aux plus actuelles, on ne peut s'empêcher de se demander ce qui a poussé ce créateur à privilégier la danse plutôt qu'un autre moyen d'expression tant ses réalisations amalgament et entrecroisent des arts divers : théâtre, cinéma, bande dessinée, chant. Pourquoi la danse alors ? Pour le silence, me répond-il. Au théâtre, il y a les mots d'abord et qui balaient tout sur leur passage : gestes, mimiques, expressions des interprètes. Or, les mots enveloppent les êtres, masquent ce qu'il y a de plus profond en eux. Ils

mentent ! À cause d'eux existe cette terrifiante dichotomie entre la tête et le corps, spécifiera Savoie. Dans la gestuelle, le corps se déploie à partir de la sensation immédiate, pulsionnelle. Ainsi ce dernier serait-il, malgré une codification que mon interlocuteur ne niera pas, plus près de l'essence des choses.

Utopie ? Le corps serait-il en effet moins que la tête sous l'emprise de l'éducation ? Posséderait-il une plus grande liberté que le langage verbal ? La linéarité des mots dans une phrase et des phrases entre elles suit en effet un ordre et une logique apprise et contrôlée. Homogénéisée et réifiée pour qu'elle fasse sens, la parole se place du coup sous l'emprise de la rationalité, cette rationalité si chère à la philosophie classique occidentale. Suivant un ordre construit d'avance, les mots sont ainsi fichés dans un temps unidimensionnel, plat, n'ayant que peu à voir avec nos sensations plus désordonnées, chaotiques et spontanées. Celles-ci seraient ainsi plus connectées aux pulsations immédiates de la vie où espace et temps se nouent et s'entrecroisent à des rythmes variés se conjuguant, nous le savons maintenant, au pluriel. Contrairement au langage verbal qui tend par sa forme à réduire nos affects à des catégories mentales reliées davantage à un savoir qu'à des sensations profondes, notre corps échapperait en grande partie à nos tentatives répétées de contrôle et de censure. Il serait ainsi par nature plus anarchique. Selon José Gil, et je crois que mon interlocuteur serait d'accord avec lui, le corps est avant tout un souffle et une respiration s'apparentant à une forme d'« exfoliation » spatiale pouvant se développer dans des directions insoupçonnées. Il se différencierait des autres unités organiques grâce à sa présence immédiate au monde, moins médiatisée que la parole. Il deviendrait ainsi une « unité de sens qui se vit et ne se pense pas »[1]. Tout ce qui palpite et frémit au plus profond d'un

1/ J. Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, Éd. de la Différence, coll. « Essais », 1985, p. 186.

individu et qu'il serait ardu d'exprimer par des mots peut grâce au corps jaillir au grand jour et se déployer dans une liberté que l'apprentissage social ne peut entièrement contenir et réprimer. Ainsi le corps posséderait un langage propre, intense et puissant, contredisant parfois les mots, où l'émotion trouve un canal privilégié, avancera Pierre-Paul Savoie.

Mais le silence, contrairement à ce que l'on peut penser, ce n'est ni le vide, ni la béance. Il est ce plein en creux rempli de bruits, d'odeurs et de couleurs. Il vibre des multiples antennes du corps qui intercepte, emmagasine et régurgite tout ce qu'il trouve sur son passage, dans ce que Deleuze et Guattari ont appelé le « devenir-animal »[2]. C'est là, dans l'espace du non-dit, que le corps va pouvoir s'exprimer et se mettre au diapason des rumeurs du monde dans une captation polysensorielle, multidirectionnelle proche de la pensée orientale et des cultures autochtones ancestrales que nous redécouvrons depuis quelques années. L'espace entre deux choses, le temps qui s'installe entre les mots sont ainsi constitués des multiples fils invisibles tressés entre eux, comme nous l'a si bien montré Carlos Castaneda[3], désignant le monde davantage peut-être que les mots. Art du geste qui se déploie dans l'espace, qui le sculpte et le définit par le fait même, la danse se doit d'être à l'écoute de ce corps qui établit les ponts entre l'espace du dedans et celui du dehors. Elle permet à l'individu de laisser jaillir ce qui n'a pas de nom, de se brancher sur ses émotions malgré les codes de représentation dont elle est dotée. Car il ne faut pas se leurrer, la danse contemporaine, malgré ses costumes hétéroclites et branchés, ses emprunts multiples aux musiques du monde et ses sauts spectaculaires relevant davantage de l'acrobatie que de la danse, a tout de même

2/ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
3/ C. Castaneda, *Le Voyage à Ixtlan : les leçons de Don Juan*, Paris, Gallimard, 1988 et *La Force du silence : nouvelles leçons de Don Juan*, Paris, Gallimard, 1988.

édifié, dans sa volonté de déconstruction de la tradition classique, des conventions qui lui sont propres. À tant vouloir se démarquer des historiettes sentimentales et des décors en carton-pâte dont fut affublé le ballet classique, elle a misé davantage sur ce corps brut, instinctif et puissant par nature, épurant le geste, décantant chaque mouvement tout en poussant toujours plus loin les limites de l'endurance physique. Mais ce questionnement du moyen d'expression, de ses assises et de ses spécificités s'est-il fait, peut-on se demander, au détriment du contenu ?

Une danse au-delà du formel

Question : Au Québec s'est développé en danse un fort courant formaliste et je dirais « physicaliste » : pureté des mouvements dans l'espace, jeux d'acrobatie, vitesse de déplacement, endurance, prise en compte de l'espace environnant. Où se situent vos chorégraphies au sein de ce courant ?

À travers les fenêtres de l'atelier, le soleil encore haut est pourtant entouré de lourds nuages qui ne tarderont pas à crever. Un ange passe. Mon interlocuteur balaie l'espace de son regard et répond : « Chez nous, ça n'a jamais été une priorité. Moi ce qui m'intéresse, ce sont les êtres humains. Ils sont à la fois complexes, beaux et épouvantables ». Et c'est à partir d'eux qu'il va construire ses histoires visuelles et sonores. Des histoires de cœur, spécifiera-t-il, qui tentent de rendre compte des périlleuses relations humaines et de l'isolement de plus en plus profond des individus acculés à cette fin de millénaire. Ainsi, malgré la présence dans ses chorégraphies d'une certaines « physicalité » et d'un travail sur le corps, c'est la vie et les personnes qui la peuplent qui constituent son questionnement premier. À partir de faits divers puisés dans les journaux ou de certains événements politiques ou sociaux déterminants, il mettra en place un récit qui, loin de s'en tenir à des pures abstractions ou concepts opératoires, nous parle d'une situation vécue de l'intérieur par ceux

qui y sont directement impliqués. Doute, peur, angoisse, orgueil, joie ; toute la gamme des sentiments que peut éprouver un individu dans une situation donnée formera alors la trame narrative du spectacle qui sera mis en place. Reliées à la tradition du récit où héros et anti-héros se confrontent à travers des situations exacerbées et extrêmes, et où les renversements de situations sont nombreux et nécessaires pour amener le spectateur à adopter plus d'un point de vue et à vivre plus intensément le drame qui se joue, les chorégraphies de Pierre-Paul Savoie renouent avec la structure dramatique du théâtre et du conte. Incorporer la narration au monde de la danse, n'est-ce pas en quelque sorte rendre hommage à sa première passion qui fut le théâtre ?

Raconter, oui mais pas n'importe quoi. Si un de ses premiers spectacles, *Duodénum* (1986), s'attachait à déboulonner sous le mode humoristique les héros des bandes dessinées et du cinéma hollywoodien de notre enfance — ce qui fera dire à l'artiste que ce fut là l'occasion pour les gens ordinaires de prendre connaissance du monde plus sélectif et restreint de la danse contemporaine au Québec — *Ce n'est guère civil* (1988) raconte la situation d'immigrants sikhs débarqués en Nouvelle-Écosse et qui furent rejetés publiquement par les habitants de cette province. Ce fait réel et en apparence banal (n'y a-t-il pas tous les jours de tels cas dans nos sociétés occidentales ?) servira à Savoie de déclencheur pour dénoncer l'intolérance de nos sociétés envers les cultures et traditions étrangères. Les immigrants qui ne correspondent pas aux normes établies par nos sociétés blanches occidentales ressentent un sentiment de double exil. Non seulement vivent-ils la perte de leur patrie d'origine, mais également ils sont confrontés au rejet et à l'impossibilité de s'intégrer à leur nouveau pays. Ce questionnement est au cœur de *Ce n'est guère civil*, qui tente de montrer comment se vit le drame de l'exclusion par ceux qui en sont frappés.

Si ce spectacle voulait nous sensibiliser aux effets déplorables du racisme, *Bagne* (1994), quelques années plus tard, s'attachera à une autre forme d'exclusion, cette fois reliée au monde carcéral. À partir de quel acte et de quels comportements peut-on désigner ceux qui ne répondent pas aux règles édictées par la société ? Comment se tranche la question de la normalité ? Qui décide et à partir de quoi juge-t-on les autres ? Si l'on parque et emprisonne ceux que nous désignons comme des malfaiteurs, qu'en est-il de ceux qui ont la chance de vivre au dehors ? Sont-ils plus normaux et libres que le prisonnier confiné aux quatre murs de sa prison ? Où se situe la démarcation ? se demande l'artiste. Tout être humain n'est-il pas barricadé derrière ses propres limites et ses préjugés ? Comme on le voit, *Bagne* attaque sur deux fronts à la fois : sur le plan social, en montrant des individus exclus de la vie civile pour comportements jugés dangereux, et sur le plan plus individuel et privé, en dénonçant les barrières que nous érigeons autour de notre propre personne.

Dans un décor de grillages de fer où les deux interprètes s'agripperont, se suspendront pour mieux s'affronter, *Bagne* dérange et ne peut laisser le spectateur indifférent. Bruit et fureur des corps qui se cognent, esquissent un mouvement l'un vers l'autre, puis se rejettent. N'est-ce pas là ce qui se passe pour nous tous non seulement dans nos relations avec les autres, mais également de soi à soi, dans nos retournements, nos rages et nos faiblesses ? Jeu complexe de notre rapport au monde. Ouverture et fermeture constantes, spécifiera Savoie. Un pas devant, deux derrière. Spectacle limite, confondant, où l'emprisonnement qui nous est montré est bien d'abord celui que nous avons nous-mêmes fabriqué. Et si l'on osait, demande le chorégraphe ? Si on acceptait sa propre vulnérabilité ? Si peur et préjugés dressent des barrières devenant infranchissables avec le temps, souci et respect des différences déploieront peut-être un espace commun d'échanges réciproques, fécond.

Au-delà de sa charge métaphorique, *Bagne* a été présenté à de vrais prisonniers, ceux à qui on a enlevé toute liberté de déplacement. Que peut-il pourtant y avoir de commun entre un spectacle de danse et le monde carcéral ? N'était-ce pas casse-cou de tenter le rapprochement ? Pour le chorégraphe, l'art ne doit pas se confiner au public d'une élite culturelle et artistique. Les vrais défis se doivent d'être ailleurs, avec les gens qui ne se préoccuperont pas ou peu au départ de la perfection des gestes. Le récit de deux personnages où le désir de se rejoindre et de communiquer passe par le défi, la bravade et les heurts ne peut que faire écho aux situations de ceux qui furent souvent privés dès l'enfance de toute tendresse. Ainsi, contrairement au monde des intellectuels et artistes qui ont souvent tendance à se tenir à distance de ce qui est montré, ces derniers spectateurs sont entrés dans l'histoire avec les interprètes, pour la vivre et en éprouver les moindres soubresauts. Dans un tel cas, le spectacle tend à abolir la distance existant entre l'espace fictif de représentation et l'espace réel de réception. Véritable catharsis, *Bagne* a ainsi permis à plusieurs de ses spectateurs de prendre conscience du drame humain qu'ils portaient en eux et sans pour cela sacrifier une recherche sur la corporéité, l'endurance et la performance des corps des danseurs dans un espace rigoureusement délimité et à haut risque.

Les chorégraphies de Pierre-Paul Savoie, comme on le voit, ne mettent pas totalement de côté la question de la forme en danse. Elle s'y inscrit en creux, dans la mesure où le contenu y demeure prépondérant. L'accomplissement du geste dans l'espace et la position des corps les uns par rapport aux autres ne constituent pourtant pas une finalité en soi comme nous le retrouvons dans beaucoup de compagnies de danse au Québec et ailleurs. Et c'est grâce à la structure narrative que les réflexions et les questionnements de l'artiste, ancrés dans les événements sociaux, prennent sens sans tomber dans le didactisme à tout crin. Sous le mode métaphorique

et allusif, les spectacles de cette petite troupe font entrer le spectateur dans un monde qu'il connaît, mais dont il ne veut bien souvent pas prendre conscience. La danse, avec sa gestuelle, ses éléments sonores et son déploiement de couleurs et de mouvements, permet cette médiation que les textes théoriques et les déclarations publiques ne peuvent pas toujours accomplir.

Vers un art total

La danse serait-elle le seul moyen d'expression artistique qui peut engendrer des questionnements sociaux et individuels ? N'est-ce pas la fonction première de tout art quel qu'il soit ? *Pôle* (1997), le dernier spectacle de la compagnie, répond en partie à ces questions en mettant en place un dispositif visuel complexe faisant appel aux nouvelles technologies de l'image. C'est ainsi que les deux interprètes, Jeff Hall et Pierre-Paul Savoie, se dédoublent sous les yeux des spectateurs grâce au travail conjugué de Michel Lemieux et Victor Pilon. Les projections virtuelles et scéniques de ces derniers engendrent un espace qui abolit nos repères habituels. Le sol est-il véritablement un sol ? Où débute le ciel ? Comment peut-on à la fois nager dans l'espace et glisser dans un trou qui semble sans fond ? À voir Hall tendre la main à sa propre image et s'accoupler avec elle, le spectateur ne peut que se fondre dans la magie visuelle qui lui est présentée.

Or, qu'apportent de plus ces virtuosités scéniques ? Ont-elles tendance à assujettir le contenu ? Là où *Bagne* finissait, nous dit Savoie, *Pôle* débute. Or, s'il y a une différence entre les deux, c'est le passage de l'ordre public à l'ordre privé qui, de mineur dans le premier spectacle, devient dominant dans le deuxième. L'ouverture vers les autres, prônée par le chorégraphe de spectacle en spectacle, devient ici une ode à la différence et à la pluralité, tantôt dans son aspect dramatique, tantôt par les petites touches

d'humour auxquelles Savoie nous a habitués. Le déploiement des effets visuels, spectaculaires et omniprésents, peut pourtant séduire le spectateur au point de lui faire oublier la réflexion sous-jacente au spectacle. Faudrait-il rééquilibrer le tout ? Prendre le virage des nouvelles technologies, certes, mais en les mettant au service des questionnements et non l'inverse. Savoie lui-même est conscient des problèmes soulevés par l'intégration de l'holographie et du virtuel à ses spectacles. Dans ce cas précis, les images qui ont été créées au Centre des arts de Banff ont dû être intégrées par la suite à l'histoire de *Pôle*, ce qui a nécessité de nombreux ajustements entre la chorégraphie et les effets visuels.

