la nouvelle barre du jour



71

la

nouvelle

barre du jour

LA NOUVELLE BARRE DU JOUR

NUMÉRO 71
Novembre 1978

Secrétaire de rédaction :
Jean Yves Collette

Collectif :

Nicole Brossard
Louise Bouchard
Michel Gay
Jean Yves Collette

Conseil graphique :
Michèle Devlin

Distribution exclusive :
Diffusion Dimédia Inc.
539, boul. Lebeau,
Saint-Laurent, Qué.
(514) 336-3941

Dépositaire en France :
Librairie La répétition,
27 rue Saint-André-des-Arts,
75006 Paris,

Toute correspondance doit être adressée à :
La Nouvelle Barre du Jour,
C.P. 131, Succ. Outremont,
Outremont, Qué. H2V 4M8

Les auteurs sont priés de n'envoyer qu'une copie de leur oeuvre, les documents n'étant pas retournés. Les auteurs des textes que nous publions sont seuls responsables des opinions qu'ils émettent. La reproduction des textes et des illustrations paraissant dans la Nouvelle Barre du Jour est strictement interdite.

La Nouvelle Barre du Jour est répertoriée dans le *Canadian Index,* dans *Radar* et par la *Pressothèque de langue française*.

La nbj est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.

Dépot légal : Quatrième trimestre 1978
Bibliothèque nationale du Québec. ISSN 0704-1888

Sommaire

Fictions :

5 **Visage de l'ombre sur la pierre**
Guy Cloutier

11 **La bella simonetta/ritratto muliebre**
Marie-Claire Vaillancourt

17 **À ma mère, à ma mère . . .**
Anne-Marie Alonzo

Histoire d'écrire :

24 **Le hasard et l'attention**
Philippe Haeck

Intervention :

53 **Des âges et des manières**
André-G. Bourassa

Commentaires :

66 **Le « Canto general »**
Michel Beaulieu

69 **Genji le radieux**
Nicole Deschamps

75 **« Fragiles lumières de la terre »**
Thuong Vuong-Riddick

79 **Polyphonie. D'une écriture ouvrière**
Joseph Bonenfant

fictions

Visage de l'ombre sur la pierre

Guy Cloutier

à Ginette Chevalier

Finalement la lune : ourlé en son ventre l'éveil de la pierre quand le hibou chassait l'aile de nos regards. Plus loin, comme en retrait : l'herbe au flanc de nos portes. Sur le grès de nos étreintes un sang faisandait.

Aux effluves de l'ombre le pain rompu de nos mémoires. La lune quand saillit la pierre. Son appel : l'ajour airé de nos songes.

Ni l'onction des salives ni sur ses lèvres la houppe du vent. Alors : sa lumière. De la rainure ce murmure à peine éclos.

Ne rien omettre. Périt l'ombre sur les murs la lumière bue sa parole comme en nos mémoires le glabre du jour caillé. De la pierre vingt sous le denier et sur les mains comme d'un paraphe l'injure de la vase.

Cependant que fuse la lumière la pierre à nouveau traquée : de nos mémoires comme nos pères l'enceinte des corps sa mémoire outragée. Sur son lit creusé triomphe de l'ombre le faisceau et ton corps et nos pas ballottés, friables fétuques.

La bella simonetta/ ritratto muliebre

Marie-Claire Vaillancourt

Erse et viennent encore surir dans l'arrière-gorge rêches les mots/failles à écrire sanguines en creux l'encre rouge des mots/règles à compter ensemble sans jamais se voir

*

Coulée au plomb j'attends pourtant je viens à contour risquer l'imaginaire mon discours à qui sait s'approprier n'est pas mien Il n'est pas l'un mais jamais plus la belle Simone ne posera pour l'autre pour lui qui sait la peindre quand son envie lui prend de détacher sa main de la poser où ça ?

*

où sont ces fins cordages dont on se parait la gorge pour mieux en taire les mots lorsque l'ocre venait à sortir ? il n'est plus de bavures sable de lin qui puissent retenir l'odeur des filles blanches non plus de litanies chantées berçant le creux de nos monts

*

Tachées de sang de lait comme si les coulées feignaient de m'entendre dire : chiures d'encre à vau-lait j'ai envie de me laisser les mots le lait le sang et moi et celles et toutes celles ventres ronds ventres plats

*

Enceint du mal à dire saignée l'oeuf à vif elle m'apparaît tenir au ventre comme on tient de là d'où j'en sors ses mains posées rondes dans le chaud pli dos creusé tant elle s'est approchée à n'en rien dire j'ai envie de palper de prendre voix

*

Terre profil qui n'en finit plus de retenir son envie enfuie chaule d'empreint regarde son ventre en aplat

*

Atteinte des rouges la belle Simone cache en son antre ceux qui s'en vont mourir dans le repli de ses étoffes et pour si peu que l'après sèche dure l'écorce des enfants mort-nés du ventre où elle en est j'ai ramené mon poing et tiré tous ces anges collés à sa paroi

*

Las du centre il guette et compte les fils à venir en combien de lieux combien de temps il cherche à retenir rouge l'échappement

*

La belle Simonne/
portrait féminin

À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine

Anne-Marie Alonzo

* Le Théâtre Expérimental de Montréal présentait en juin 1978 une création collective intitulée : ***À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine.*** Ce spectacle était monté et joué par Louise Laprade Nicole Lecavalier et Pol Pelletier.

À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine.

Déjà le titre !

Ah ! ma mère, ah ! m'amère, ah ! mammaire, ah ! ma voix-sin(e).

Cela pourrait s'appeler :
Femmes en mouvements.[1]
La venue à la parole.[2]
Women Song.[3]
Construire, dit-elle.[4]
Ainsi est-était-sera-soit-elle.[5]

Cela pourrait aussi s'appeler :
Femme et femme.[6]
Cyprine.[7]
Entre chienne et louve.[8]
L'odyssée des amazones.[9]

Cela s'appelle aussi :
Un cri qui vient de loin.[10]
Génie la folle.[11]

Déjà les titres !

Offrande.

À ma mère. Par la sainte Trinité. À ma voisine.

Celle d'à côté. Contemporaine. Quotidienne. Habituelle. Étrangère.

Au début.

Finalement. Balbutiements. Explorer la matière.

Palper, pétrir, presser, prendre.

La démesure des reines.[12] Muettes.

À ma mère.

Bavarde. Criarde. Mégarde. Explorer le (non) dit. Palper, pétrir, presser, prendre.

Les mots.

Mystère de la parole.[13]

Mère/muette. Mommy/momie. Ficelée dans ses bandelettes. Conseils. Peurs. Commandements. Préjugés. Ordres. Conditionnements. Défenses.

Je te parle. T'appelle. Te crie.

Reine/mère. Catholique. Épouse.

Intouchée, intouchable.

Mammaire/a(mère).