L'intégration des nouvelles technologies à la danse n'est pourtant pas le seul défi que se lance la compagnie. Pierre-Paul Savoie ne s'intéresse aux différentes formes d'art que dans la mesure, faut-il le rappeler, où ils peuvent rendre compte de ses questionnements sur la difficile cohabitation des êtres dans l'univers. Tricoter, bavarder, chanter, peindre pourrait tout aussi bien faire l'affaire, m'avoue-t-il. Aussi la danse n'est-elle peut-être qu'une étape qui mènera l'artiste à explorer dans un avenir rapproché des arts connexes. Le cinéma et la vidéo offrent notamment la possibilité de se rapprocher des êtres, de traquer de près leurs émotions, de les suivre dans leurs déplacements quotidiens, de vivre avec eux, notera Savoie, ce que ne peuvent faire la danse ou le théâtre, arts de synthèse et de raccourcis. Le chant, déjà présent dans *Pôle*, dans une scène qui, dans sa simplicité et sa charge émotionnelle dépasse à mon avis toutes les esbroufes techniques du spectacle, forme l'autre objectif majeur de recherche de l'artiste. Ainsi la danse n'est que la face la plus visible et actuelle que prend sa réflexion sur le monde et les individus qui le peuplent. La pénétration des divers arts entre eux à laquelle il aspire fait de lui un artiste multidisciplinaire, éclaté, qui place constamment ce chorégraphe à la limite de sa discipline.

Multidisciplinarité, intégration d'une narration dans des spectacles faisant majoritairement et provisoirement appel aux mouvements, références à des événements réels de la « vraie vie » ou à des personnages imaginaires appartenant à des époques variées ; peut-on voir dans les œuvres de Pierre-Paul Savoie certaines des caractéristiques de ce que l'on nomme le postmoderne ? Pour Lipovetsky, Bell ou Baudrillard[4], pour ne citer que ses ténors les plus médiatisés, le postmoderne aurait pourtant tendance à négliger le social au profit du privé, à mettre de l'avant un individu narcissique préoccupé au premier chef de sa propre personne. Or, malgré leur transhistoricité et leur inclusion de la citation, les spectacles de Savoie s'appuient sur des préoccupations soit sociales soit privées qui transcendent l'individu ou une société donnée pour s'élargir à l'universel. Guerres, exils, exclusions de toutes sortes sont captés par le chorégraphe afin de nous renvoyer le miroir de nos comportements malsains. Dénonciation qui débouche pourtant sur un hymne à l'amour et à la différence. Peut-on dès lors y être indifférent ?

La neige enveloppe le studio, le jour file déjà vers le soir. Je laisse le chorégraphe aux répétitions qui débutent. Mon corps m'a-t-il trahi ? Je n'en sais rien mais qu'importe. La nuit peut toujours venir, les images et les mots que j'ai captés vont engendrer une réflexion qui n'a pas fini de me nourrir. « Les individus sont complexes, beaux et épouvantables », avez-vous dit. Oui, et n'est-ce pas ce qui rend la vie si bouleversante ? Merci, Pierre-Paul Savoie.

4/ G. Lipovetsky, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, 1re éd. ; D. Bell, *The Coming of Post-Industrial Society : a Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1973 ; J. Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses : ou la fin du social*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982.

Littérature

LUC LAVALLÉE

La littérature engagée au Québec

Les mobiles présidant à l'engagement d'un écrivain, d'un artiste ne sont pas toujours faciles à cerner en raison de leur diversité. L'engagement, si l'on se réfère à l'histoire littéraire, recouvre généralement des objectifs de nature politique ou sociale. Est-il de mise de perpétuer cette signification, puisque l'action qui mène vers autrui implique souvent une transmutation des valeurs du sujet qui déploie son action à l'intérieur d'un espace politique ? L'évolution des idées et des esthétiques nous autorise à en douter. L'engagement, qu'il réponde à une idéologie politique et/ou à une position éthique, est rarement totalement désintéressé puisque ce sont des hommes nourrissant des horizons d'attentes parfois divergents qui en sont les porteurs. De plus, des ambitions et des intérêts personnels même élevés peuvent se dissimuler sous des discours prétendument désintéressés, comme il se peut, par ailleurs, qu'une littérature non-engagée au sens traditionnel du terme, voire une littérature essentiellement idéaliste ou lyrique, ait des conséquences concrètes sur les lecteurs, la société dans l'immédiat ou dans le futur. Aussi, une littérature engagée qui cherche à dénoncer les abus d'une minorité sur une majorité ou vice versa peut être, à l'origine de son énonciation, l'expression désintéressée d'une prise de position

personnelle, mais elle peut se dénaturer par la suite quand vient le moment de passer de la parole aux actes. Les variantes sont nombreuses : ainsi un recueil de poèmes peut augmenter la sensibilité de certains acteurs d'une communauté donnée qui eux, à leur tour, par le pouvoir de la parole transmise, stimuleront des changements sociaux non négligeables. Il suffit de se référer à la poésie d'Arthur Rimbaud pour se convaincre de cette assertion puisque le poète de dix-sept ans a précipité dans une certaine mesure l'émergence de la modernité. Par ailleurs, un pamphlet virulent peut, malgré la justesse des finalités qui l'ont inspiré, devenir une arme qui permettra d'instaurer un nouveau dogmatisme répressif.

Il faut reconnaître que le corpus de la littérature engagée ne se réduit pas à être le seul fait de la gauche politique. À preuve, il suffit de dresser l'inventaire de la littérature de la contre-culture des années soixante et soixante-dix pour illustrer que l'aliénation côtoie parfois la dénonciation et qu'à cet égard, l'œuvre d'un Réjean Ducharme, pour ne citer que lui, contribue plus efficacement qu'elle à hausser le niveau de conscience d'une collectivité pour ce qui est des nouveaux tabous.

La littérature engagée au service d'une idéologie connaît généralement une durée brève parce que la spécificité des mesures correctives visant à éliminer les iniquités sociales survit difficilement à l'évolution synchronique et diachronique des sociétés. Rappelons que traditionnellement la littérature engagée au service d'une idéologie vise globalement à créer un nouvel espace politique qui intégrera les différences et éliminera les inégalités les plus flagrantes. Dans les modalités mêmes de l'action politique qu'elle souhaite engendrer, elle subit une altération qui corrompt l'essence de son message, car c'est le propre des utopies de ne pas pouvoir cohabiter avec le caractère fuyant du réel. C'est dans la tentative des utopies de rendre le réel conforme à l'idéal que

réside le risque de glissement du rêve d'une communauté plus juste. De la confrontation des forces d'inertie et des forces d'innovation naissent des instances qui ont pour fonction de conserver vivantes et intactes les revendications initiales des idéologies auxquelles la littérature engagée souscrivait. La littérature engagée dans une cause sociale se livre à une exposition qui la condamne à la polarisation. À partir du moment où le corps social intègre certaines de ses revendications, en modifiant ses juridictions et législations, l'idéologie se corrompt pour s'être intégrée à un nouveau type de consensus social et politique. Il arrive que l'idéologie se dénature, c'est-à-dire que les idéologues, jadis opprimés, deviennent les nouveaux censeurs après avoir accédé au pouvoir décisionnel convoité au temps de la ferveur et de la fièvre révolutionnaires.

La littérature engagée se veut au service d'une cause et peut s'abreuver à une conviction, des allégeances, une conception éthique, ou encore elle peut représenter une réaction à une situation jugée intolérable selon des principes reconnus : menaces à l'homme, en tant que mesure de l'humanité, dans l'expression de sa liberté et qui offensent sa dignité au profit d'une démence barbare et destructive. La littérature engagée évoque alors l'image du redresseur de torts ou du bouc émissaire si elle exprime des prétentions messianiques.

Métaphoriquement l'écrivain, par son discours, donne sa fougue et ses forces vives à une communauté qu'il juge disposée à porter le flambeau, car il est possible de déceler dans toutes les formes d'engagement une part de sacrifice. Dans le meilleur des cas, il se peut que le flambeau reste allumé dans la mémoire collective, et que son rayonnement survive aux siècles ; qu'il survive comme symbole témoignant de la volonté d'outrepasser les limites assignées par les régimes politiques se succédant au cours de l'histoire des civilisations, et qu'il corresponde à tout ce qui, dans l'homme, refuse d'être

anéanti parce qu'il est la lueur d'une vie authentique et affranchie de l'aliénation. Mais c'est rarement que la poétique de la liberté s'incarne tout à fait dans les visages du politique, ou alors c'est pour un temps si bref qu'elle accède à l'imagerie des souverainetés symboliques.

Il n'est certes pas aisé de départager, dans la littérature engagée, les ambitions personnelles de la pure gratuité de l'esprit du don. À ce point de mon argumentation, il convient de limiter le sujet à quelques repères. Entendons-nous pour affirmer que la littérature engagée se propose de secouer les forces d'inertie qui paralysent le corps social, d'augmenter l'entendement d'une communauté, d'améliorer notre rapport au réel ; qu'elle s'oppose à l'injustice et réagit contre le confort et l'indifférence ; qu'elle veut créer un espace communicationnel qui favorisera des interactions dynamiques et créatives, démocratiser le politique et dénoncer les abus engendrés par la propriété privée ; qu'elle s'insurge contre toutes les formes d'aliénation possibles. En résumé, elle vise à susciter une conscientisation tant individuelle que collective à propos du gaspillage du présent.

La littérature engagée au Québec des origines à nos jours

Au Québec, c'est la littérature orale qui fut la première dépositaire de ce nouveau paradigme à partir duquel s'est articulé le concept de modernité au siècle des Lumières. L'un des ouvrages qui explique la naissance de l'homme politique moderne demeure sans contredit le *Dialogue de M. le baron de Lahontan et d'un sauvage de l'Amérique*, de Louis-Armand de Lom d'Arce, baron de Lahontan. Le portrait du bon sauvage brossé par Lahontan et plus tard par Rousseau, recèle les revendications politiques de l'homme moderne. Par le truchement du chef huron Adario, Lahontan instruit le procès

de la culture coloniale européenne en expliquant les iniquités attribuables à la propriété privée, en montrant les ravages causés par la société de classes, en dénonçant les abus de l'absolutisme politique et religieux et en illustrant l'aliénation de la liberté humaine découlant des interdits qu'il dicte. Bien que cette œuvre appartienne au corpus littéraire français, il convient de se la réapproprier puisque d'une part, les cadres géographiques et socioculturels sont ceux de la Nouvelle-France et que d'autre part, elle reflète bien l'esprit de résistance des colons qui venaient en Amérique parfois dans l'espoir d'améliorer leur sort, mais plus souvent dans l'espoir d'échapper à un régime politique hautement hiérarchisé qui brimait leur liberté.

Le « bon sauvage » était individualiste relativement à l'usage qu'il pouvait faire de sa vie — il n'avait ni Dieu ni maître — et collectiviste relativement aux rapports qu'il entretenait avec son environnement humain et naturel. Il est possible de mesurer l'influence qu'a pu avoir ce type d'individualisme positif dans la naissance du libéralisme en Amérique du Nord car, pour la plupart analphabètes, les colons et coureurs de bois aspiraient à la liberté et avaient autant en horreur que le sauvage Adario des *Dialogues*, les contraintes et les lois. L'Amérique, c'était l'incubateur du grand rêve de liberté dont avaient été dépositaires les coureurs de bois qui transmirent le flambeau aux Fils de la Liberté et aux patriotes canadiens-français de la première moitié du XIX^{e} siècle.

Le livre de Lahontan témoigne de la pensée révolutionnaire moderne par sa reconnaissance des principes relatifs aux notions de peuple, de libre arbitre, d'expression individuelle des croyances, de libéralisation des mœurs et d'élimination de la propriété privée, quoique cette dernière notion, récupérée par le libéralisme, ait échappé à une remise en question sérieuse. Les *Dialogue de M. le baron de Lahontan et d'un sauvage de l'Amérique* est digne d'être

considéré comme étant la première expression de notre littérature engagée.

Vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, c'est dans les journaux du Bas-Canada qu'il est possible de déceler les traces de la littérature engagée. Fleury Mesplet fonde, en 1778, à Montréal, le journal bilingue *La Gazette*. Mesplet, qui est en relation avec le père de la révolution américaine, Benjamin Franklin, souhaite répandre la pensée des Lumières dans le Bas-Canada. Pendant plusieurs années les ultramontains et les libéraux s'affrontent à la tribune éditoriale de *La Gazette*. Ce journal est parvenu à conserver vivantes les idées progressistes parmi une faction de l'élite bourgeoise et commerçante canadienne-française, et ce malgré le fait que les libéraux et les républicains étaient continuellement exposés à la réprobation des évêques Plessis et Briand qui désiraient empêcher la dissémination des idées révolutionnaires. C'est par l'intermédiaire des premières gazettes que l'esprit voltairien s'est répandu dans le Bas-Canada. Celui-ci a alimenté la fièvre révolutionnaire du Parti patriote et des Fils de la Liberté. L'influence de la pensée voltairienne au Bas-Canada a été l'expression d'un continuum traduisant l'esprit de résistance de ces aventuriers qui avaient quitté leur terre natale dans l'espoir de trouver en Amérique une Terre promise.

Par la suite les Patriotes, avec Papineau à leur tête, se jugeant trahis par les autorités religieuses, virent dans la coalition de l'Église et des représentants de la monarchie britannique une répétition de l'histoire de la France sous Louis XVI. Après l'échec de la rébellion de 1837 et le rapport Durham, l'esprit de résistance sembla s'éteindre. À défaut de se doter d'un pays réel, on se donna une contrée imaginaire, une littérature qui, bien qu'elle fût soumise à la censure des ultramontains, laissait entrevoir, à travers la cueillette qu'elle effectuait des éléments de folklore devant servir à la constitution d'une littérature nationale, que le flambeau du rêve libertaire légué par les ancêtres n'était toujours pas

éteint. Il suffit d'examiner de près les contes fantastiques issus du romantisme patriotique pour comprendre que l'idéalisation du passé dissimule un métissage de l'imaginaire qui n'aurait jamais accepté de révoquer sa nature. C'est ce qu'illustrent le contenu subversif de contes comme *La Chasse-galerie* de Beaugrand ou encore, dans les romans, la célébration des mœurs de l'époque du régime seigneurial dans *Les Anciens Canadiens*, de Philippe Aubert de Gaspé père, et la polyvalence du coureur de bois (ce Français amérindianisé) dans *Forestiers et voyageurs* de Joseph-Charles Taché.

Hormis le fait que ces œuvres littéraires véhiculent le grand rêve libertaire d'une Amérique française affranchie de l'absolutisme, il est possible d'apercevoir, à travers ces fictions littéraires, la volonté d'exprimer un autre type de rapport au réel, hérité de la culture des Amérindiens. C'est dans la poétique du pays imaginaire qu'il faut chercher une représentation du monde dynamique, fondée sur la valeur prophétique du langage sans laquelle aucun engagement authentique n'est possible.

Sur la lancée de l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau, les écrivains de la génération romantique, regroupés autour de l'abbé Casgrain, coordonnent leurs talents pour maintenir vivant le flambeau de l'imaginaire. Tandis que des poètes comme Octave Crémazie et Alphonse de Puibesque célèbrent dans des poèmes historiques les premières heures sanglantes de la colonie, d'autres écrivains comme Napoléon Bourassa dans *Jacques et Marie*, Georges de Boucherville dans *Une de perdue, deux de trouvées* et Louis-Honoré Fréchette avec *La Légende d'un peuple*, recueil aux accents hugoliens, hissent au rang de figures mythiques les héros du passé, en espérant réanimer la ferveur et la dignité perdues au lendemain de l'échec de l'insurrection de 1837.

La naissance d'une nation s'exprime toujours, sur le plan de l'imaginaire, par l'épopée. Le Mouvement

de récupération des légendes, diffusé dans les revues *Les Soirées canadiennes* et *Le Foyer canadien* n'a pas eu une vie très longue, en raison de sa subordination idéologique à l'agriculturisme et à l'ultramontanisme. Plusieurs écrivains quittent l'école de l'abbé Casgrain, pour qui *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand et *La France aux colonies* d'Edme Rameau de Saint-Père constituaient le credo de notre littérature nationale, œuvres qui soumettent le littéraire à un messianisme aliénant et dont l'influence néfaste fut sensible dans la littérature du terroir et l'idéologie conservatrice jusqu'à la fin du règne de Duplessis. Les premières contestations de l'idéologie des éteignoirs, ce sont les exils de Crémazie et de Fréchette qui en ont été les emblèmes. Fréchette publie à son retour un recueil de contes intitulé *Originaux et détraqués*, dont la fonction subversive est longtemps restée inaperçue. En brossant le portrait de certains marginaux québécois, le poète entendait démontrer l'aliénation culturelle de ses compatriotes.

En marge de l'ultramontanisme, l'Institut canadien possédait une bibliothèque où pouvaient être consultés des ouvrages interdits et jugés malsains pour la jeunesse. L'Institut organise des soirées de lectures et tient des séances regroupant l'élite libérale de la nation. De ce cercle, un esprit émerge, Arthur Buies, qui doit être considéré comme étant le premier écrivain à avoir dénoncé ouvertement l'aliénation et la passivité dans lesquelles le clergé maintenait le peuple. Son pamphlet *La Lanterne*, tant par son anticléricalisme que par son ironie et ses phrases lapidaires et incendiaires, témoigne de la révolte de son auteur et annonce déjà, dans un certain sens, *Refus global*. Buies, qui fut contraint à l'exil à Paris et en Californie, revint au pays affaibli et désespéré. Marginal parmi les marginaux, il finit par se rallier au projet du curé Labelle qui vantait les mérites de la colonisation des terres situées au-delà de la vallée du Saint-Laurent, programme idéologique annonciateur du nationalisme du chanoine Groulx. Mais même dans le Buies de la conversion, il est possible

d'entendre sa révolte étouffée sous la description lyrique des paysages des Appalaches, du bouclier canadien et du Saguenay. Ses descriptions rendent les échos d'une voix dont le feu et le sang se sont amalgamés à la vision contemplative du pays imaginaire. Le verbe de Buies délaisse ensuite la sphère du politique. Après Buies et le naufrage de Nelligan dans la folie, le vent de rébellion du début du siècle semble être entré dans le sommeil engourdissant de la terre. Il appartiendra à Félix-Antoine Savard de le libérer une nouvelle fois.

Une voix se lève en 1937, un siècle après la révolte des Patriotes, pour nous rappeler, à travers le personnage de Menaud, que notre mémoire collective veille toujours. Reprenant à son compte les voix du pays et le chant de la terre entendus par Maria Chapdelaine, Félix-Antoine Savard crée dans son roman épique *Menaud, maître-draveur* un archétype littéraire digne de raviver le nationalisme. Menaud, ce bouc émissaire, ce nouveau Riel, se voit revêtu des qualités octroyées aux prophètes. Le personnage de Menaud est une transposition littéraire du *libertador*, chargé de maintenir la fierté, la dignité et le courage des peuples latino-américains contre « les voleurs de pays ». Les reproches que Menaud adresse aux capitalistes anglo-saxons pourraient être prononcés par des chefs traditionalistes amérindiens : il les accuse de ne manifester aucun sentiment d'appartenance, de soutirer le sang et l'argent des entrailles de la Terre-Mère sans aucun respect pour la vie. Mais par-delà les pièges d'un nationalisme étroit, subsiste l'élan créateur de tout un peuple, dont Menaud est le symbole, qui désire authentifier son rapport à l'environnement et au territoire. Le souffle qui traverse *Menaud, maître-draveur* maintient ardentes les braises du nationalisme auxquelles le poète Gaston Miron allumera son flambeau. Mais avant la création du groupe de l'Hexagone par Miron, ce sont d'abord des artistes en arts visuels qui sonnent le glas du thème de la glorification du terroir au Québec.

Les automatistes et les surréalistes regroupés autour de Pellan et de Borduas se sont opposés à l'aliénation culturelle qui caractérisait le régime duplessiste, ultérieurement appelé « grande noirceur ». Le manifeste *Refus global* a ouvert de nouvelles avenues et favorisé, chez les artistes et écrivains, une mise à jour formelle. Le renouvellement des esthétiques devenait inévitable, et il fut suivi d'un abandon des thématiques passéistes de célébration du terroir, comme en témoignent les productions romanesques des Vac, Thériault, Langevin et Loranger, qui introduisent dans l'espace romanesque les nouvelles réalités urbaines et celles des territoires amérindiens du Nord.

Au théâtre, ce désir de modernité s'exprime dans les premières œuvres dramatiques de Jacques Languirand. Sa pièce *Les Grands Départs* témoigne — par l'exploitation du thème de l'incommunicabilité, du conflit des générations, de la passion du nomadisme opposée au désir de sédentarité — de la fuite du temps, de l'inutilité des efforts humains et de la recherche de sécurité dans des traditions vidées de leur sens. Calqués sur Beckett et Ionesco, les dialogues de la pièce reflètent bien les enjeux du monde moderne au lendemain de la névrose occidentale provoquée par les explosions atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki : la solitude postmoderne des hommes déracinés, planqués dans des maisons unifamiliales de banlieue et rivés au reste du monde par la télévision.

Lorsque Maurice Duplessis meurt en 1959 et qu'accède au pouvoir le Parti libéral de Jean Lesage, les dispositifs sont déjà en place pour permettre l'entrée rapide du Québec dans la modernité. La parution des *Insolences du frère Untel*, du frère mariste Jean-Paul Desbiens en 1959, marque un tournant décisif. L'essai de Desbiens connut un succès de librairie sans précédent avec ses cent cinquante mille exemplaires vendus, ce qui n'est pas peu dire puisque, à cette époque, le principal

best-seller était *L'Almanach du peuple Beauchemin*. Pour une fois, l'instance lectorale ne se limite plus seulement à l'élite intellectuelle, mais s'étend à un public de mieux en mieux informé, tout en faisant de plus en plus de gains parmi les femmes. *Les Insolences du frère Untel* stimula des débats d'opinion autour de la question de l'aliénation des Québécois reflétée par l'usage d'une langue châtrée dont le clergé devait être tenu responsable.

Dorénavant, langue et politique seront indissociables comme l'attestent si bien les levées de boucliers se produisant chaque fois qu'un gouvernement souhaite amender une loi linguistique. En un mot, la parution de l'essai de Desbiens a actualisé toute la question de la colonisation des peuples minoritaires. Il explique la parution du manifeste de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, comme il explique la défense du joual dans les expériences dramaturgiques d'un Michel Tremblay.

Il est inutile de dresser l'inventaire de toute la littérature de l'engagement qui s'est déployée au cours des années soixante. Il suffit de mentionner l'influence qu'ont eue des écrivains tels que Jacques Ferron et Gaston Miron sur une génération d'écrivains. Devant la multiplicité des thèmes : le Québec biculturel, son américanité abordés dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout, le désespoir et la violence dans la nouvelle *Le Cassé* de Jacques Renaud, la « vie agonique » dans les poèmes de Gaston Miron, l'Amérindien du Grand-Nord chez Yves Thériault, l'engagement politique de l'artiste et de l'intellectuel chez Ferron, etc., rappelons qu'une autre tendance réunit des écrivains dont les propos expriment le rejet de toutes formes d'aliénation, qu'elles soient d'ordre idéologique, esthétique ou culturel. Ces écrivains font écho à la crise des valeurs qui modifie dans les années soixante le visage de l'Amérique : éclatement de la famille, procès des idées reçues et de la société de consommation, révolte contre l'impérialisme des images de la publicité nous

proposant des fétiches du bonheur conditionné, révolution sexuelle, etc. Un important mouvement de contestation de cet état de choses, qu'on peut désigner sous le nom de contre-culture, a trouvé son expression la plus achevée dans les romans de Réjean Ducharme.

La vie comme l'œuvre de Ducharme témoignent d'un nihilisme et d'une volonté de recréer le monde au moyen du feu de la parole, en redonnant au langage sa mobilité et son pouvoir prophétique. À l'effet aliénant des objets et des représentations statiques et figées du monde, les héros de Ducharme opposent le dynamisme du langage qui refuse d'être confiné à un réseau sémantique surdéterminé. La parole chez Ducharme est feu destructeur et mouvement, elle révèle le caractère changeant du monde. Elle incarne l'esprit dans le corps ; elle est jouissance et délectation. Cette notion du verbe prophétique chez Ducharme est très rapprochée de la révolution totale que revendiquaient les premiers surréalistes. La parole, chez les protagonistes ducharmiens, s'oppose à ce qu'il serait convenu d'appeler la décomposition tranquille du monde moderne. Au monde de compromissions des adultes, ils opposent l'exercice d'une liberté sauvage, une appréhension du monde par les sens et un rapport avec celui-ci direct et naturel. La révolte de ses héros exprime un parti pris pour la magie et pour l'impulsion vitale qui refuse les règles de la morale et qui ne sait que faire des tristes épargnes de l'espoir.

C'est ici que se trouve la véritable nature de l'engagement. N'est-il pas significatif, par ailleurs, que l'auteur de *L'Avalée des avalés* n'ait jamais révélé son identité et qu'il ne se soit jamais livré au bûcher des vanités du vedettariat littéraire ? La littérature offre fort peu d'exemples d'une telle intégrité entre la vie d'un auteur et la poétique qu'il livre à tous ceux qui, au hasard d'un sentier, s'y aventurent pour ensuite découvrir tout ce qu'ils ont laissé derrière eux et ce qu'ils ont sacrifié pour une cause qui trop souvent n'était qu'un cul-de-sac. La poétique de

Ducharme a le pouvoir de réveiller en chacun de nous, à travers l'allégorie de l'enfance, ce qui ne sait pas mourir.

De la production poétique des années soixante-dix émerge la figure de Gilbert Langevin dont le verbe et la fougue ne sont pas sans évoquer les maîtres symbolistes. Langevin vivait en poésie, distribuant gratuitement à tous venants ses poèmes et ses chansons, déclamant à voix haute dans les cafés et les bars de la rue Saint-Denis, poussant toujours plus loin les exigences du verbe et sa fureur d'aimer et de vivre, débusquant la bêtise dans ses retranchements et répondant aux grimaces de la suffisance par ses météorites métaphoriques. Chez Langevin, l'urgence de dire et celle d'aimer ne faisaient qu'un.

On ne saurait passer sous silence, dans le cadre de ce rapide panorama de la littérature engagée, la contribution littéraire des femmes. L'écriture féminine au Québec avec ses Nicole Brossard, Marie Uguay, Michèle Lalonde, Madeleine Gagnon, Louky Bersianik, Hélène Ouvrard, Yolande Villemaire et Denise Boucher a grandement contribué à précipiter l'avènement d'un nouveau paradigme dans lequel dorénavant la division des rôles sexuels ne pourra plus être ce qu'elle avait été dans le passé. À la venue du dire féminin dans notre littérature correspondent une redéfinition des rapports entre les hommes et les femmes et un véritable dialogue non exempt de certaines tensions, qui expriment la résistance au changement que manifestent les hommes en raison du privilège dont ils ont toujours joui, au détriment des femmes, de maîtriser l'espace politique. La révolution féministe n'est en réalité que l'amorce d'une révolution plus globale à venir.

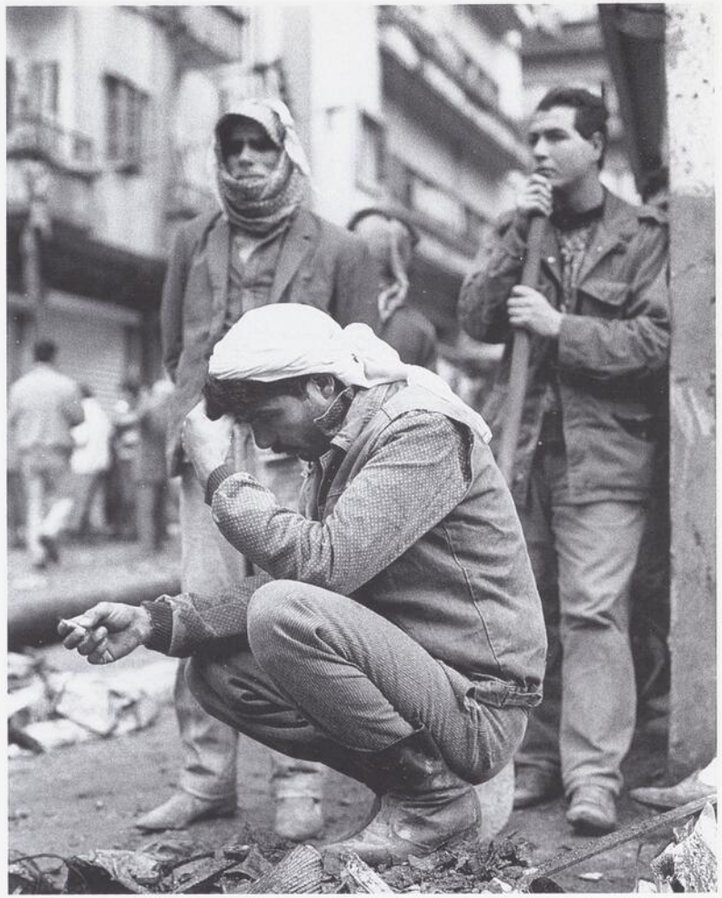
Dans la grisaille des dernières décennies du XX^{e} siècle, deux ouvrages méritent d'être signalés qui dénoncent tous deux les pièges du néolibéralisme. Le premier, *Acceptation globale*, de François Benoit et Philippe Chauveau, dénonce les forces d'inertie qui engourdissent le Québec depuis les années

soixante-dix. Les deux auteurs s'en prennent aux intellectuels de la génération du baby-boom qui ont transformé la scène culturelle en club privé et en théâtre d'illusions. Ils reprochent aux artisans de la contre-culture de s'être convertis aux valeurs hédonistes et individualistes du néolibéralisme. Sous le règne de l'homme planétaire, la démocratie semble de plus en plus l'apanage d'une caste de privilégiés qui jouit impunément du présent en sacrifiant des générations pour la seule sécurité de sa caisse de retraite. Dans la dernière décennie de ce siècle, c'est le cinéaste Falardeau, dans son essai *La Liberté n'est pas une marque de yogourt*, qui dénonce le silence des bien-pensants, la sclérose avancée du tissu social et nos institutions qui sont devenues de nouveaux instruments d'oppression.

Évidemment cette rétrospective de la littérature engagée est loin d'être complète. Le présent article n'a en réalité pas d'autres prétentions que de susciter des interrogations et de relancer un débat qui, espérons-le, ne mérite pas d'être enseveli sous des mots !