Ouvrir. Couper ta bouche. La fendre, Y puiser tes dires. Y placer les miens.

Dialogues.

Intrusion.

Fille/mère. Arbre généalogique. Origines. De la peur. Du corps/sang/eau.

Hurlement. Gémissement.

Touche-moi !

Coups de ciseaux. La(r)mes. Libérer les seins. Le sexe. Le ventre. Les cuisses.

Démomifier.

Ne bavarde plus. Parle. Moi.
Ne prêche plus.
Touche ! Toi. Moi.

Jouir.

Enfance.
Enfillefance. Monde d'images. Stéréotypes.
Fille-fleur. Fille-pleurs.
Soeurs.
Ma mère « me tue, elle me fait un bien ».[14]
Poupée. Jouet. Fille.
Ma poupée grandit. Je la moule. Je lui donne un sexe. Des seins. Je la fais marcher. Rouler. Se dandiner.
Je la force. L'oblige.
Ma poupée. Perd un sein/sexe.
Mutilée. Infirme. Sous-femme. Demie. Moitié.
De rien.
Amazone.

Rouge. Blanche. Noire.
Oranges.
Pressées.

Trois. Femmes/filles/comédiennes/chercheuses. Décors de couleurs : sang/mère/veuve.

Costumes d'habitude. Quotidien. Vêtements d'états. D'âme.

MA MÈRE VIT DANS UNE FORÊT. debout. DOUZE HOMMES LA VOIENT. ELLE A DE GRANDES OREILLES, DE GRANDS BRAS ET DES CHEVEUX QUI TOURNENT JUSQU'AU SOL. debout. MA MÈRE DÉFIE LES CANONS DE BEAUTÉ. ELLE A UNE GRANDE LANGUE RECOUVERTE DE LONGS POILS. MA MÈRE DÉFIE LES HOMMES. ILS SE METTENT À DOUZE POUR LA LIGOTER. ILS ARRACHENT LES POILS DE SA LANGUE ET RÉDUISENT SES OREILLES À LA TAILLE ORDINAIRE.[15] ILS ENSERRENT SES PIEDS DE PETITE CHINOISE DANS DE MINUSCULES SOULIERS. ILS LUI COUSENT LE VAGIN, LUI TRANCHENT LE CLITORIS. ILS LA RASENT ET LA PARFUMENT. ILS LA GONFLENT ET LA REMBOURRENT. ILS LA PEIGNENT À LEUR (idée) IMAGE. ET L'AÎNÉ DÉCIDE DE LA prendre.

Pour femme.
debout !

Wen-do !
Jouons. À Donna Quichotta. Ah ! ma mère. Nos armures.
Casseroles et falbalas.
Jouons à la guerre.
Guerrières ![16]
Humour.
Fou.

Marcher. Courir. Marcher.
Seule.
Bien.

Force/aimant.

Devenir sa mère/fille/femme.
Amante.

Aimer ses dires.
Oser.

---

1. **Femmes en mouvements**, revue des éditions des femmes, Paris.
2. **La venue à l'écriture**, Hélène Cixous, 10/18, Paris.
3. **India Song**, film de Marguerite Duras.
4. **Détruire, dit-elle**, Marguerite Duras, 10/18, Paris.
5. **Ainsi soit-elle**, Benoite Groult, Grasset, Paris.
6. **Femme et femme**, D. Klaich, des femmes, Paris.
7. **Cyprine**, Denise Boucher, Montréal.
8. **Entre chienne et louve**, Michèle Perrein, Grasset, Paris.
9. **L'odyssée d'une amazone**, Ti-grace Atkinson, des femmes, Paris.
10. **Un cri qui vient de loin**, Françoise Loranger, Montréal.
11. **Génie la folle**, Inès Cagnati, Denoël, Paris.
12. **La Démesure des Rois**, Pierrette Raymond-Pichette, Montréal.
13. **Mystère de la parole**, Anne Hébert, Seuil, Paris.
14. **Hiroshima, mon amour**, scénario de Marguerite Duras.
15. **À ma mère, à ma mère, à ma mère . . .** TEM, Montréal.
16. **Guerrières**, Monique Wittig, ed. Minuit, Paris.

histoire d'écrire

Le hasard et l'attention

Philippe Haeck

> Mais il suffit d'écouter la poésie, ce qui sans doute était le cas de F. de Saussure, pour que j'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition.
>
> Jacques Lacan

Faire comme je fais d'habitude quand je sais que le sujet m'emporte trop pour que je prétende le maîtriser : relire mes notes griffonnées depuis quelque temps et choisir parmi toutes ces ébauches quelques germes pour le texte à faire, un texte commandé ; il arrive que je me commande un texte, celui-ci par exemple où je veux rendre compte de mon écriture — s'il y a de la prétention à aborder un tel sujet, cela n'est possible que dans le morale rachitique de quelques contemporain(e)s qui n'ont d'autre vertu qu'une étiquette qui met au poteau tout individu qui pratique ne serait-ce qu'un peu cette vertu ancienne, l'amour-propre.

Plutôt que d'amour-propre parler de plaisir à expliquer un savoir-faire. J'aime écrire de tels textes où l'intelligence en éveil doit capter tout ce qui peut être utile au propos. L'intelligence bandée, pas trop cependant — ce n'est pas la douleur qui est recherchée mais bien le plaisir, celui qui consiste à devenir intelligent.

*

L'écriture est un art qui s'apprend.

Passer — comment est-ce que ça se passe qu'on devienne écrivain — d'un usage répandu où le langage est utilisé pour communiquer de l'information à un usage plus rare où le langage devient objet de jouissance, un objet en somme assez semblable à ce miroir qui déclenche la jubilation chez le bébé : voilà c'est moi, je suis tout d'une pièce, mes orteils sont liés à mes yeux.

*

Comment s'apprend l'écriture.

Elle naît d'un dégoût : l'impossibilité pour l'individu de tenir plus longtemps (à) des discours qui prétendent à la totalité ou à la maîtrise. Ce dégoût fort arrive sans que nous nous y attendions, il nous (je dis nous car je décris ici non seulement mon expérience mais aussi celle de Francis Ponge — qu'on lise « Les écuries d'Augias » et « Rhétorique » dans **Proêmes** — ce poète qui m'a montré que je pouvais devenir poète, je dirai pourquoi) saisit : quelque chose comme Paul de Tarse jeté en bas de sa monture, une clarté qui lance au désert c'est-à-dire dans un désespoir insurmontable. Ce dégoût c'est la sensation vive de l'imposture de la plupart des paroles qui nous traversent : paroles des parents, des enseignant(e)s, des prêtres, des hommes politiques, des patrons. Ces paroles sont senties comme non ressenties et tout alors s'effondre : je me trouve seul dans des ruines. Je sens que leur ordre ne veut qu'une chose : la mort, la mienne et celle du plus grand nombre.

J'ai eu envie de mon écrire à lire quelques oeuvres qui exigeaient que la vie soit belle et bonne et forte.

*

Deux écritures.

L'une qui répond plus à des commandes : **l'Action restreinte. De la littérature.**

L'autre qui répond plus à des pulsions : **Polyphonie. Roman d'apprentissage.**

La première vient de ma situation d'enseignant : textes à faire pour mes étudiant(e)s ou mes compagnons compagnes de travail. La seconde vient de mon désir de voir clair dans ma vie, d'en garder des traces. Une écriture didactique, une écriture poétique, deux pratiques qui jouent l'une sur l'autre.

*

Comment sont nés **Nattes, l'Action restreinte, Tout va bien, les Dents volent, Car tendresse, Polyphonie.**

Assez paradoxalement ils sont nés de n'avoir pas été pensés comme des livres, ils n'ont été des livres qu'après coup, ils ont d'abord été des textes écrits selon les circonstances au gré des jours et des nuits.

Nattes. J'avais présenté deux textes aux **herbes rouges** et les directeurs les ayant aimés m'ont recommandé de réunir assez de textes pour faire un numéro complet de la revue.

L'Action restreinte. François Hébert qui savait que je faisais des textes critiques pour mes étudiant(e)s m'a conseillé de rassembler les meilleurs et d'en faire un livre pour la collection « Écrire » dirigée par André Roy.

Et après cela a toujours été le même déroulement : j'écris des textes, didactiques et

poétiques, je les accumule, puis quand j'en ai assez je pense à un livre. J'aime cette façon de procéder car le livre ne devient pas un objet de convoitise — je veux faire un livre à tout prix — mais un moyen de rassembler, de mettre en ordre tout ce qui est épars.

*

Le livre comme objet de convoitise et de vanité. Étudiant en lettres je rêvais de faire des livres, des grands livres, je voulais devenir un des plus grands écrivains québécois, un martyr de la littérature, être aussi fort pour mon époque que Gustave Flaubert pour la sienne. Quelle fut ma colère quand après avoir proposé aux Éditions du Jour mon premier grand livre, il s'intitulait **Fragments**, on me répondit que mon manuscrit était refusé : ce n'était qu'une série de tableautins sans unité entre eux, me disait-on.

Je sais maintenant parce qu'il y a eu **Nattes** que mes **Fragments** étaient un mauvais livre, que l'unité qui manquait n'était pas tellement celle du contenu des poèmes que celle plus organique et moins visible de l'écriture : je n'avais pas trouvé mon écriture, ce n'était que des exercices de style. Après l'échec de **Fragments** j'ai été trois ou quatre ans sans penser à un livre, je me contentais d'écrire toutes sortes de choses sans trop savoir ce que je cherchais jusqu'au moment où en relisant ce que j'avais écrit je suis tombé sur un petit texte que j'aimais et qui me paraissait étrange, étranger à moi, je ne comprenais guère comment j'avais pu écrire un tel texte et pourtant c'était ce texte que j'aimais le plus : ce texte est le premier paragraphe de « l'improvisation » dans **Nattes**. Il n'est pas exagéré de dire que toute mon écriture est née de

ce paragraphe, de sa surprise, c'était le déclenchement initial.

On pourrait trouver étrange que mon admiration pour Flaubert ne m'ait pas amené à écrire des romans plutôt que des poèmes. L'explication en est simple : comme je ne disposais pas comme lui d'une fortune qui n'oblige pas à un métier pour gagner sa vie je me retrouvais plutôt comme cet employé de librairie qui n'ayant que vingt minutes par soir pour écrire faisait des textes courts, généralement des poèmes en prose, qu'il rassemblait quand il en avait suffisamment en livres, et je trouvais que ses livres, **le Parti pris des choses** et **Proêmes**, avaient autant de force que **Madame Bovary** et **Bouvard et Pécuchet**, autant de rigueur.

*

Comment est-ce que ça se passe qu'on devienne écrivain.

1. Choisir l'écriture comme action-intervention.

2. Aimer lire et écrire. Avoir avec le langage un rapport exigeant : dire à la fois un sujet (une subjectivité) et une histoire (l'appartenance à une collectivité). Et dire ce sujet et cette histoire non pour les figer mais pour faire sentir leur vie incessante.

Lire : étudier comment les autres écrivent, ce qu'ils écrivent, pour qui. On doit sentir dans mon écriture que j'écris pour des jeunes de seize à vingt ans ; j'écris pour eux parce que je ne peux faire autrement : ce sont eux qui me traversent le plus, c'est à eux que j'enseigne et par conséquent ils

ne sont pas à leur tour sans m'enseigner. L'inquiétude, l'impatience, l'utopie, le désespoir, ce sont là les traits de jeunesse de mon écriture ; l'allure lente, le ton ferme, la phrase qui s'allonge, les allusions culturelles : les traits prudents, les traits qui rendent moins intempestifs mes propos.

D'où l'écriture comme roman d'apprentissage : relater les premières expériences de vie amoureuse — le couple, les ami(e)s —, intellectuelle — l'enseignement, les luttes idéologiques (communisme, féminisme) —, inconsciente — le récit familial, des rêves, des phantasmes, des associations libres —, et sensuelle — le corps, la nature, les objets.

*

La bibliothèque. Objet de fascination, objet du père.

Est-ce que je n'aurais pas publié des livres pour être aimé de mon père. Depuis que je suis enfant j'ai senti l'importance des livres dans la vie de mon père. Mon père lisait, mon père avait une bibliothèque — je ne sais pas si on soupçonne l'étrangeté de cette situation si on n'est pas né dans un milieu ouvrier.

Le plaisir que mon père avait, et a toujours, à acheter des livres.

Dans le salon d'une famille de la classe ouvrière la télévision est souvent le centre, chez nous le centre c'était tout le tour du salon où il y avait des bibliothèques bourrées de livres — deux rangées par tablette bien souvent. Et pas des livres faciles, des romans policiers de troisième ordre ou des sélections du Reader's Digest, non rien de tout ça, mais des livres d'histoire : romans historiques

ou essais sur l'histoire. Deux histoires intéressaient mon père : celle de la France, celle de l'Église. D'une part des histoires de guerre : rois, empereurs, capitaines, généraux, maréchaux, pêle-mêle, de l'autre des histoires de sanctification : saints, saintes, papes, moines. Ces deux histoires convergeaient dans la vie de Jeanne d'Arc : ce n'est pas pour rien que **Car tendresse** portait d'abord le titre de *Tendre l'arc*.

Le plaisir ensuite des beaux livres : reliures, illustrations, tranches dorées. Le plaisir d'avoir dans les mains un beau livre comme si cette beauté donnait un gage d'assurance quant à la valeur du texte.

Propositions très naïves. Quand j'écris je suis Jeanne d'Arc. Ou : quand j'écris je deviens un héros pour faire plaisir à mon père (malheureusement le vocabulaire sexuel qui apparaît dans mes textes lui cause du déplaisir).