Quel sera l'engagement à l'aube du prochain millénaire ? Les idéologies s'épuisent de même que les rêveurs. Il faudrait libérer une impulsion vitale susceptible de s'incarner malgré l'irréversibilité des méfiances et des désillusions universelles. La seule révolution, écrivait le poète et chansonnier Claude Péloquin, c'est le combat contre la mort. Je pense que la seule révolution, c'est le combat contre nous-mêmes, dans notre refus de restituer au présent les ombres du passé et les risques du futur. La prochaine révolution ne saurait se passer de notre engagement, car la naïveté et l'indifférence n'ont plus d'avenir.

IMAGE



Beyrouth Ouest, quartier de Basta, Liban
le 30 décembre 1991

Beyrouth reprend sa place sur le marché médiatique international. Il y a des «macchabées».

Basta. Voiture piégée. Trente morts. Une centaine de blessés. Cent kilos d'explosifs.

Demain soir, c'est le premier de l'An. Les gens qui avaient prévu sortir resteront à la maison. L'effet est réussi. Cette fête aura un goût amer. Encore...

Extrait de *Itinéraire au Moyen-Orient*

Beyrouth Ouest, quartier de Basta, Liban
le 30 décembre 1991

J'ai téléphoné à l'agence de presse à Paris : « On veut des macchabées » ! Je n'en ai pas. Fascinée par les vivants, je me suis attardée à leur regard.

On ne veut pas de mes images, je n'ai pas de « macchabées ».

Le gros plan d'un bras arraché en Yougoslavie ou au Liban n'apporte rien à la compréhension des enjeux géopolitiques d'une région. L'image en gros plan d'un bras arraché peut devenir un détournement d'idée, d'information.

Devant leur regard, je refuse de jouer ce jeu qui n'alimente que des préjugés : « ils ne font que s'entre-tuer », « c'est un peuple violent »...

Il y a de grandes beautés dans ce pays, aussi. C'est dans les yeux des vivants que l'on en trouve le chemin.

Extrait de *Itinéraire au Moyen-Orient*

Khiam, Liban, été 1997

Sourayia et Insaf Hammoud, mère et sœur d'Afif Hammoud, détenu à Khiam depuis mai 1988. Sourayia Hammoud a été détenue pendant plus d'un mois à Khiam parce qu'elle s'était présentée à la porte du camp pour voir son fils. Lors de sa détention, elle n'a pu le voir. Native de la zone occupée, la famille a été expulsée au cours de la même année. Leur maison a été condamnée et marquée d'un X rouge.

Série *Ils étaient absents sur la photo*

JOSÉE LAMBERT

ITINÉRAIRE AU MOYEN-ORIENT
(extraits)
ILS ÉTAIENT ABSENTS SUR LA PHOTO

Épreuve argentique

1991, 1991, 1997

POÉSIE ET FICTION

GENEVIÈVE DE CELLES

La page noire

Longtemps, je me suis promené dans les parcs, caméra à la main. En toute impunité, mon téléobjectif capturait des têtes, des regards, des sourires. Je revenais ensuite à mon petit laboratoire et j'imprimais des images. Le lendemain, je choisissais quelques clichés que j'épinglais aux murs de l'atelier : portraits de gens que je fréquenterais à leur insu pendant des mois entiers.

C'est que j'ai pour métier un travail solitaire. Les jours et les semaines s'écoulent, moi, je demeure dans l'atelier. Submergé de matériaux, d'ébauches, de possibles. J'observe, j'essaie, je recommence. J'explore, je rêve, j'insiste. Je m'obstine. Je creuse une énigme. La portée de quelques mots. Des mots que me chante Reggiani : *La joie solide et fière d'exister*. Ma main cherche des formes qui sachent la traduire. Ou la faire advenir.

Dans cette aventure, j'aime à me servir de matériaux venus d'ailleurs, de propos chargés de vies antérieures. Je suis de la lignée de Kurt Schwitters. Je rapaille des débris. Comme une Anna Blume au pays des choses dernières. J'aime les amalgames et les archipels. Les papiers collés, la musique, les oiseaux de Braque me séduisent. Chaque jour, je

rassemble des matières diverses, je crée des assemblages. Ils sont mes petits Nouveaux Mondes.

Je travaille seul. Il le faut. Mais il fut un temps, qui n'est pas très lointain, où je m'offrais quelques compagnons de travail. En images. Des gens que je pouvais interroger au moment de choisir, qui pouvaient me réconforter en cas de découragement. Pour une saison, des figures aperçues dans les parcs devenaient des amis de passage. Je les regardais parfois intensément. Jusqu'à lire sur leurs lèvres de papier des mots venus de moi.

Pendant des années, mon travail en chambre noire s'est déroulé sans incidents. Cent fois, j'ai placé mon négatif dans le passe-vues de l'agrandisseur. Cent fois, j'ai dosé la lumière, le degré d'ouverture, la durée de l'exposition. Cent fois, j'ai plongé mon papier sensible dans le révélateur et attendu l'instant ultime où je le déclarerais « à point ». Cent fois, l'œil et la main fébriles, j'ai pris part au miracle...

> Un rectangle blanc nage entre deux eaux. Un peu de temps s'écoule. Imperceptiblement, quelques grisailles affleurent. Un peu de temps s'écoule. Des formes, silencieuses, se dessinent pendant que d'autres accentuent leur présence. Ouvrir l'œil. Un peu de temps encore. Des plages douces s'installent autour des gris frissonnants et des noirs puissants. Être à l'affût. Tendre la main. Ne pas laisser se perdre l'équilibre. Percevoir la juste mesure, le plus heureux rapport entre lumière et ombre, la densité qui saura le mieux révéler...
>
> Volupté. Intercepter l'état sublime, transférer l'épreuve dans le bain d'arrêt. Retenir l'instant de grâce.

J'ai fait tant de fois toutes ces opérations qu'elles se déroulent généralement sans imprévus. Pourtant, la fois dont je m'apprête à vous parler, il en fut tout autrement.

La soirée avait été longue. J'en étais à la dernière pose. Autre visage capté dans un lieu public. Sur le margeur, en négatif, une physionomie inconnue. Inconnue mais qui... Qui me... Je ne savais trop. Je me suis concentré sur les gestes à poser.

Quelques instants plus tard, je glissais le papier impressionné dans les eaux mordantes du premier bain d'acide. Comme à l'accoutumée, mes pinces ont agité délicatement le révélateur. Comme à l'accoutumée, j'ai vu apparaître des nuances, des contrastes. Peu à peu, les traits du visage ont pris forme. Une figure bouleversante. Je me suis rapproché. Sous l'éclairage inactinique, son regard était criant de détresse.

Les secondes se sont écoulées. Comme des siècles. Sans que j'intervienne. Les joues, le front, la chevelure, tout le visage a sombré. Et moi, immobile, je l'ai regardé disparaître.

Sous mes yeux, quelqu'un se noyait, et ma main, figée, ne faisait rien pour le sauver.

Quand je suis revenu de ma torpeur, j'ai retiré du bassin un rectangle qui était devenu complètement noir. Je l'ai tout de même placé dans le bain d'arrêt. Puis, dans le fixateur. Je l'ai aussi rincé, longuement. Et je l'ai mis à sécher.

Le lendemain, j'ai accroché aux cimaises de l'atelier quelques portraits de gens appelés à devenir mes interlocuteurs discrets. J'ai aussi affiché mon image naufragée. Sans rien comprendre à ce qui s'était passé.

Dans les mois qui ont suivi, j'ai mis fin à mes activités de chasseur de têtes et j'ai fait disparaître la galerie de mes personnages témoins. Seule l'image noire a conservé sa place. Insondable. Au cœur de mes travaux, l'épreuve d'un étrange soir de mai.

Sous mes yeux, quelqu'un s'est noyé et je n'ai pas bougé. Serais-je un Jean-Baptiste Clamence ? Je suis sur le pont. Il y a chute, il y a cri. Et moi, je ne fais rien. Serais-je... Je suis sur la plage. Non loin de moi, quelqu'un s'agite. Henri Calot se noie. Et moi, je m'en tiens à la vie tranquille. Autour de moi, tout croule, tout crie, et moi, je lis. Serais-je... Autour de moi, tout sombre, tout meurt, et moi, je songe. Thomas l'obscur, lui... Moi, je m'acharne à faire naître des formes, à tracer des lignes, à placer des points. Alors qu'autour de moi... Mais que sais-je faire d'autre ?

Être heureux. Parfois. Quand je fais surgir des images, quand je fabrique des signes. Quand j'aperçois des traces de paradis perdus. Quand je capture des absences, quand elles m'insufflent un surcroît de présence.

Dans l'atelier, à distance des trop grands malheurs du monde, j'avance à petits pas sur mes petits champs de bataille. Des heures durant, je pioche. Creusant l'énigme d'*exister*. Des heures durant, j'essaie de renouer l'espace et de tresser un peu la vie. Dans l'atelier, je m'accorde des soupçons d'éternité. Le temps d'une œuvre, je me sens du côté des dieux.

Quant au rectangle noir, il est une meurtrière au mur de mon château. Il me parle d'un être que ma main n'a pas su sauver. Certains soirs, je m'en fais un procès. Mais le plus souvent, je vois dans cette page noire la lucarne de mon arche. Il fait nuit. Je suis un autre Noé. Ma main se veut un nid.

SYLVIE GENDRON

Pour faire une prairie

À Pierre Bertrand et Fabienne Roitel

J'aurais voulu parler sans images, simplement
pousser la porte...
J'ai trop de crainte
pour cela, d'incertitude, parfois de pitié
on ne vit pas longtemps comme les oiseaux
dans l'évidence du ciel
et retombé à terre,
on ne voit plus en eux précisément que des images
ou des rêves.

Philippe Jaccottet

Pour faire une prairie
Il faut un trèfle et une abeille,
Un trèfle et une abeille
Et puis la rêverie.
Mais la rêverie peut
Suffire aussi si les abeilles sont trop peu.

Emily Dickinson

En mai, les pousses aveugles et muettes des arbres persévèrent dans leur être tandis qu'avec elles des insectes à l'éphémère destinée nouent une intrigue printanière. Dans l'air, les globes duveteux des pissenlits se brisent, rappelant les joues gonflées de l'enfance, la cueillette amusée de cette herbe dite mauvaise qui laisse sur les mains potelées des enfants un suc amer et laiteux. Sur l'herbe rase et piquante, le trèfle et l'abeille confondent et multiplient leur règne.

Les êtres vivent toujours au creux des saisons où nous les avons aimés. Lorsque ces saisons reviennent, elles nous paraissent plus belles encore de porter en leur sein le visage, les rires et la vie des êtres animés et disparus. Ainsi Vadim appartient-il à l'air printanier, au ciel rempli de nuages lumineux, au jaune enfantin et sucré des tulipes puis à celui, tout doré, de l'abeille butineuse. Vadim appartient au trèfle bien-aimé, à ses quatre feuilles enchantées sur lesquelles cinq doigts se replient comme en un rêve. Le visage, le rire, la vie de Vadim se raniment en mon cœur à l'heure où, le froid et la neige s'étant évanouis, je surprends dans l'arbre le premier bourgeon, dans l'air le premier insecte, sur ma joue le premier soleil. Comme aujourd'hui, le temps s'offre alors à moi voluptueusement. Je n'ai qu'à fermer les yeux un peu plus légèrement qu'à l'habitude pour revivre enfin cet amour qui ne renaît qu'à chaque printemps, cet amour printanier que je sais éternel. Mon souvenir est sauvé des eaux troubles de la mémoire. Au moment précis où je ne l'attends plus, où j'ai presque renoncé à lui, voilà qu'il m'est rendu comme est rendu à sa mère éplorée l'enfant sauvé de la noyade. V-a-d-i-m... Confusion heureuse et bourdonnante de consonnes et de voyelles. V-a-d-i-m... Un prénom de cinq lettres et revoilà le garçon de cinq ans qui le portait. V-a-d-i-m..., et revoilà le souvenir enfui d'un champ de trèfles, et celui encore d'une promesse que je m'étais faite : raconter notre histoire en quatre saisons.

L'été ou La place vide

Le nid, minuscule, tenait dans ma main à peine repliée. Les abeilles l'avaient quitté, abandonnant derrière elles leur fantôme jaune et noir, la palpitation éblouissante de leurs ailes et celle, plus émouvante encore, de leur brève existence. La pluie commençait de tomber doucement. Je resserrais mon étreinte sur le nid d'abeilles tout en ramassant les livres de contes que j'avais négligemment semés de-ci de-là dans le jardin. Les fleurs d'août faisaient la moue sous la pluie d'été ; les vacances prenaient fin, et je commençais à rêver à la classe de première année qui m'attendait. Oui, me dis-je en moi-même, ce nid d'abeilles me serait précieux pour expliquer aux enfants comment « faire une prairie », comment « la rêverie peut suffire si les abeilles sont trop peu ». Je leur enseignerais avec joie le petit poème d'Emily Dickinson. J'entrai et déposai le nid sur ma table de travail d'où je regardai longtemps la pluie laver les toits et les jardins. Comme il me pressait que les classes recommencent, que septembre à nouveau réinvente l'alphabet quotidien du bonheur !

Ce beau jour de septembre vint. Les pigeons bleus, perdus dans l'aube, m'accompagnaient à travers le parc. Dans une heure, je prendrais le chemin de l'école ; en attendant, je respirais à pleins poumons les derniers effluves de ce trop long été passé loin des enfants. Bientôt, je respirerais la bonne odeur de la craie, celle des pupitres de bois humide, des feutres, des crayons de cire, enfin celle de l'école tout entière... J'ouvrirais grand les fenêtres de ma classe, disposerais les coussins fabriqués pendant l'été, arroserais les plantes, mettrais de l'eau fraîche dans les vases afin d'y glisser quelques fleurs coupées, puis, faisant semblant de ranger du matériel dans l'armoire à bricolage, j'attendrais que sonne la première cloche de septembre qui me remplirait d'une joie profonde.

Les retrouvailles eurent lieu. Le contentement que j'éprouvais rivalisait de plain-pied avec celui des enfants. Je demeurai un long moment silencieuse devant eux, puis je leur demandai de m'apprendre leur prénom. Ce vœu à peine formulé, chaque enfant lança le sien à voix haute. Quel gazouillement harmonieux ! Une nuée d'oiseaux venait de traverser ma classe ! Je ris de bon cœur avec eux. Je vivais là. J'avais cette chance, cette grâce, ce bonheur inouïs de vivre entourée par toutes ces âmes enfantines. L'amour me gagnait... Je ne prêtai absolument aucune résistance : j'appartiendrais à ces enfants pour quatre saisons.

Je proposai aux enfants de dessiner leur chez-soi, leur famille, sans négliger de se dessiner aussi. Je sais que cette activité réconforte les enfants un peu dépaysés et qu'elle leur permet de construire un pont entre leur maison et l'école. Toute la journée se déroula dans la joie et la simplicité ; elle se termina dans un désordre confiant et amusé. À présent, les enfants se savaient chez eux ; nous avions décidé des animaux que nous adopterions, de la place de chaque élève, des tâches que chacun devrait assumer et tout cela s'était fait dans l'harmonie. Nous avions dessiné, bricolé, chanté, goûté, raconté nos vacances et dressé l'agenda de la semaine. Tous, j'en étais sûre, espéraient déjà demain.