Quoi qu'on dise il faut du courage pour écrire, et l'écrivain n'invente pas pour rien des héros.

*

Je ris tout seul.

Je sais que je ne peux être heureux entouré d'individus sans curiosité, brisés, affolés, résignés, pressés d'en finir.

Désespéré mais joyeux et curieux.

*

L'écriture quand elle devient publique fait intensément plaisir : ce qui était caché, qui risquait à la longue de me grignoter tout entier, voilà que ça

sort de moi, que ce n'est plus seulement à moi mais aussi à d'autres qui le partagent, le parlent.

*

J'écris comme ça vient mais ça ne vient pas de nulle part : ça vient de ma biographie, de mes lectures, de ce que j'ai pu écrire jusque-là.

Comme ça vient donc.

Et si ça ne vient pas à mon goût je tente de réparer et si cela s'avère impossible je reprends tout.

Comment ça va. Pour tout dire je suis étourdi (ici le bruit d'une toux : on ne dit jamais tout). Étourdi étourneau. Je vole, je papillonne — le vol d'un papillon noir avec une frange jaune —, incapable de m'arrêter, ça vient, ça coule, j'ai appris à haeckrire.

Et je lis, entraîné souvent malgré moi dans le labyrinthe des malheurs comme si la littérature n'était que la rature du bonheur. Je force en moi les textes de joie, de plaisir, de jouissance.

Pourquoi avoir peur d'écrire. On rêve d'échanger avec les autres et on garde précieusement ses secrets, on ne se montre pas, on n'expose rien. Pas d'exposition. Ça ne sort pas. Tout au plus des pirouettes : fantaisies mécaniques et histoires de mystère. On n'a pas d'idées pour écrire un texte. Ne serait-ce pas plus juste de dire qu'on n'a pas de corps, de langue, de souffle.

L'asphyxie. Quoi,
qui vous étouffe.

Que ça sorte, rage,
crie, hurle, rue.

On aura peut-être droit après au bonheur de respirer, d'écrire dans le plaisir. Pourquoi tant d'étudiants d'étudiantes disent : je n'aime pas écrire, je n'ai jamais aimé écrire. Qui leur a volé la bonne écriture. Qui leur a rendu l'écriture un exercice pénible.

Écrire. Le cri, les dents serrées puis la tendresse débordante du rire.

Quand je me cache je me hache : le coresprit mutilé faisant parade de masques inutiles (ou utiles à raturer le sujet qui parle). Courir le risque d'être dit fou-folle, pervers-perverse, bizarre, romantique. Apprendre à rire, un rire qui renverse les lois castrantes.

Faites attention aux mots aux phrases que vous avez dans la bouche. Qui vous a appris à parler. Vous a-t-on appris :

1. la force des pulsions (la syntaxe du désir) ;

2. celle des solidarités (la sémantique des luttes contre tout ce qui oppresse, réprime) ;

3. le plaisir de la langue (la trouvaille : ce que je croyais indicible j'ai trouvé moyen de le dire).

Je cherche à miner la littérature de l'entretien du malheur. Il ne s'agit pas de nier mes souffrances, mon angoisse, il s'agit d'agrandir mes coins de bonheur quitte à passer pour rêveur, naïf, utopiste.

Je rêve à des textes sur le jus de raisin, les noix, le sommeil, le frottement des corps. J'écris pour me soigner : m'entourer de soins histoire de donner une chance à la vie de prendre en moi.

Faites-vous des textes qui vont vous faire du bien, des textes où ça (les lois, les codes, les règles,

les idées reçues) bouge, branle, vibre, éclate, où ça donne à penser, à jouir. L'écriture en tant que lieu de transformations. Un texte de fiction est un texte libre, un texte de vie, un texte où il y a une voix. Un texte forcé à répéter un discours d'autorité est un texte de survie — la misère étudiante : il faut bien passer, la misère prolétarienne : il faut bien gagner sa vie, la misère familiale : c'est ton père c'est ta mère.

*

La poésie, texte lent, subtil, contre la violence des annonces publicitaires, des discours politiques, des émissions pour faire rire des mass media, contre la bêtise.

*

L'usage des prénoms dans mes poèmes. Prénoms de celles et de ceux à qui je suis lié : Pâque le prénom bref de ma femme Pâquerette.

« Je suis émaillé de pâquerettes. »

Les prénoms sont nos noms de légèreté ; nos noms et les pronoms portent tout le poids des lois.

*

Il m'arrive de plagier ou de faire croire à une citation.

M'arrive aussi de réécrire un texte — les poèmes de Heidegger intitulés « l'Expérience de la pensée » retournés à ma façon dans **Les dents volent** — ou d'écrire à partir de citations d'un livre — « les Yeux complémentaires » à partir de **Don**

Quichotte de la démanche de Victor-Lévy Beaulieu.

D'où **Polyphonie**, livre à plusieurs voix.

*

Ma poésie, tour à tour et à la fois, labile, heureuse, impulsive, critique, quotidienne, rageuse, didactique, prudente ; comment pourrait-il en être autrement quand nos vies luttent pour la vie, sèment le pollen de la révolution.

La poésie est écoute : ne trouve sa parole que qui écoute et mêle son sang au mouvement du monde, de son milieu du monde. Dans l'accord de ma parole au monde j'apparais-disparais.

*

Une écriture qui tient du manifeste, de l'hypothèse et de l'enthousiasme, tisse Marx Freud et Nietzsche. À cette modernité j'ajoute le tremblement de Virginia Woolf.

L'écriture comme lutte (Marx), ascension (Nietzsche), fouille (Freud), voix (Woolf).

*

L'Action restreinte. Proposer un enseignement de la littérature centré sur la création de chaque étudiant(e). Les auteurs les plus importants ne sont plus ceux ou celles qui sont à lire mais ceux et celles qui essaient de devenir les auteurs de leurs textes.

Polyphonie. L'affirmation du je contre l'ordre bourgeois qui normalise — production en série de l'individu moyen — et contre la pensée de

gauche qui ne considère pas importants les éléments subjectifs — suppression au nom de la lutte des classes des conflits individuels.

*

J'écris lentement, par fragments. Pour fabriquer un texte je couds ensemble quelques fragments et parfois je laisse voir les coutures sous formes de petites étoiles ou de blancs.

Pour faire avancer mon texte je lis ce qui est déjà fait jusqu'à ce que je sente le besoin de développer telle image, telle idée.

Je n'écris pas à heure fixe. J'écris quand j'en ai envie, quand j'en sens le besoin. Il m'arrive d'écrire pour le simple plaisir d'écrire, d'aligner sur un morceau de papier des mots qui peu à peu dessinent une phrase, un rythme — lire « Il aime avoir un parapluie » dans **Tout va bien**.

J'écris lentement, j'ai le temps de me regarder écrire, je suis heureux, la douceur d'une pluie régulière. La main va de gauche à droite, de haut en bas, parfois elle s'arrête pour laisser l'oeil lier ce qui vient d'être écrit, puis l'esprit ébranle à nouveau la main et la page se bourre peu à peu de petits signes que d'autres bientôt pourront lire. D'autres fois, mais cela est rare, j'écris pressé, emporté, l'esprit dicte rapidement comme s'il craignait s'il prenait une allure plus lente de laisser échapper quelque chose d'important.

*

La composition des livres.

Tout va bien au départ était une suite de textes placés par ordre chronologique d'écriture ;

François Hébert m'a alors imposé de structurer mon livre. L'avantage d'une structure est de faciliter la lecture du livre en groupant ensemble des textes écrits selon une même poussée. Dans ce livre il y a deux textes qui sont liés de près puisque le second, « écrire au plus près d'elle », est une version moins subjective — j'obéissais à ma tendance communiste — du premier, « la jeune femme qui ouvre les yeux », texte que je ne voulais pas publier mais que François Hébert m'a encouragé à publier : il trouvait intéressant que les lecteurs puissent constater le travail effectué du premier au second. Dans **les Dents volent** j'ai effectué un travail semblable à partir de phrases politiques de **Nattes** et cela a donné « Pour l'action », texte que j'avais promis à André Beaudet pour un numéro de **Change** sur le Québec.

La structure de **Les dents volent** a été acceptée telle quelle : la leçon de **Tout va bien** m'avait profité.

Celle de **Car tendresse** a connu au moins trois versions différentes. La première était une série de textes avec un personnage appelé F ; à côté de chaque texte, s'il y avait lieu, j'indiquais le texte qui avait déclenché l'écriture. La deuxième groupait les textes sur F en quatre parties et chacune était précédée par un long texte. La troisième, celle qui est publiée dans **Polyphonie**, regroupe tous les textes, brefs et longs, en quatre nouvelles parties où le personnage F disparaît au profit du je. J'ai dans mes filières au moins six versions différentes de ce livre, c'est jusqu'à maintenant le livre qui m'a donné le plus de difficultés ; la première et la dernière versions sont presque deux livres différents tellement l'écriture et l'ordre des textes ont été transformés.

*

Nattes est né pour une part du croisement sur ma table de **Suite logique** de Nicole Brossard et de **Irish Coffees au no name bar & Vin rouge valley of the moon**, de Patrick Straram le Bison ravi.

*

Dans **Car tendresse** ma recherche d'une écriture plus lisible m'a donné beaucoup de mal : combien de textes j'ai dû réparer, enlever, parce qu'ils n'étaient plus écrits, qu'ils étaient seulement la répétition d'idées, d'opinions. Un texte ça ne consiste pas à dire « je pense que », c'est avant tout une turbulence d'images, de souffles, que j'essaie de maîtriser afin de donner à penser, à rêver, afin d'éveiller tout le coresprit. Donner une forme à la turbulence du monde en moi pour que mon texte ne soit pas pur éclatement qui force le lecteur la lectrice à la déroute, j'appelle ça l'attention qui donne forme au hasard — cette concentration d'énergies fait jouir mon esprit.

*

Les écritures en marche qui nourrissent le plus la mienne ne sont pas tellement celles qui sont semblables à la mienne : les différences me nourrissent plus.

De ma génération ce sont les travaux de Roger Des Roches, François Charron, Victor-Lévy Beaulieu et France Théoret qui m'intéressent le plus. De la génération précédente ceux de Patrick Straram le Bison ravi, Michel Garneau et Made-

leine Gagnon. Ces sept écritures sont actuellement pour moi les plus vives de notre production littéraire (il faudrait que j'ajoute à ces sept écritures la parole de François et Marcel Hébert, animateurs des **herbes rouges**, premier lieu ici de la modernité — qu'on aille voir pour s'en convaincre ce qui y a été publié de 1973 à 1977).

*

Il y a de l'écriture comme il y a du sang, ça court, ça coule doucement, parfois des coups violents, des ruptures.

J'écris pour me laver de tout ce qui me blesse. Contre la maladie. J'ai envie du bonheur total.

L'écriture qui bouge n'a ni commencement ni fin.

*

Les épigraphes. Signes de reconnaissance envers ceux celles qui m'apprennent l'écriture. Les titres de mes livres fonctionnent de la même façon :

— **Nattes** : ce titre trouvé par Pâque m'a toujours paru dans la lignée du **Parti pris des choses** (mais c'est aussi la ligne d'apprentissage des femmes) ;

— **l'Action restreinte** : titre d'un poème en prose de Mallarmé ;

— **Tout va bien** : titre d'un film de Jean-Luc Godard ; la partie intitulée « Moments » reprend le titre du très beau livre de Michel Garneau ;

— **Les dents volent** : ce titre, extrait du poème « la gêne respiratoire », fonctionne comme un hommage à l'oeuvre de Hélène Cixous où ces deux images — les dents, le vol — m'ont d'abord fasciné ;

— **Car tendresse** : début d'un vers de Patrick Straram le Bison ravi : « car tendresse jamais n'abîmera le vrai » ;

— **Polyphonie. Roman d'apprentissage** : pour le grand plaisir à lire **Narcisse et Goedmond** de Hermann Hesse et **l'Oeuvre au noir** de Marguerite Yourcenar.

Et ce lézard (les arts) qui fait irruption ici et là dans **Polyphonie** re-marque le nom que m'a donné Patrick Straram le Bison ravi — le Lézard compte tenu du mot — à partir d'un poème de Francis Ponge ; il me rappelle aussi ce lézard qui apparaît dans la **Gradiva** de Jensen et dans **le Troisième corps** de Hélène Cixous : LÉZARD LÈVE-TOI !

Les deux photogrammes dans **Polyphonie**, le premier tiré de **Où êtes-vous donc** et le second de **Vingt-quatre heures ou plus,** sont un hommage à Gilles Groulx ; m'avaient beaucoup frappé ses réponses à la suite de la projection d'un de ses films à la cinémathèque québécoise : entre autres cette idée de faire des films pour que d'autres puissent s'en servir, en extraire les bouts qui les intéressent — j'aimerais qu'on fasse la même chose avec mes livres : qu'on en découpe ce qui est utile, ce qui peut servir à faire de nouveaux livres.

*

L'écriture ne suppose pas seulement l'achat de stylos et de rames de papier ; ceci permettrait

trop facilement aux individus des classes défavorisées d'écrire. Elle suppose avant tout la lecture et s'il n'y a pas dans la maison ou à l'école une bibliothèque avec des livres intéressants l'écriture n'aura jamais lieu car la lecture n'aura pas eu lieu.