Rentrée chez moi, je mis de la musique et pris mon repas en regardant tranquillement les dessins faits par les enfants dans la matinée. Le *Requiem* de Fauré emplissait l'air lorsque le dessin de Vadim atterrit sous mes yeux. Je fus bouleversée. Jamais, depuis que j'enseignais, je n'avais vu un dessin si singulier, une tristesse offerte de cette façon, sans masque, sans pudeur. Ce fut avec peine que je vis un fœtus violet et noir lové dans un corps rachitique, auquel seuls quelques cheveux très longs donnaient un semblant de féminité. Séparé de cette forme mi-maternelle, mi-fantomatique par un épais trait rouge, un autre personnage se tenait devant moi.

Ses énormes yeux pleuraient des larmes noires. Autour de ces trois corps, il n'y avait pas l'ombre d'un enfant de cinq ans, pas l'ombre d'une maison, pas d'arbres, pas de fleurs, pas de soleil, pas d'oiseaux, pas d'animaux, enfin pas l'ombre de toutes ces choses admirées dans les dessins offerts par les autres enfants.

La nuit fut trop longue à venir et trop longue à passer, une fois venue. Où dormirait Vadim ? Dans le sein violet et noir d'une mère rêvée ? Dans le rouge sanglant de son cœur ? Dans le blanc néant de son dessin ?

Vite, vite, dors Vadim. Dors d'un sommeil blanc.

La seconde journée de classe ne m'apporta pas, comme je l'eus souhaité, la réponse simple, l'explication limpide qui m'auraient permis de percer le chiffre du dessin, son énigme. Bien au contraire, tout s'embrouillait davantage à mesure que je découvrais ce petit garçon. J'interrogeai Vadim sur son dessin de la veille. Il me dit de ne pas me surprendre de ce qu'il ne soit pas dans le dessin puisqu'il était dans la classe, tout près. L'on pouvait donc, crus-je comprendre, représenter les personnes qui étaient absentes, mais pas les autres. À son insu, Vadim anticipait-il sur la leçon que je souhaitais tirer du nid d'abeilles ? Il me confia aussi ce jour-là qu'il n'aimait que le brun, le noir et le violet.

Je m'efforçai d'oublier ce premier dessin, renonçant du même coup à comprendre tout ce qu'il signifiait. Mais les dessins ultérieurs de Vadim vinrent contrarier mon désir et me forcèrent à repenser au premier dessin, à m'attarder à la mystérieuse lettre que semblait m'adresser ce petit garçon, à ce triste alphabet qu'il cherchait à égrener coûte que coûte, jour après jour, dans ma classe, ma classe que je voulais heureuse.

L'automne ou Les couleurs déchirées

Un matin du mois d'octobre, je m'assis près de Vadim et lui proposai de ranger dans son pupitre ses crayons brun, noir et violet afin de colorier plutôt avec des couleurs vives pour la journée. Il se prêta volontiers à ce qui lui semblait un jeu amusant et rangea ses trois crayons favoris dans son pupitre. Un paradis de couleurs s'ouvrait alors devant lui ; je le vis prendre plaisir à faire toutes sortes d'essais.

Il me remit enfin le fruit de son labeur : une fleur géante aux pétales multicolores ! Vadim me surprenait. Dans un élan d'enthousiasme, je m'empressai d'offrir cette fleur à l'admiration de la classe. À peine eus-je le temps d'esquisser mon geste que Vadim m'arrachait des mains le dessin qu'il venait de m'offrir et qu'il le réduisait en miettes en sanglotant. Il pleura longtemps réfugié sous son pupitre.

Je n'osai pas un geste pour le consoler. Je me contentai de dire à ses camarades de le laisser pleurer tranquille, qu'il sortirait de sa cachette quand bon lui semblerait. Je fis mine de n'être pas bouleversée par l'étrange comportement de cet enfant. Je m'en voulus presque de reconnaître en Vadim, alors qu'il était recroquevillé sous son pupitre, le fœtus de son premier dessin, puis de me rappeler, en apercevant autour de lui les pétales épars sur le tapis, un poème de Saint-Denys Garneau... Seules les images pouvaient me permettre d'approcher le mystère de Vadim.

Il me bouda quelques jours après cette scène du dessin. À la fin de la semaine, je le gardai après la classe pour lui montrer sa magnifique fleur géante dont j'avais soigneusement recollé tous les pétales. J'expliquai à Vadim que sa fleur m'avait consolée pendant toute cette semaine où il ne m'avait ni souri, ni parlé. Avec appréhension, je lui demandai la

permission de cacher sa fleur dans l'armoire pour qu'elle me console si je connaissais d'autres chagrins. À ma grande surprise, un sourire monta à ses lèvres. Ce fut ce sourire qui scella notre pacte et qui continua d'épaissir le mystère autour de cet enfant.

L'hiver ou Vivre dans l'évidence du ciel

Pomme de reinette et pomme d'api, Au clair de la lune, La rue des trois couleurs..., des premiers jours de septembre aux tout derniers jours de juin, je me souvenais que c'était le rythme heureux de ces comptines, et celui d'autres encore, qui faisait battre mon cœur d'enfant, s'élever ma voix dans le pur plaisir de savoir, d'avoir appris, de connaître « par cœur », tel que l'exprime avec bonheur la langue courante qui ne croit pas si bien dire.

Sur le haut mur de ma classe, j'épinglai les images féeriques où je retrouvai, émue, le pommier, le croissant de lune et la rue tricolore de mon enfance tandis que mes élèves, eux, lorsque je les invitais à chanter, levaient leur regard vers les belles images aux couleurs contrastées comme si la musique, les paroles — couplets et refrain — se trouvaient là, en creux, en transparence, comme si ces images que j'avais épinglées pour eux, fidèles témoins de tout l'amour que je leur portais, ne pouvaient les induire en erreur, les tromper, comme si ces images presque aussi grandes qu'eux auraient dû, toujours, révéler leur voix la plus juste, la plus assurée, la plus aimante.

Mais Vadim, lui, après avoir balbutié quelques paroles et fredonné les premiers mots du refrain, tournait son visage tavelé vers la fenêtre en levant ses yeux verts en direction du ciel de novembre. Il ne chantait plus. Il scrutait le ciel dans l'attente de

quelque révélation ; tout son corps trahissait sa fébrilité. Cela dura des jours... Je finis par comprendre que Vadim guettait l'arrivée de la première neige, perle d'être, rose des vents de l'hiver.

Cette année-là, elle tomba pour la première fois le jour de mon anniversaire. Les têtes penchées des enfants bourdonnaient d'additions, de soustractions, de multiplications tandis que je butinais de l'une à l'autre, murmurant un mot d'encouragement ou un bravo. Comme j'aimais ces heures laborieuses !

Vadim, déjà, avait achevé son travail et, partageant mon humeur rêveuse, vivait dans l'évidence du ciel... La neige se détacha d'abord avec langueur, puis avec fougue du sein nuageux qui l'avait portée. Vadim et moi restâmes silencieux ; nous tâchions de garder secrète la magnifique mathématique du ciel cependant que le reste de la classe tentait de résoudre un difficile problème d'arithmétique.

Quiconque a su conserver quelques souvenirs de ses premières années d'école sait combien la première neige, lorsqu'elle s'avise de tomber un jour de classe, suspend l'attention et rend presque impossible le travail. Les « ô » émerveillés des enfants bondissent d'écho en écho à travers toute la classe qui prend soudain un air de fête improvisée. Aux fenêtres, les enfants échangent des regards complices : ils obtiendront d'aller jouer dans la cour !

Le silence contemplatif de Vadim m'étonna. Il n'avertit aucun camarade ; je m'attendais pourtant à ce qu'il eût distrait l'un d'eux de son travail pour qu'il puisse, lui aussi, apprécier les tournoiements de la neige. C'est moi qui invitai les enfants à lever les yeux de leur travail. Tous, à l'exception de Vadim, lancèrent des cris de joie et firent entendre des gloussements de plaisir. Ma joie ne fut pas entière, car il me semblait que pour offrir un peu de bonheur à chaque écolier, j'avais privé Vadim du seul qu'il possédât. Toute la classe essaima vers la cour tandis

que Vadim traînait derrière. Je lui pris la main et l'entraînai dehors en chantant ; je fis mine de ne pas remarquer son chagrin comme je le faisais depuis septembre chaque fois que je n'arrivais pas à en saisir la cause.

La rumeur enjouée des enfants m'emplit de bonheur. Des dizaines de mains nues se tendaient dans l'air tandis que d'autres, posées en aplat sur le sol, servaient de canevas à la blanche broderie du ciel. Là, à l'abri du monde, dans cet espace clôturé ouvert sur l'immensité du ciel, les enfants réinventaient pour moi le paradis que j'avais perdu. Seule la froideur de Vadim jetait une ombre au tableau. Je m'approchai de lui à pas lents. Je le pris dans mes bras et lui murmurai à l'oreille que j'aimerais me rappeler toujours cette première neige que nous avions vue tomber ensemble. Pourrait-il me faire un dessin de cette première neige ? Sa main gauche glissa sur mes cheveux où se mêlaient mille flocons. Vadim me demanda s'il pouvait entrer seul dans la classe pour se mettre au travail. J'acquiesçai en l'embrassant sur sa joue rosie par le froid. Intimidé, il se détourna et rentra dans l'école en courant.

Lorsque je revins en classe avec les enfants, Vadim était profondément occupé. Il tenait solidement dans ses mains et devant ses yeux le papier de construction noir qu'il avait choisi. Je pensai y trouver d'énormes flocons blancs, mais n'aperçus à grand-peine que de minuscules flocons bruns, noirs et violets. Néanmoins, je dis à Vadim qu'il me faisait plaisir qu'il ait choisi ses couleurs favorites pour mon dessin-souvenir.

Je ne saurais expliquer avec certitude ce qui se passa dans la vie intérieure de Vadim ce jour du 12 novembre, mais il sembla renaître.

De jour en jour, Vadim se transforma. Il devint plus volubile, fit d'énormes progrès en lecture, joua davantage avec ses camarades, enfin il quitta la

taciturnité dont il était captif depuis le début des classes.

Vadim dut souvent rester à l'école une heure après la classe, car son père était retenu et arrivait en retard. Une garderie prévoyait ces aléas et permettait aux parents d'avoir l'esprit tranquille. Je restai souvent avec Vadim après la classe ; nous jouions dans la cour où nous recréions le ciel à notre image.

Vinrent les vacances de Noël. Les enfants attendaient depuis novembre cette fête magique. Nous nous séparions dans le bonheur de savoir les retrouvailles prochaines. Vadim se montra inconsolable le dernier jour de classe. Pressentait-il quelque chose qu'une fois de plus je ne devinais pas ?

Son père arriva ce soir-là à 19 heures. L'école était fermée. Je commençais de grelotter dans la cour en compagnie de son fils.

Tous deux montèrent silencieusement dans la voiture ; son père, embarrassé, me fit quelques excuses hâtives, puis fit marche arrière à une vitesse qui m'effraya. Je ne trouvai pas en moi la force de répondre à la main de Vadim qui s'agitait derrière la vitre.

Le printemps ou Le baiser de l'abeille

Poèmes, horaires de cinémas et de musées, jeux de nombres, cartes géographiques, contes de fées, disques, cassettes, bandes vidéo, bulbes de fleurs, matériel artistique, livres de toutes sortes s'amoncelèrent sur ma table de travail pendant les vacances de Noël. J'aimais vivre en pensant aux enfants. Il me semblait que j'étais ainsi plus attentive à tout ce que je goûtais, voyais et découvrais. L'enseignement primaire mettait à contribution tout ce que j'apprenais. Je devais, si j'aspirais à éveiller la curiosité

des enfants, être moi-même curieuse de tout : grammaire, mathématiques, histoire, géographie, biologie, arts plastiques, musique, psychologie, etc. Je m'étonnais toujours de rencontrer sur ma route des collègues de travail qui se satisfaisaient sans scrupules du b.a. ba qu'ils devaient transmettre aux enfants. J'exerçais toujours pour ma part mon métier avec ferveur, et ce, après quinze années.

Je lus *La Vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck, dénichai quelques comptines sur le sujet, puis un conte. Je transcrivis le poème d'Emily Dickinson sur une immense toile que je suspendrais au plafond de ma classe...

Pour faire une prairie
Il faut un trèfle et une abeille,
Un trèfle et une abeille
Et puis la rêverie.
Mais la rêverie peut
Suffire aussi si les abeilles sont trop peu.

Si je souhaitais que tous le enfants de la classe connaissent ce poème pour la kermesse de juin à laquelle une école française voisine nous avait conviés, je devais les mettre au travail dès janvier. Toute la seconde moitié de l'année serait placée sous le signe de l'abeille butineuse. C'est donc avec joie que je rentrai au bercail et retrouvai mes enfants qui, tous, avaient vu le père Noël, son troupeau de rennes et la fée des étoiles... Je ne m'inquiétai pas de ce que Vadim soit absent le jour de la rentrée. Mais son absence se prolongeant, je téléphonai chez lui. Son père me rassura en me disant que Vadim reviendrait à l'école dans quelques jours.

Vadim revint. Triste, taciturne, il ne raconta à aucun de nous sa rencontre avec le père Noël et écoutait d'une oreille distraite le récit de ses camarades. Je constatai avec surprise qu'il avait de nouveau du mal à lire, butant sur des mots simples, bégayant en pleurant sur des phrases qu'il m'avait déjà lues.

Je me préparai à questionner son père pour la première fois.

Il m'apprit que la mère de Vadim était morte en lui donnant la vie. Jamais je ne m'étais doutée de cela. Je croyais que les parents de Vadim ne vivaient plus ensemble, situation à laquelle j'étais habituée. Le père de Vadim me confia qu'il avait fait promettre à Vadim de se taire et que lui-même avait caché la vérité à la direction de l'école. Je n'osai pas demander pourquoi. J'appris de surcroît que Vadim ne terminerait pas l'année dans ma classe. Son père déménageait en mai dans une autre province. Je m'en voulus d'avoir ainsi forcé ses confidences et lui fis mes excuses.

Je compris ce jour-là beaucoup de choses : le premier dessin, l'amour du ciel, les couleurs du deuil et l'attente...

L'hiver passa trop rapidement et c'est le cœur serré que chaque soir, en compagnie de Vadim, j'arrachais une page au calendrier de notre classe.

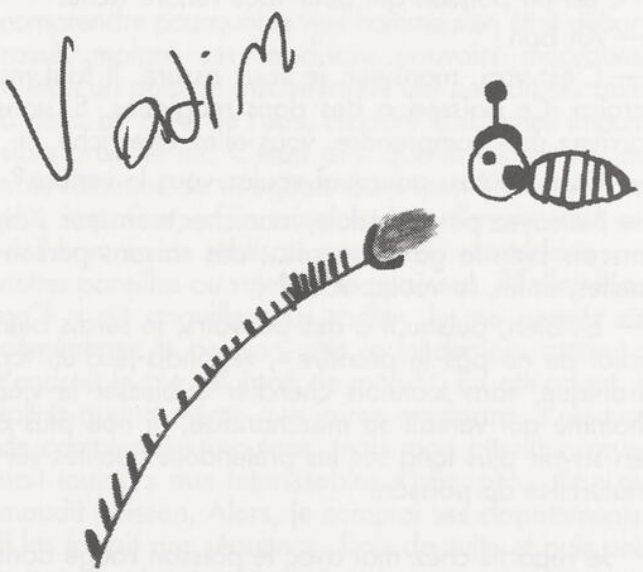
Vint le mois de mai. Toute la classe guettait la percée des tulipes jaunes que nous avions plantées sur le bord des fenêtres ; nos récréations se passaient à chercher des trèfles à quatre feuilles dans le champ derrière l'école ; nous connaissions par cœur le poème d'Emily et nous étions émerveillés devant le nid qu'avait quitté son essaim et que nous pouvions réinventer en rêvant... Les globes duveteux des pissenlits se brisaient sous le souffle amusé des enfants.