Le prix des livres et les leçons de français à l'école éloignent les enfants de milieux ouvriers de la littérature. Les leçons de français ne développent pas la curiosité et l'invention mais dressent les enfants au bon usage — les exercices de grammaire tuent toutes les puissances de création : au lieu d'apprendre à jouer avec le langage, à le sentir, le transformer, on leur apprend à avoir peur de ne pas parler ou écrire correctement.

*

La littérature est un art sensuel à cause du tremblement de la voix dans l'écriture, la voix devient l'écho de l'animation de tout le coresprit.

Je n'aime que les écritures qui font entendre des voix qui rendent plus claire, plus forte, la mienne — les autres écritures ne peuvent qu'être rejetées puisqu'elles me coupent la parole.

*

Écriture et narcissisme.

L'écriture apprend à l'individu à s'aimer, à reconnaître ses différences. De garder des traces de ma vie, de devenir mon propre historien — un plaisir semblable à l'album de photographies.

L'amour-propre est une qualité : rien de plus ennuyeux que de vivre avec qui ne s'aime pas.

Qui ne s'aime pas ne sème point.

*

Il m'arrive de penser qu'écrire est une forme de prière, qu'il y a un peu de magie dans tout ça. Cette magie vient de la force que l'individu reçoit de pratiques en apparence dénuées de raison : à quoi sert de prier devant les murs d'une chambre, à quoi sert d'écrire seul à une table. Après coup je m'aperçois que l'écriture dans ma vie s'est substituée à la prière ; au lieu de parler à Dieu je me suis mis à parler à des inconnu(e)s avec cet avantage qu'il arrive que ces inconnu(e)s se manifestent, que des rencontres ont lieu.

Écrire et prier ne sont pas des actes magiques. Rien de mystérieux, seulement l'esprit qui prend le temps et l'espace de se re-cueillir, de se choisir à nouveau, et je sais bien aujourd'hui que parler à Dieu ou écrire à d'autres c'est me donner l'occasion de m'entendre, d'entendre tous les mondes qui bougent en moi, je me re-pose dans ma voix. Écrire comme prier c'est devenir attentif à la vie intérieure, à saisir comment la vie extérieure transforme l'autre, la circulation de mon sang, de mes plaisirs et douleurs. Quand j'écris je suis le milieu du monde, tout passe par moi et cela me fait du bien, je touche toutes les ramifications qui me lient au monde, je deviens consistant.

Toute oeuvre est autobiographique : il n'y a pas l'individu d'un côté et l'oeuvre de l'autre.

*

Quand je feuillette mes livres je suis surpris : j'espère avoir ce plaisir longtemps. Cela tient sans doute à ce que si d'une part je tiens serrée la

syntaxe, de l'autre je laisse passer :

1° ce que je ne comprends pas : il suffit que ce qui apparaisse me fascine ou que je le sente juste sans être capable de l'expliquer ;

2° ce que pour des raisons idéologiques je serais tenté de supprimer : lyrisme, contradictions, vie intime.

*

Mon écriture et les femmes.

Adolescent grâce à quelques excellents professeurs masculins j'étais un parfait misogyne ; les femmes n'étaient qu'un amas de particules sans grande capacité intellectuelle ou des êtres chez qui triomphaient les désordres de la sensiblerie. Il aura fallu que Pâque me renverse pour que je me rende compte que je n'étais pas qu'un cerveau, qu'il n'y avait pas que des plaisirs intellectuels, qu'il y avait aussi l'amour : les plaisirs de la bonté et de la sensualité (je n'aime guère ce mot : la sangsue alitée).

Ensuite il y a eu l'enseignement de Hélène Cixous qui m'a fait sentir pour la première fois un point de vue différent sur le savoir ; j'admirais cette intelligence qui retournait des textes souvent difficiles (Hegel, Freud, Joyce, Bataille). J'ai alors dévoré la plupart de ses livres et depuis je ne pense plus de la même façon ; une espèce de légèreté critique s'est substituée à une critique systématique : je ne procède plus par applications minutieuses de grilles d'analyse mais plutôt par pulsions critiques.

Enfin il y a eu l'échange d'écritures avec des femmes : étudiantes à qui j'enseignais, enseignantes avec qui je travaillais à **Chroniques**. J'ai toujours

été frappé au niveau de l'écriture par la plus grande audace, en général, des étudiantes comme si les femmes étaient moins prisonnières que les hommes de carcans rationnels, moins prêtes à se censurer.

Mon écriture a appris des femmes à tenir à la liberté d'expression : la lecture d'**Une chambre à soi** de Virginia Woolf a été une lecture pour moi aussi importante que celle de **Sur le réalisme** de Bertolt Brecht.

L'amour et la tendresse n'étaient plus des sujets tabous.

Depuis peu mon corps se couvre de féminin.

Me couvrir de féminin ce n'est pas devenir une femme, c'est devenir un homme qui au lieu d'exclure l'autre, parce qu'il en a peur, se met à l'écouter, à jouir de sa différence, et aussi à reconnaître chez l'autre des valeurs qu'il avait refoulées comme n'étant pas à considérer. Les femmes ont semé leur pollen dans mon écriture et je m'en réjouis. Peu à peu j'apprends à les aimer.

*

Je ne rêve plus comme lorsque j'étais étudiant d'écrire un chef-d'oeuvre universel. Je désire faire des livres que j'aime, qui refusent de se plier à des contraintes extérieures, et qui soient utiles à ces quelques-uns quelques-unes (tant mieux s'ils sont plusieurs) qui vivent mal, sont insatisfaits de la vie que mènent les hommes les femmes les enfants.

*

Le monde est bourré d'indications pour n'importe quoi : si nous avons l'esprit tendu vers une recherche, nous apprenons à remarquer et à utiliser ce qui autrement nous échapperait. Si j'ai l'esprit tendu vers l'écriture j'apprends à saisir au vol un récit de rêve, une sensation, un objet, une parole entendue, une phrase écrite par un étudiant, une découverte lexicale en feuilletant le dictionnaire, etc. Tout peut servir à l'écriture à la condition de trouver plaisir à écrire.

*

Il ne s'agit pas tant de connaître que de naître. Qui se contente de connaître risque fort de ne jamais re-naître pris dans les rets des discours qui le dominent et qu'il a l'illusion après leur assimilation de dominer. Il n'y a pas à s'étonner si les étudiant(e)s en lettres de nos universités ne deviennent pas plus souvent des écrivains : les enseignants la plupart du temps enseignent la répétition du connu, ils donnent rarement l'envie de re-naître.

L'écriture est une seconde naissance où je me choisis comme auteur de ma vie, situation où je cesse de dépendre d'une autorité extérieure qui si elle me tyrannisait me donnait une espèce de sécurité. Désormais c'est à moi que je devrai tout.

Pourquoi quelques-un(e)s ont-ils le goût de re-naître. Qu'est-ce qui arrive dans leur vie qui les force à une seconde naissance. Pour moi je ne vois pas autre chose que l'irruption de quelques femmes qui m'ont fait voir clairement mon refus de jouir. Pur hasard ou événement préparé par une attention à l'inconnu, à quelque chose au-delà

d'une maîtrise acquise.