Le jour du départ de Vadim, je demandai aux enfants de lui dessiner un immense champ de trèfles à quatre feuilles, des abeilles et des tulipes jaunes à profusion. Tous chantèrent pour Vadim avant de lui remettre le champ de trèfles et de lui dire adieu.

Le père de Vadim arriva plus tôt ce soir-là et me serra la main longuement en me remerciant de tout l'amour que j'avais donné à Vadim, de tout ce que

je lui avais appris. Vadim se glissa entre nous et me remit un dessin que j'ai encore sous les yeux, cinq ans plus tard, au moment où j'achève cette histoire.

Une abeille noire butine une longue tulipe jaune et le nom de Vadim, tracé en lettres géantes, bourdonne dans le ciel.



LOUIS GARNEAU

Le poisson rouge

« C'est un poisson qui peut vous rendre riche.

— Ah bon !

— C'est vrai, monsieur, je vous assure. Il faut me croire. Ce poisson a des dons magiques. Si vous arrivez à le comprendre, vous allez être riche.

— Dans ce cas, pourquoi voulez-vous le vendre ?

— Ne soyez pas incrédule, mon cher monsieur. J'aimerais bien le garder, mais... des raisons personnelles, enfin, le voulez-vous ?

— Eh bien, puisqu'il a des pouvoirs, je serais bien idiot de ne pas le prendre », répondis-je d'un ton ironique, sans toutefois chercher à blesser le vieil homme qui vantait sa marchandise, ni non plus à en savoir plus long sur les prétendues qualités surnaturelles du poisson.

Je repartis chez moi avec le poisson rouge dans un sac que je m'empressai de vider dans le bel aquarium acheté la veille. Il en fit plusieurs fois le tour, de haut en bas, de gauche à droite, visiblement satisfait de se trouver dans une si grande et si belle demeure. Le vieil homme devait le garder dans un petit bocal sans décoration.

« Voilà mon petit magicien ! Tu seras bien ici, dans ma chambre. Tu seras mon poisson de garde. Et si

tu fais bien ton travail, tu auras tes repas, comme moi, trois fois par jour. »

Je lui donnai une pincée de nourriture, puis j'allai regarder un peu la télévision avant de me coucher. Pendant la nuit, je fus réveillé par le petit clapotement que faisait mon poisson en venant téter à la surface de l'eau. « Plic, plic, plic ». Je me rappelai que je n'étais plus seul à la maison et je me rendormis, attendri, en écoutant le clapotis de l'eau. Une heure plus tard, le même bruit me réveillait de nouveau. Il faisait nuit noire dans ma chambre. Je savais par contre que la nuit avançait et qu'il fallait que je dorme pour ne pas arriver trop fatigué au bureau le lendemain matin. Mais le poisson continuait sa musique en clapotant en tue-tête. Je commençais à comprendre pourquoi le vieil homme s'en était débarrassé, malgré ses soi-disant pouvoirs magiques. C'était un poisson insomniaque qui passait ses nuits à péter au bord de l'eau, rendant le sommeil impossible près de lui. C'était pire que le ronflement de trois hommes. Je m'agitais dans mon lit, de plus en plus impatient, et je m'en voulais d'avoir cédé au vieil homme. Je réalisais que pour inventer des sornettes pareilles au sujet de son poisson, il fallait bien qu'il y ait anguille sous roche. Je me promis de déménager le poisson, dès le lendemain matin, à l'endroit le plus éloigné de mon lit. En attendant, il fallait quand même que je me rendorme. J'essayai de compter des moutons, mais mon attention revenait toujours aux intarissables « plic, plic, plic » du maudit poisson. Alors, je comptai ses clapotements. Il les faisait par séquence. Trois de suite et puis une pause. Sept autres « plic » et une pause. Et encore quatre. Il a répété la même série des centaines de fois que j'ai comptée à chaque coup pour enfin m'endormir.

Le lendemain, dans le métro, les chiffres trois, sept et quatre me raisonnaient encore dans la tête quand j'aperçus, sur la page ouverte d'un journal que lisait un passager, la combinaison gagnante de

la loto : 3, 7, 4. Mon cœur a fait « Boum ». Je faillis m'évanouir. Je respirais avec peine, je devais être écarlate. Mon poisson ! Son don magique ! Ça ne pouvait être que cela. Il connaissait à l'avance les résultats de la loto. Ma tête était pleine d'idées confuses mais au milieu de la confusion, je me voyais déjà riche. Immensément riche. Millionnaire. J'allai travailler comme d'habitude, mais tout était étrange. Je ne voyais plus personne de la même manière. Je ne comprenais plus ce que je faisais. J'étais en transe. La journée me sembla aussi longue qu'un siècle. Je brûlais de rentrer à la maison et de me coucher pour que le clapotis miraculeux me réveille en me révélant la combinaison gagnante.

La nuit venue, je me couchai tout habillé. Et je ne dormis évidemment pas une seule minute. Au bout de quelques heures, le clapotis a commencé. « Plic, plic, plic, plic ». J'ai compté la séquence deux fois pour ne pas me tromper et j'ai foncé à la tabagie pour demander un billet avec la combinaison 4, 2, 9. Ce que j'appris me scia le ventre, le cou, les jambes et la voix : la vente de la loto se terminait à minuit. Il était minuit dix. J'insistai. Il n'y avait rien à faire. Le système central s'arrêtait automatiquement et aucun billet ne pouvait plus sortir des machines. Je retournai chez moi perplexe, inquiet, presque paniqué. En me couchant, je pris conscience du problème. La clairvoyance de mon poisson ne me donnait pas un délai assez long pour que je puisse me procurer le billet gagnant. À quoi me servait de connaître la combinaison gagnante d'un tirage s'il était de toute façon trop tard pour acheter un billet ? Mon poisson devinait l'avenir trop tard.

Le lendemain, le surlendemain, le jour suivant, l'autre après et tant d'autres encore, je vécus l'enfer de ma vie. Je n'allai plus travailler, je perdis le sommeil. Mes forces diminuaient. J'avais l'air d'un vieil homme. Toutes les nuits, à minuit tapant, avec la ponctualité d'une horloge suisse, le poisson clapotait les chiffres magiques et je ne pouvais rien

faire. J'ai attendu des années dans l'espoir qu'il prenne deux minutes d'avance. Peine perdue. Le poisson ne s'est jamais trompé. Chaque matin je pensais à ces gens qui devenaient millionnaires grâce à un billet de loto sur lequel étaient inscrits les trois chiffres que clapotait diaboliquement mon poisson rouge. Finalement, à bout de forces, je vendis le poisson.

« C'est un poisson qui a des dons magiques », ai-je dit au jeune garçon qui m'écoutait, l'air ironique.

— « Ah bon... »

Temps de chien

C'est à l'âge de quarante ans seulement que j'ai enfin compris la troublante fascination qu'éprouvait mon professeur de physique quand il abordait le thème de l'infiniment petit. Je me rappelle qu'il donnait l'impression de jongler avec une idée effrayante et dangereuse. Je voulais le suivre dans son vertige, mais je n'y arrivais pas. De l'atome au noyau, du noyau au proton, du proton au quark, je continuais hypothétiquement la décomposition atomique pour éprouver l'infinie grandeur de l'infiniment petit. Hélas, l'enchantement n'agissait pas sur moi. Il est apparu d'une tout autre manière, et sans prévenir. L'expérience que je fis alors mérite d'être racontée.

Il arrive à tout le monde, dans l'ennui ou le désarroi, de faire un peu de métaphysique, de réfléchir sur l'origine ou la fin de l'univers, de spéculer sur la dimension de l'espace ou la valeur du temps. C'est dans un moment comme celui-là que tout a commencé pour moi. J'étais en train d'attendre. Je n'attendais rien mais j'attendais. Je regardai ma montre machinalement. Je me mis à réfléchir sur le temps. Je me posai les questions que ce genre d'état d'âme soulève inévitablement : combien de temps dure le temps ? A-t-il un début et une fin ? Qu'y a-t-il avant le temps ? Le temps existe-t-il vraiment ? Mais au lieu de chasser ces pensées oiseuses comme on le fait toujours, je m'efforçai de les résoudre. Je voulais connaître le temps que dure une seconde. Alors je me rappelai la décomposition infinie de l'atome qui fascinait tant mon professeur et me laissait, moi, indifférent. C'était à mon tour d'éprouver

une sensation de vertige. En effet, je réalisais que rien n'empêche de décomposer une seconde à l'infini. Qu'une seule seconde peut être fractionnée en autant de centièmes, de millièmes, de millionièmes de seconde. Et je me demandais s'il était possible qu'une seconde dure l'éternité ? Pourquoi pas ? me suis-je répondu. S'il y a dans l'atome un univers infiniment petit, il y a dans une seconde un temps infiniment grand. La durée véritable d'une seconde ne peut pas être mesurée. Elle dépend de celui qui la vit. Il devenait clair pour moi que le temps n'est au fond qu'une dimension de la conscience humaine et qu'il n'est rien hors de la conscience. Il vient avec la conscience parce qu'elle est impossible sans lui tandis que lui n'est rien sans elle. Il n'y a pas vraiment d'an 1789, ni d'an 2000. Nos calendriers, nos agendas, nos cadrans et nos horloges, tout cela n'est que la projection de notre façon de voir les choses. La durée éternelle d'une seconde n'apparaît sur aucune horloge, aucun cadran. Ce sont des objets qui nous rendent la vie certainement plus pratique, mais ils nous cachent l'essence intime du temps. Notre prétentieuse mesure du temps nous rend aveugle à l'éternité. Il me semblait que cette découverte, cette lucidité, ne pouvait pas laisser ma vie intacte. Je croyais qu'une telle révélation devait laisser une trace indélébile sur mon existence future. Je ne me trompais pas.

Je pris la décision de me départir de toute la panoplie d'instruments qui nous enchaînent au temps. Une fantaisie, une absurdité inexplicable me les fit transférer dans l'univers de ma chienne. Je clouai mon calendrier dans sa niche et passai ma montre autour de sa patte pour symboliser de façon comique la rupture que j'accomplissais. Cette ironie eut une répercussion sur ma vie autant que sur la sienne. La pauvre bête apprit à en faire usage et commença aussitôt à s'ennuyer. Elle passait des heures à suivre le mouvement des aiguilles et rayait sur son calendrier les jours qui se suivaient, invariablement identiques. J'entendais le hurlement

plaintif qu'elle poussait en ponctuant de sa douleur le défilement de chaque heure et de chaque minute. Pour l'aider à passer le temps, je lui appris à lire. Sa niche était remplie de livres qu'elle lisait du matin au soir. Mais elle voulut plus de confort pour apprécier pleinement ses lectures. Alors je lui cédai ma chambre et m'installai dans sa niche. Elle fut reconnaissante et m'apprit à aboyer.

Depuis ce jour, je suis l'homme le plus heureux du monde. Le temps n'existe plus pour moi. Je mange quand mon bol est plein et je dors quand je veux. Quand je ne sais pas quoi faire, je ronge mon os. Et puis, des fois, mon chien vient me trouver et m'emmène au parc où je peux jouer, insouciant, avec d'autres chiens.

FRANCIS LAGACÉ

Livraison particulière

« On a beau m'envoyer faire des livraisons dans les villages aux noms les plus rares, moi, je connais le Québec comme le fond de ma poche ! » assurait Alphonse à ses copains, essuyant la mousse de sa bière du revers de sa main velue.

Les copains de travail, Albert, Sylvio et Florido, se moquaient joyeusement d'Alphonse en le traitant de chauffeur parfait et de géographe incompris. Le pire pour ces joyeux lurons, c'est que le sacré Alphonse avait quasiment raison. Il connaissait la plupart des routes du Québec et aucune destination ne semblait l'étonner. Pour la compagnie, il transportait boulons, vis, écrous, clous, charnières, poignées, rondelles, armatures de métal, moustiquaires et autres éléments métalliques commandés en grande quantité en vue de constructions imposantes comme des ponts, des immeubles, des entrepôts, etc.

Par exemple, lorsqu'une école de Saint-Tharcisius avait commandé tous ses clous à VisMétal de Québec, il ne s'était pas inquiété de ce qu'on n'ait pas songé à les faire venir d'une ville plus proche, non. S'il s'extasiait devant le toponyme original, il cherchait calmement sur sa carte routière et trouvait le village comme, sur place, il trouverait le hangar

où la commission scolaire entendait garder le matériel dans l'attente du début de la construction. C'était les années 1960 ; le Québec entier se couvrait de ponts et d'écoles. L'avenir était radieux, on ne regardait pas à la dépense, personne n'imaginait que le gouvernement se déferait un jour de tous les employés qu'il recrutait à la pelle, et les tavernes étaient encore réservées aux hommes, « aux vrais », disait Albert.

Tous les vendredis, c'était la fête des travailleurs pour le quatuor devisant allègrement à la même table, savourant la bière qui récompensait le travail ardu et entamait la paye à peine encaissée. Sylvio, à l'expédition, était le plus malin. L'œil vif, le sourire moqueur, il était toujours prêt à faire une bonne blague, dont Alphonse était la victime la plus fréquente, mais aussi la plus bienveillante. Albert, à l'entrepôt, était un peu jaloux de voir Alphonse partir tous les matins dans son camion pour faire une importante livraison et ne revenir que le soir, ou le lendemain si le client résidait très loin comme en Gaspésie ou, même, en Abitibi. Il semblait ne pas y avoir de limites à la réputation de VisMétal tout comme personne ne s'inquiétait du coût de l'essence, alors une denrée bon marché, impérissable et inépuisable. Florido, à l'entretien, était un bon vivant, un peu sage, un peu énigmatique, plutôt normand, qui se tirait toujours d'affaire à coups de « p'têt ben qu'oui, p'têt ben qu'non ».

Les quatre avaient été embauchés le même jour. Ils venaient du même quartier et avaient terminé leur cours secondaire ensemble. À la fin d'un emploi dans un projet d'amélioration des routes à la campagne, ils s'étaient décidés à reprendre le chemin de la ville où les attendait leur fiancée, sauf pour Alphonse qui, bizarrement, ne parlait jamais de femmes. Ils avaient vu ensemble, à la taverne, en face d'une Molson (plutôt de quatre), l'annonce de VisMétal, qui ouvrait ses portes et cherchait du personnel à tous les postes. Il n'y eut même pas

d'entrevue et, l'après-midi, chacun était à son ouvrage comme il en serait dans les huit années qui suivirent. Pas un jour de maladie, les quatre mousquetaires étaient fidèles au poste, en santé, d'une humeur apparemment toujours excellente, et poinçonnant rigoureusement. Alphonse remplissait ses fiches de livraison scrupuleusement, et la visite du vendredi à la taverne était sacrée même après le mariage de ses trois compères, lesquelles cérémonies furent célébrées trois jours de suite : vendredi, samedi et dimanche pendant les vacances d'été, histoire d'assurer la présence des uns aux épousailles de l'autre sans mêler les familles, de faire trois fois ripaille, puis de permettre à tous un beau voyage de noces organisé aux chutes du Niagara, dans le même hôtel. Seul y manquait Alphonse, qui avait préféré passer ses quinze jours de congé annuel chez sa tante Elmire à Baie-Saint-Paul.

Alphonse était fier de conduire un camion. À la ferme, son oncle Gaudias, l'époux de la tante Elmire, l'avait initié à la conduite du tracteur dès l'âge de neuf ans. Il pavoisait déjà au volant de la Pontiac avunculaire à quinze ans, puis de son vieux camion Fargo avec lequel il faisait des livraisons de foin aux fermiers des environs. Dès qu'il eut obtenu son emploi chez VisMétal, Alphonse se mit à étudier la carte routière du Québec, car il était entendu que, vu les compétences qu'il avait acquises grâce à ses séjours à Baie-Saint-Paul, ce serait lui, de préférence aux autres livreurs, qui ferait le service à l'extérieur de la région de Québec. Plus tard, d'autres avaient dû se joindre à lui, mais il était considéré comme le plus fiable pour les trajets incongrus.

Alphonse n'avait pas l'habitude de se vanter ; il exprimait simplement ce qu'il savait et ce qu'il faisait. Il reconnaissait promptement et volontiers ses erreurs, et s'attendait en retour à ce qu'on n'exige pas de lui qu'il avoue s'être trompé lorsqu'il avait raison. Cela dérangeait d'autant plus Albert que ce dernier était un « obstineux ». À la longue et malgré

son affection amicale, il en vint à concevoir un peu de dépit devant Alphonse qui, d'après lui, « voulait toujours avoir raison ». C'est sûr que, dans leurs discussions, Alphonse argumentait beaucoup plus longtemps pour montrer qu'il avait raison que pour conclure qu'il avait tort. Il confessait facilement ses erreurs, les débats là-dessus tournaient donc court, alors que les discussions où il avait raison duraient très longtemps parce qu'Albert ne voulait pas démordre.

Alphonse avait trouvé pittoresque le nom de Saint-Tharcisius. Il n'avait pas tardé à pointer l'endroit sur sa carte, car il s'était dit que ce devait être dans le Bas-Saint-Laurent ou en Gaspésie. Il y avait orienté ses recherches et découvert le village dans l'arrière-pays [1] de Matane. La livraison effectuée, il avait dormi à Rimouski le jeudi soir et était revenu le vendredi. Florido avait émis, avec philosophie et amicale dérision, l'idée que certains avaient beau mentir sur l'éloignement de leur travail, qu'on ne savait pas bien quoi, ou qui surtout, les retenait deux jours loin de leur maison mère.

Le lundi suivant la livraison à Saint-Tharcisius, une commande fit sursauter Sylvio. Le village de Sainte-Agonie. Vraiment, on était en manque de saints la journée où on avait baptisé la pauvre paroisse. Après en avoir ri un coup à l'heure du lunch avec Albert, il retourna à son travail et prépara soigneusement le bon de livraison ainsi que la fiche à remplir qu'il réservait à Alphonse. C'est alors que lui vint l'idée de jouer un bon tour à son compagnon livreur. Si on remplaçait le nom de Sainte-Agonie par un autre tout aussi farfelu, que ferait-il ? Trouverait-il le village fictif sur la carte ? Après concertation avec Albert et Florido, il résolut de mettre la plan à exécution. Albert suggéra de remplacer le nom de Sainte-Agonie par un nom contraire :

1/ On ne disait pas ce mot-là dans le temps, car c'était considéré une insulte.

La Résurrection. Après tout, Alphonse avait bien parlé d'un étrange village appelé Esprit-Saint ; aucun nom ne l'étonnerait. Le camarade camionneur se gratterait la tête, partirait sans parler pour ne pas avoir l'air d'ignorer où il doit aller, puis s'arrêterait quelque part assez loin de l'usine pour consulter sa carte. Ne trouvant rien, il reviendrait, et on se paierait une pinte de bon sang. Albert se régalait d'avance de voir Alphonse faire mine de savoir, puis être obligé de revenir pour avouer sa défaite devant La Résurrection.

* * *

C'est mardi matin. « La Résurrection ? Je sais où c'est, c'est dans le Bas-du-Fleuve. » Les trois compères ne peuvent retenir leur fou rire et doivent trouver un prétexte, inventer une histoire qu'ils se seraient racontée la veille. Alphonse part, un peu inquiet. « Oui, c'est dans le Bas-du-Fleuve, pense-t-il, mais où exactement ? » Il consulte sa carte et trouve le petit village dans le Témiscouata quelque part entre Saint-Eusèbe et Saint-Elzéar. Il s'y dirige avec entrain.

Il n'est pas midi qu'Alphonse se présente au magasin général de La Résurrection. « Qui est le cantonnier responsable de la construction du gros pont où je dois livrer tous ces boulons ? » — « C'est Ernest Bernier, au coin de la route de traverse du rang 4. »

Quand Ernest Bernier voit arriver le camion, il se dit que quelqu'un s'est sûrement trompé. Le pont à réparer sur la rivière Bleue est en bois. Même en clous, on n'aurait pas besoin du dixième du chargement de boulons qui vient d'arriver. Il y a erreur. « À moins que ce soit Roland Laferrière qui ait entrepris de marchander les boulons comme il marchande le bois, les chevaux et le sirop d'érable », opine le cantonnier en ajoutant « la bagosse[2] », en

2/ Alcool de distillation artisanale, donc vendu illégalement.

pensée seulement, car avec ces gens de la ville il ne faut pas être trop indiscret. « Vous le trouverez facilement, c'est la quatrième maison après le croche du rang 2. »

Pendant ce temps, à Québec, les trois quarts des mousquetaires dînent en silence, chacun se demandant ce qui a bien pu arriver à Alphonse. Pourquoi n'est-il pas revenu ? « Il a dû en profiter pour aller voir sa maîtresse secrète, le temps d'inventer une excuse pour son ignorance de La Résurrection », finit par proposer Albert pendant que dodeline la tête de Florido.

Il est près d'une heure. Alphonse a faim. Le plus proche restaurant est à Cabano. On y va et on revient après dîner.

L'après-midi n'est pas plus fructueuse. Il faut attendre Laferrière qui est en train de marchander une terre à bois dans le rang 5. Impatient, Alphonse se fait indiquer la localisation de la fameuse terre et entreprend d'y diriger son camion.

* * *

Dans les pages intérieures du *Soleil* du lendemain, on lit : « *Camionneur trouvé mort* (De notre correspondant à Rivière-du-Loup) Un chauffeur au volant de son camion est tombé dans une rivière dont le pont de bois s'est effondré. Le petit village de La Résurrection se demande encore ce que faisait là le gros véhicule rempli de boulons et à qui le chargement était destiné. »

Le vendredi suivant, la bière n'avait plus le même goût.

DOCUMENT

JEAN-FRANÇOIS SIMARD

Qu'est devenue la sociologie militante?[1]

Permettez-moi, d'entrée de jeu, de proposer trois citations réparties sur une décennie de réflexion épistémologique sur les sciences sociales.

La première est d'Alain Caillé, dans un livre qui a pour titre *Splendeur et misères des sciences sociales*, et qui reprend l'essentiel de sa thèse de doctorat.

> « Ce serait trop peu dire que de parler (...) de crises des sciences sociales. À de nombreux égards, elles ne sont même plus en crise mais à l'agonie. Et pourtant, sur l'ensemble de la planète, il n'y a jamais eu autant de chercheurs et d'étudiants en sciences sociales. Jamais autant de colloques ni de publications savantes. Mais jamais, non plus, aussi peu de foi dans le sens, l'utilité et la virtualité de vérité de tout ce savoir qui est ainsi brassé. »[2]

1/ Ce texte reproduit l'essentiel d'une communication présentée à l'UQAM, le 22 mars 1997, au 5e colloque étudiant interuniversitaire de sociologie.

2/ A. Caillé, *Splendeurs et misères des sciences sociales*, Paris, Librairie Droz, 1986, p. 11.

Dans une perspective québécoise, Jacques Lazure, dans un article s'interrogeant sur l'avenir de la sociologie, prétend que :

> « Les sciences sociales, notamment la sociologie, vivent des moments critiques. Elles s'interrogent sur leur caractère scientifique de même que sur leur impact réel dans la société (...) Sans compter que la sociologie, pas plus que d'autres sciences, n'a empêché la société de se dégrader au rythme même où la civilisation réalise certains progrès. »[3]

Enfin, Stéphane Kelly, dans un article paru en 1996 dans *Le Devoir*, affirme ce qui suit :

> « En sociologie, c'est le calme plat. La lecture des quotidiens et des revues savantes ne révèle aucun débat (...). Au cours des prochaines années, les jeunes chercheurs devront refaire le travail amorcé il y a 50 ans, lorsque Georges-Henri Lévesque et ses collègues ont établi d'arrache-pied la légitimité de cette discipline auprès du public. Pour ce faire, elle devra assumer la propre responsabilité de son déclin, au lieu de chercher un bouc émissaire. Le cas de la sociologie est emblématique d'un malaise plus général qui frappe les sciences humaines. »[4]

J'estime pour ma part que cette crise de légitimité de notre discipline et notre doute quant à son impact réel sur la société sont largement fondés. Je postulerai ici que cette situation résulte essentiellement de l'abandon, depuis la fin des trente glorieuses, de la fonction politique de la pratique et de la réflexion sociologiques, fonctions qui, s'il faut en croire Fernand Dumont dans sa *Genèse de la société québécoise*, font partie des mythes fondateurs de la Révolution tranquille et qui, plus superficiellement,

---

3/ J. Lazure, « Où est l'avenir de la sociologie » in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 14, printemps 1990, p. 52.

4/ « Essai sur l'épuisement de la pensée sur le Québec », 2e partie : Le bazar de la pensée, *Le Devoir*, 25 sept. 1996.

expliquent en partie l'entrée définitive du Québec dans la modernité[5].

Ainsi donc, la sociologie québécoise serait à l'image d'un beau soleil d'hiver : très brillant, très éclairant, mais pourtant pas assez fort pour faire fondre la neige qui ne cesse de s'amonceler. En bref, la réflexion sociologique est froide parce que désengagée et désincarnée de la société civile au même titre que les mathématiques ou la physique quantique. Elle n'a plus rien de significatif à dire, non pas tant sur la société elle-même que pour la société en soi — ce que d'aucuns ont appelé le silence des intellectuels.

Je suis conscient que mes propos présupposent une éthique sociologique bien spécifique (d'inspiration socratique) selon laquelle l'aboutissement ultime de la pensée devrait être, à défaut d'une participation directe à l'action, du moins une participation active au débat public. Mon intention est de tenter d'expliquer l'évolution de la communauté sociologique québécoise au cours des quarante dernières années et son passage d'un « paradigme d'engagement » à un « paradigme de retrait de la politique » ou « de réserve de la république ».

L'abandon de la fonction politique par la sociologie québécoise

La prépondérance du positivisme sur le relativisme

Les caractéristiques habituelles de la science, on le sait, sont la rigueur, le désintéressement, l'objectivité et la transparence. J'estime que nous vivons comme étudiants sous le diktat d'un positivisme dogmatique qui impose au chercheur une distance plus

5/ M. Fournier, *L'Entrée dans la modernité. Sciences, culture et société au Québec*, Montréal, éd. Saint-Martin, 1996.

forte par rapport à son objet d'étude que celle qu'affrontera jamais un astronome à la recherche de traces de vie sur la planète Mars. Mais cela est sans compter la sociologie de la tradition critique pour laquelle « le social ne constituera pas un objet positif et indépendant des pratiques des acteurs sociaux mais, tout au contraire, un objet entièrement constitué par ces pratiques »[6]. Cela est également sans compter la sociologie des sciences qui a soulevé un important débat quant au relativisme dans la science.

Pour Benjamin Matelon, les théories sont traitées comme des systèmes de croyances soumis aux mêmes déterminants sociaux et idéologiques que les autres domaines des cultures humaines. Ce faisant, « si les connaissances scientifiques sont déterminées par les conditions sociales de leur production, il n'y a pas de critère permettant de leur attribuer une valeur plus objective qu'à d'autres types de croyances »[7].

La justification webérienne

Dans deux conférences successives qu'il a données en 1917 et 1919, la première portant sur le métier et la vocation de savant, la seconde portant sur le métier et la vocation d'homme politique, le géant de la sociologie allemande, Max Weber, conjure le savant de s'abstenir de faire de la politique. Il dissocie l'éthique de la conviction (idéologie) de l'éthique de la responsabilité (pratique). *Grosso modo*, Weber soutient que la logique de l'engagement partisan prend inéluctablement le pas sur la conviction de l'acteur politique. Pire, l'engagement inhibe la rationalité du savant. Weber dira :

6/ R. Fortin, et S.-H. Vicière, « La pratique sociologique : entre l'observation et l'action » *in Aspects sociologiques*, vol. 5, n° 1, novembre 1996, p. 3.

7/ B. Matelon, « La science observée. Les deux âges de la sociologie des sciences » *in Sciences humaines*, n° 67, décembre 1996, p. 19–23.

> « Je suis prêt à vous fournir la preuve au moyen des œuvres de nos historiens que, chaque fois qu'un homme de science fait intervenir son propre jugement de valeur, il n'y a plus compréhension intégrale des faits ».[8]

La justification webérienne, telle qu'on la transmet en sociologie, ne me semble cependant pas tout à fait aborder la problématique dans sa totalité. En effet, il faut se souvenir que pour Weber, la vocation de savant sous-tend aussi un rôle fondamental de conscientisation des individus. Laissez-moi citer de nouveau Weber :

> « Si nous sommes, en tant que savants, à la hauteur de notre tâche (ce qu'il faut évidemment présupposer ici), nous pouvons alors obliger l'individu à se rendre compte du sens ultime de ses propres actes, ou du moins l'y aider.
>
> Lorsqu'un professeur obtient ce résultat, je suis alors enclin à dire qu'il est au service de puissances « morales », à savoir le devoir de faire naître en l'âme des autres la clarté et le sens de la responsabilité. »[9]

Ces propos trouvent une certaine analogie avec la théologie de la libération. N'est-ce pas M^gr^ Romero qui disait qu'on ne peut souhaiter la libération si on n'a pas conscience d'être opprimé ? Dans un tout autre contexte, Marx disait que le peuple n'est pas malheureux, c'est nous qui le lui apprenons.

L'heure est peut-être venue d'être webérien, de revisiter les véritables intentions (l'intentionnalité) du savant et du politique Weber.

8/ M. Weber, *Le Savant et le politique*, Paris, Librairie Plon, 1959, p. 91.
9/ M. Weber, *idem*, p. 100.

Sociologues et économistes

Comme sociologues, nous sommes au premier chef conscients de l'impopularité de l'acteur politique dont la crédibilité, selon les sondages, se situe tout juste au-dessous de celle de l'avocat et tout juste devant celle du vendeur de voitures usagées ! Il n'est donc pas surprenant, ne serait-ce qu'inconsciemment, que nous refusions, par notre retrait de l'espace politique, de nous associer à des gens qui sont la risée de nos médias. Nous sommes en quelque sorte les victimes de ce qu'il est désormais convenu chez nous d'appeler le « syndrome de Pinocchio »[10], selon lequel il n'est pas possible de faire de la politique sans mentir.