N'a le goût de renaître que qui n'est pas satisfait de sa naissance. De quel enfant ai-je voulu me débarrasser. Il se peut bien que ce soit de cet enfant modèle, premier de classe, appliqué, pieux, obéissant, tranquille, seul, ordonné.

*

Il y a aussi dans mon écriture l'irruption de la contestation étudiante : merveilleux hasard qui m'a fait commencer à enseigner en mai 1968. Mon écriture a gravé en elle la contestation globale des étudiant(e)s québécois d'octobre 68. CHANGER LE SYSTÈME. Ce mot d'ordre qui semblait aux gens sérieux une tromperie ou un rêve est en réalité le seul qui soit réaliste dans la mesure où on arrive à percevoir comment tous les éléments de notre monde sont liés entre eux : impossible de changer l'école si on ne change pas l'état, l'usine, la famille.

*

Pour aimer le hasard. John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Charlie Haden, Keith Jarrett, Marion Brown.

Pour aimer l'attention. Jacques Lacan, Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Jacques Derrida, Henri Meschonnic, Catherine Clément.

La musique, la philosophie, l'amour : trois conditions pour écrire.

*

Comment t'appelles-tu. L'écriture m'épelle, donne tous mes noms à l'infini, me pèle, jouit de

mes peaux, mes sangs, mes coeurs : je suis son fruit.

*

Je lis tout ce que je viens d'écrire pour saisir mon écriture mais je sais bien que c'est elle qui me saisit. Il ne saurait en être autrement : elle est aussi forte que la mer, tous les mots ont tellement d'usages, toutes les phrases s'emmêlent tant (as-tu entendu : tous les flots ont tellement de vagues). Écrire c'est s'abandonner à la mer, aux grandes mères qui bien avant que je sois né parlait toutes les langues maternelles.

Le soir près d'un lac entouré de montagnes une grenouille crie, j'entends le **Sextuor** opus 16 de Brahms. Des amants font l'amour dans des chambres de rêve.

Que j'aime cette musique.

Il fait noir et je sais qu'aussi longtemps que je vivrai il y aura en moi de l'écriture qui cherchera à sortir.

*

Un texte n'est jamais fini tant qu'il n'est pas publié : de partout je peux lui faire des ajouts ou des coupures. Si le livre est un objet fini l'écriture peut couler à l'infini.

*

L'écriture écran-écrin, parade-parure. Paon et lézard qui se laissent brûler au soleil.

*

L'image dans mes textes n'est pas produite comme dans la poétique surréaliste du choc de deux mots mais plutôt du choc de plusieurs phrases et parfois de paragraphes entiers.

*

Francis Ponge.

> Ce que j'écris maintenant a peut-être une valeur propre : je n'en sais rien. Du fait de ma condition sociale, parce que je suis occupé à gagner ma vie pendant pratiquement douze heures par jour, je ne pourrais écrire bien autre chose : je dispose d'*environ vingt minutes*, le soir, avant d'être envahi par le sommeil.
>
> Au reste, en aurais-je le temps, il me semble que je n'aurais plus le goût de travailler beaucoup et à plusieurs reprises sur le même sujet. Ce qui m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon ; je m'y instruis et m'en amuse, enfin : à ma façon.

À chaque fois que je lis ces deux petits paragraphes je suis é-mu : ils sont à mes commencements. **Polyphonie**, sept ans de vingt minutes pris ici et là.

Le Parti pris des choses.

1. La pluie dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures diverses. (« Pluie »).

2. Faut-il prendre parti entre ces deux

manières de mal supporter l'oppression ? (« L'orange »).

3. Les rois ne touchent pas aux portes. (« Les plaisirs de la porte »).

Il y a dans ces trois phrases la naissance de tous les textes de **Polyphonie** ; ce sont elles qui m'ont donné envie de faire une poésie qui allait toucher aux poignées de porte, se dresserait contre toute forme d'oppression, de faire des textes liés au moment présent.

*

Polyphonie est un second titre. Pour éviter certaines critiques faciles, ou mesquines, j'ai abandonné le premier titre, **Pour la révolution**. Cela est mieux ainsi, la révolution étant encore pour beaucoup une action armée violente. **Polyphonie** fait mieux entendre que je rêve à une société communiste où les individus sachent faire de la musique.

*

Mais il suffit de n'être rien autre que moi-même.

*

J'écris au milieu des passions : quand je suis sans passion je n'ai envie de rien et la tristesse me défonce.

*

« Peur du corps . . . peur des mots . . . parfois les deux sont indissociables. » Il suffit

souvent d'une phrase qui me saute à l'esprit pour que je me mette à écrire ; c'est le cas ici à partir de cette phrase de Thérèse Bertherat dans **Le corps a ses raisons** que je lis avec beaucoup de plaisir depuis trois jours y trouvant des correspondances avec mon enseignement de l'écriture. Cette petite phrase avec ces deux moments de suspension me fait réaliser à nouveau que c'est par l'écriture que j'ai été amené à m'intéresser à mon corps qui encore aujourd'hui est largement barré. L'écriture qui s'écarte des discours autoritaires ou normalisateurs ne peut qu'appeler la libération du corps : je ne sais pas si on peut imaginer le courage qu'il y a à utiliser des mots précis comme vulve, pénis, vagin, cul, clitoris, seins, quand on a reçu une éducation où la sexualité était au mieux prétexte à plaisanteries et la plupart du temps tue.

*

Dans **Polyphonie** il y a des questions mais pas de points d'interrogation ; c'est un signe de ponctuation que je n'aime pas, alors je m'arrange pour le supprimer en ne me fiant qu'à la syntaxe pour faire sentir les questions. D'une façon générale je préfère les solutions aux problèmes, les réponses aux questions.

Du papier en abondance. Mes tantes ont toujours travaillé dans l'imprimerie : elles me bourraient de papier de toutes sortes. Peut-être ai-je écrit et publié pour donner du travail à mes tantes ou leur montrer qu'elles ne m'ont pas donné du papier en vain.

Quand j'écris, quoi que ce soit, je n'arrête pas de raconter ma vie.

été 1978

. . . . . .