Dans son dernier ouvrage portant sur la sociologie économique, Richard Swedberg a clairement démontré le processus historique par lequel les sociologues en sont venus à occulter la dimension économique de leurs préoccupations sociales. Petit à petit s'est donc institué, entre l'économiste et le sociologue, le complexe du « viens surtout pas jouer dans ma cour ! »[11] Devant ce silence des sociologues, il est peu surprenant que les décideurs politiques fassent appel aux économistes pour traiter de problèmes économiques *a priori* sociaux.

Cette hégémonie de l'économiste se trouve par ailleurs affrontée à ce que Pascal Bruckner appelle la « *mélancolie démocratique* ». Alors que la démocratie s'entend chez les autres, elle semble s'éteindre chez nous. Partout en Occident les démocraties s'assoupissent dans le néolibéralisme. La valeur de l'individu est égale à l'épaisseur de son portefeuille. Le citoyen a maintenant cédé sa place au consommateur. L'égalité monétaire détrône dorénavant l'égalité civique. En bref, depuis la fin des trente

10/ A. Pratte, *Le syndrome de Pinocchio, Essai sur mensonge en politique*, Montréal, Boréal, 1997.

11/ R. Swedberg, *Une histoire de la sociologie économique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1994.

glorieuses et de ce que Rosanvallon[12] appelle la « crise de l'État-providence », les préoccupations sociales se sont atrophiées au profit de réclamations économiques. Le corps social a assisté à une mutation de la nature de ses revendications collectives.

« La défaite de la pensée »

J'emprunte ce sous-titre au philosophe Finkielkraut[13] qui a démontré que la logique de la communication médiatique est telle que le sociologue — engagé ou non — se voit dans l'obligation de résumer en quelques secondes ce qu'il prendrait parfois minimalement quelques heures à expliquer. Le message du sociologue s'en retrouve alors fortement restreint, diminué et appauvri.

D'autre part, la sociologie contemporaine est le reflet de son époque. En ce sens, elle ne peut totalement faire abstraction d'un état d'esprit collectif (j'ose à peine parler d'inconscient collectif !) marqué par ce que l'on dénomme, à partir du titre de leur livre :

- La pensée unique (J.-F. Kahn, 1995)
- Le nouveau moyen-âge (A. Minc, 1993)
- La fin de l'histoire (F. Fukuyama, 1992)
- Le déclin de la culture générale (A. Bloom, 1987)
- L'ère du vide (G. Lipovetski, 1983)
- The end of ideology (D. Bell, 1960).

L'intellectuel, au premier chef le sociologue, ressent un sentiment plus ou moins confus de créativité stérile, attribuable au fait que la société à laquelle il appartient a atteint un certain plafonnement dans sa capacité de réflexion et dans son potentiel d'innovation sociale. C'est comme si nous vivions un sentiment généralisé d'épuisement collectif

12/ P. Rosanvallon, *La Crise de l'État-providence*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

13/ A. Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

de la pensée. C'est ce qui fera dire à J.-P. Sartre dans son célèbre *Plaidoyer pour les intellectuels* :

> « Produit de sociétés déchirées, l'intellectuel témoigne d'elles parce qu'il a intériorisé leur déchirure. C'est donc un produit historique. En ce sens aucune société ne peut se plaindre de ses intellectuels sans s'accuser elle-même car elle n'a que ceux qu'elle faits. »[14]

Michel de Certeau dit pour sa part que « c'est la capacité de croire qui semble partout en récession dans le champ politique »[15], la croyance étant ici entendue non comme l'objet d'une adhésion (en un dogme ou une plate-forme électorale) mais comme l'investissement des sujets dans une proposition, dans l'acte d'un énoncé. Dès lors, le sociologue ne se définit plus par ce qu'il est (sa fonction, son statut) mais par ce qu'il fait, c'est-à-dire par son intervention publique. Il sera bien l'homme qui étudie et qui pense le social mais aussi, et peut-être, surtout l'homme qui communique une pensée sociale.

Une culture d'enseignement paralysante

On a tellement discuté — et surtout décrié —, du cégep à l'université, la qualité de l'enseignement sociologique, que je m'abstiendrai de le faire ici. Ce sur quoi j'aimerais plutôt attirer votre attention a trait au développement d'une culture d'enseignement que je qualifierais de « sociologically correct ». Être « sociologiquement correct » en 1997, c'est insinuer que pour être un bon sociologue il faut faire tantôt ceci, tantôt cela. C'est tolérer et perpétuer une déontologie imaginaire qu'il ne faudrait pas enfreindre au risque d'être excommunié par la confrérie. Être « sociologiquement correct » c'est vouloir

---

14/ J.-P. Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972, p. 41.

15/ M. De Certeau, « Croire/Faire croire » *in Critique des pratiques politiques*, éditions Galilée, 1978, p. 12.

former des perroquets, aptes à répéter des doctrines sans les intérioriser, sans les personnaliser. C'est vouloir purger la sociologie de sa diversité, c'est encourager les dialogues de sourds et éviter la confrontation. C'est imposer à la sociologie québécoise le carcan de l'imitation et vouloir faire de celle-ci une bonne sociologie allemande, française ou américaine. Bref, c'est vouloir garder la sociologie québécoise au stade des couches ! C'est avoir le moins « d'imagination sociologique » possible !

> « À présent, le sociologue a une tâche urgente à accomplir ; elle est à la fois politique et intellectuelle (car en l'espèce les deux coïncident), et elle consiste à isoler clairement ce qui fait l'inquiétude et l'indifférence du monde contemporain ». [16]

* * *

L'indifférence de la communauté scientifique sociologique à son propre cheminement sociohistorique me laisse perplexe... Est-ce donc la confirmation du vieil adage « cordonnier mal chaussé » ?

Quoi qu'il en soit, une monographie de la communauté sociologique québécoise (*i.e.* les bacheliers, maîtres et docteurs en sociologie) serait pertinente à plus d'un point de vue. Elle nous permettrait notamment d'en savoir davantage sur la « récupération des acteurs par le système ». Dans quelle mesure le sociologue devenu professionnel (chercheur, enseignant, intervenant communautaire, consultant ou fonctionnaire) est-il contraint « au silence » par l'organisation à laquelle il est attaché ? Autrement dit, comment se vit au Québec l'autonomie du sociologue par rapport à ses bailleurs de fonds ? Si cette relation empêche l'engagement social du sociologue, pourquoi et comment ?

16/ C.W. Mills, *L'Imagination sociologique*, Paris, petite collection Maspero, 1983, p. 15.

Par ailleurs, des réponses à ces questions pourraient nous permettre de mieux comprendre l'interdépendance entre la qualité de vie du sociologue et la portée de son engagement sociopolitique. Dans un article publié en 1992 conjointement avec ma collègue Nathalie Valade, nous postulions que la génération des 18–35 ans voyait son engagement social, communautaire et politique occulté au profit d'une nécessaire stratégie de survie individuelle, découlant de sa paupérisation économique croissante[17]. En serait-il de même pour l'ensemble des sociologues québécois ?

Enfin, il serait intéressant de connaître la représentation sociale que les sociologues ont d'eux-mêmes. Plus particulièrement, comment des sociologues formés à appréhender le total et le global conjuguent-ils la pratique de leurs connaissances à l'individualisme de nos sociétés ? Et si tant est qu'il n'est pas de pratique reliée à leur formation, comment se conçoivent-ils en marge d'une société utilitariste ? Voilà autant de pistes de recherche à poursuivre pour en savoir davantage sur les causes de l'évacuation de la fonction politique du champ sociologique.

Une sociologie à la reconquête du « sociétal »

Une fois avancées les causes de la démission sociologique, que faire ? Reprendre le bâton du pèlerin en ayant pour objectif d'apporter, comme le dirait mon collègue Guy Huard, « la conscience du social au politique » et ce, en développant un *espace public politique autonome*. Mais de quoi en retourne-t-il au juste ? Cela suppose d'admettre qu'il n'y aura jamais de « pouvoir intellectuel » unifié et solidaire. Autrement dit, il nous faudra accepter et encourager la diversité pensée sur la chose publique.

17/ J.F. Simard et N. Valade, « Le retour du refus global », *La Presse*, Opinion du jour, 30 septembre 1992, p. B-3.

Cela suppose aussi de reconnaître ce que Sartre appelle le « devoir d'engagement », c'est-à-dire que l'engagement ne sera plus requis qu'en cas d'urgence mais qu'il sera vu comme une activité consubstantielle, c'est-à-dire inséparable de la qualité de sociologue. Cela suppose encore que, comme le dit Fernand Dumont :

> « la sociologie doive renouer, sans perdre de sa rigueur, avec une ligne directrice de sa tradition et dont il serait ridicule de la dépouiller au profit de conceptions primaires de l'objectivité. On freinerait au contraire nos approches de l'objet en laissant à l'arbitraire des préjugés et des oppressions le soin de fabriquer des normes avec nos analyses. »[18]

Comme le rappelle Bernard-Henri Lévy, cette position implique qu'il y a d'autres « engagements » possibles que « l'engagement » au sens sociopolitique du terme[19], et que cela peut appeler une vision idéalisée de l'intellectuel. Comme l'exprime avec brio Edward Said :

> « l'intellectuel, au sens où je l'entends, n'est ni un pacificateur ni un bâtisseur de consensus, mais quelqu'un qui engage et risque tout son être sur la base d'un sens constamment critique, quelqu'un qui refuse quel qu'en soit le prix les formules faciles, les idées toutes faites, les confirmations complaisantes des propos et des actions des gens de pouvoir et autres esprits conventionnels. Non pas seulement qui, passivement, les refuse, mais qui, activement, s'engage à le dire au public. »[20]

La création d'un espace public politique autonome nous obligerait à exprimer notre façon de penser aux différentes instances du pouvoir exécutif,

---

18/ F. Dumont, « Permanence de la sociologie » *in Cahiers de recherche sociologique*, n° 14, printemps 1990, p. 18.

19/ B.-H. Lévy, *Éloge des intellectuels*, Biblio Essais, Le livre de poche, 1987.

20/ E.W. Said, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, 1996, p. 39.

législatif et judiciaire ainsi qu'à tous les échelons du pouvoir : scolaire, municipal, provincial, fédéral, organisations internationales. Cela ne nous forcerait pas nécessairement à « réinventer la roue », mais plutôt à avoir la volonté de la faire tourner, ce qui veut dire nous investir dans les lieux de débats et d'expression déjà existants, nous manifester, en nous aidant de l'ensemble des stratégies médiatiques et organisationnelles disponibles. À l'instar des Jésuites qui créèrent des écoles sociales populaires pour favoriser, au début du siècle, l'émergence du syndicalisme au Québec, nous devrions également être prêts à concevoir, au besoin, les institutions requises pour mieux répondre aux besoins qui se manifestent.

La sociologie québécoise est peut-être comme un volcan endormi : elle ne demande qu'à être provoquée pour redevenir la génératrice d'idées qu'elle a déjà été. Remettons au pouvoir *« l'imagination sociologique »* !

Collaboration spéciale à ce numéro

Élodie Abraham, étudiante en sociologie à l'Université de Metz

Catherine Brunelle, vidéaste et sociologue

Geneviève De Celles, sociologue et sculpteure de Québec

Louis Garneau, professeur de philosophie, collège LaSalle

Sylvie Gendron, professeur de français et de littérature au cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu et étudiante au doctorat en Études françaises à l'Université de Montréal

Francis Lagacé, chargé de cours de français et de littérature à l'Université de Montréal, à l'Université Carleton et à l'Université d'Ottawa

Josée Lambert, reporter et artiste photographe

Luc Lavallée, professeur de littérature, cégep André-Laurendeau, et écrivain

Jean-François Simard, étudiant au doctorat en sociologie à l'Université Laval

Diane Turcotte, professeur de cinéma, cégep André-Laurendeau

J. Olivier Valéry, détenteur d'une maîtrise en sociologie de l'Université de Montréal

NUMÉROS DISPONIBLES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Volume 21 (1997)
numéro 1 : 8 $
Penser avec Giguère et Miron
numéro 2-3 : 10 $
Travailler autrement : Vivre mieux ?
numéro 4 : 8 $
Homo violens

Volume 22 (1998)
numéro 1 : 8 $
Générations : des liens à réinventer

BULLETIN D'ABONNEMENT

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

Je souscris un abonnement à POSSIBLES.

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

Nom . . . . . .

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

. . . . . Téléphone. . . . . .

Occupation. . . . . .

Ci-joint :

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

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

prochain numéro : La conjoncture politique québécoise

Un livre incontournable
pour quiconque s'intéresse à l'art au Québec

L'art comme alternative

Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996

Guy Sioui Durand

Guy Sioui Durand est un sociologue actif de l'identité québécoise et un protagoniste de la pratique d'une esthétique relationnelle qui en est le trait culturel majeur. Son livre vient à son heure.

Pierre Restany

inter EDITEUR

29,95 $

Format 6 X 9 po, 472 pages, documentation iconographique.

Distribution : UNIVERS 1-800-859-7474
Les Éditions Intervention, 345 du Pont, Québec, G1K 6M4 Tél.: 418-529-9680

UN ART QUI S'ENGAGE

Pour plusieurs sociologues et analystes, l'art issu de la modernité s'est délibérément coupé du monde pour ne répondre qu'à ses propres exigences qui rejoignent celles de la classe qui le soutient majoritairement. Art d'élite réservé aux musées et aux salles laboratoires, il a engendré un acteur qui n'a de compte à rendre qu'à lui-même.

Le comité de rédaction de POSSIBLES s'est demandé si l'art pouvait se résumer aux recherches esthétiques et formelles de certains. Y aurait-il encore de la place en art pour des préoccupations plus larges qui engloberaient les événements sociaux et politiques dans lesquels baigne inévitablement tout créateur ?

À travers la musique, la photographie, la danse, le cinéma, la vidéo, la chanson et la littérature, POSSIBLES s'est penché sur des artistes et des pratiques qui ont opté pour une certaine manière de dire. Par leur engagement, nous croyons qu'ils permettront à l'art de s'ouvrir davantage aux enjeux majeurs du XXI^{e} siècle.

ESSAIS ET ANALYSES

Jean Pierre Lefebvre : un cinéaste à contre-courant
DIANE TURCOTTE

Le rap : entre l'exclusion et l'authenticité
J. OLIVIER VALÉRY

La photographie au service des droits humains
JEAN PAQUIN

Le comédien
ANDRÉ THIBAULT

La liberté de l'artiste est-elle encore possible ?
ÉLODIE ABRAHAM

Quand la vidéo se fait sociale
CATHERINE BRUNELLE

Les chorégraphies de Pierre-Paul Savoie : au-delà du formel
JACQUELINE MATHIEU

La littérature engagée au Québec
LUC LAVALLÉE

IMAGE

Itinéraire au Moyen-Orient et **Ils étaient absents sur la photo**
JOSÉE LAMBERT

POÉSIE ET FICTION

La page noire
GENEVIÈVE DE CELLES

Pour faire une prairie
SYLVIE GENDRON

Le poisson rouge et **Temps de chien**
LOUIS GARNEAU

Livraison particulière
FRANCIS LAGACÉ

DOCUMENT

Qu'est devenue la sociologie militante ?
JEAN-FRANÇOIS SIMARD