(Ce texte est extrait de Naissances. De l'écriture québécoise *à paraître chez VLB éditeur.)*

intervention

Des âges et des manières

André-G. Bourassa

J'emprunte (en partie) à Gérard Pelletier le titre de son premier article sur le **Refus global**[1], parce qu'il s'applique assez bien, ici, à une mise en parallèle de l'Hexagone et de **La Barre du Jour**. Mais la référence à Pelletier s'arrête là : il condamnait allègrement ; je me contente de comparer. La question posée : quels sont les points de convergence et de divergence entre l'Hexagone et **La Barre du jour ?**

Au départ, les deux groupes sont formés de jeunes écrivains centrés a priori sur le littéraire québécois et largement ouverts aux idéologies. À **La Barre du jour**, on avait été explicite là-dessus dès l'avertissement du premier numéro :

> **La Barre du jour** ne défendra aucune idéologie politique (. . .). S'il n'y a pas de poésie engagée, il y a une poésie essentielle qui veut tirer l'image de l'homme vers la lumière et assurer à tous une place dans cette conscience culturelle qui s'éveille rapidement aux nécessités et par là se définit comme nécessité.[2]

Du côté de l'Hexagone, on a souvent parlé d'idéologie, peut-être surtout à cause des prises de position personnelles de ses principaux membres, mais Jean-Louis Major a bien décrit ce que fut l'évolution du groupe sur ce point et comment cette « école littéraire » ne prend formes et couleurs que progressivement (c'est d'ailleurs aussi le cas à **La Barre du jour**) :

> L'aventure de l'Hexagone se vit d'abord à travers la publication de certains recueils où s'affirment des intentions qui ne prendront que plus tard et qu'en partie un caractère idéologique. À l'époque, les recueils de Fernand Ouellette, **Ces anges de sang**, et de Jean-Paul Filion, **Du centre de l'eau**, marquent des moments importants à cet égard : le premier par son caractère moderniste ; le second, par les préoccupations sociales que manifestent certains poèmes. Chacun apporte alors à l'Hexagone ses interrogations et ses connaissances. Ainsi Miron, Carle, Marchand, Ouellette qui sont passés [. . .] par la faculté des sciences sociales ont pu contribuer à aiguiser la conscience sociale du groupe.[3]

Du côté de **La Barre du jour**, même aventure, donc, de l'intuition à l'idéologie, dans un groupe formé majoritairement d'étudiants de la faculté des lettres auprès desquels les futurs sociologue Jan Stafford et philosophes Claude Bertrand et Raoul Duguay, par exemple, contribuent à élargir le débat théorique. — Je pense, entre autres, au texte de Jan Stafford sur le théâtre populaire[4], qui va nettement plus loin que les considérations d'ordre pédagogique des éditoriaux de la revue[5].

Très préoccupée d'oeuvrer sur la connaissance, l'équipe recourut fréquemment à de jeunes professeurs (sur Anne Hébert, Roland Giguère, les Automatistes) ; la question de la connaissance, de la critique, de la lucidité revenant sans cesse :

> Si nous pouvons maintenant nous prêter avec tant d'ardeur à la création de cette nouvelle revue, c'est en un sens dû à l'inévitable situation de lucidité dans laquelle nous plonge notre milieu. Nous voulons répondre à ce climat de lucidité et il nous semble que cette revue est le meilleur moyen d'atteindre ce but.[6]

À quelle école critique les écrivains de **La Barre**

du jour et de l'Hexagone appartiennent-ils ? Dès le numéro sur les Automatistes, en 1969, c'est-à-dire durant la quatrième année, on voit apparaître une tendance althussérienne, particulièrement dans les articles signés par les philosophes et les sociologues. Mais on ne peut dire pour autant que **La Barre du jour** ait jamais été carrément althussérienne. De même qu'à l'Hexagone on reconnaît des prises de position memmistes ; mais cette fois, c'est plus généralisé, comme par exemple dans ce dépliant de 1960, « La Rencontre des poètes avec leur terre » :

> Nous assistons à la fin de l'aliénation du poète par la solitude stérile, la révolte à perte[6] ou l'exil de l'intérieur. La participation de plus en plus fréquente des poètes aux luttes qui nous confrontent, les a révélés à eux-mêmes et à leur réel. Chez eux, la nostalgie, la plainte, la réclusion ont cédé la place à la confiance, à l'agressivité ou à l'étreinte de la possession.[7]

Je crois bien que la notion d'aliénation est plus importante pour comprendre l'Hexagone que la notion d'appareils idéologiques pour comprendre **La Barre du jour**.

Que ce soit d'abord sur la connaissance qu'on entende travailler, à **La Barre du jour**, ceci explique, par exemple, la chronique des inédits qui dura plusieurs années (au grand étonnement de ceux qui en prédirent dès le début la mort certaine). Oeuvrer à faire connaître la littérature québécoise des temps passés en même temps que donner une tribune aux créateurs nouveaux. Les préoccupations de l'Hexagone, sur ce point, ne sont guère différentes, quand on songe aux « Rétrospectives » d'Alain Grandbois ou de Rina Lasnier ou aux lancements de jeunes poètes inconnus qui avaient nom Jean-Guy Pilon ou Fernand Ouellette. Mais de nouveaux engagements apparaîtront à **la nouvelle barre du jour**

avec la part de plus en plus grande qui sera faite aux textes de femmes (après la phase sémiologique qui a ouvert la revue à la para-littérature et principalement au poème-objet et à la bande dessinée). L'Hexagone, pour sa part, opte dès ses débuts pour la poésie engagée et le dit clairement dans son préambule au mémoire présenté à la Commission Royale d'enquête sur la radio et la télévision, en 1956 :

> Nous croyons que les écrivains, en tant que citoyens, ont des devoirs et des responsabilités vis-à-vis la chose publique. Dès lors, nous souhaitons que votre commission, dans ses travaux, tienne compte du rôle et des voeux de la jeune génération d'écrivains à laquelle nous appartenons.[9]

L'Hexagone se définit donc dès ses débuts comme génération littéraire. Mais cet engagement du poète fera face très tôt à un phénomène politique : la création de partis qui se donneront comme programme d'oeuvrer pour la différenciation et l'identification québécoises. Partis séparatistes, indépendantistes ou souverainistes, ils assumeront une part du rôle que ces poètes se sont donné. Ceci explique, d'une certaine façon, l'évacuation du thème du pays chez les écrivains de **La Barre du jour**[10] : ils ont d'autres combats à mener alors que celui-ci leur paraît en mains plus expertes.

Mais il y avait d'autres raisons. Par exemple, si j'avais à faire un tableau de la poésie québécoise, je la présenterais distribuée sur deux axes : l'abcisse de l'identification et l'ordonnée de l'intervention idéologique. Or, quoi qu'on en dise, ce n'est pas l'Hexagone, mais les spiritualistes de **La Relève** et de **Cité libre**, les matérialistes de **La Revue socialiste** et de **Parti pris** et les « a-politiques » que je situerais sur l'axe de l'intervention idéologique. L'Hexagone et **Liberté**, je les placerais sur l'axe de l'identification avec les automatistes et surréalistes (qui se définissent par rapport à

l'inventaire de mythes nouveaux à force de sonder notre « id » collectif) et avec les formalistes de **La Barre du jour** et de **Quoi** (qui se définissent par rapport au Texte).

Que l'Hexagone se définisse d'abord en termes d'identification ne fait pas de doute, même si l'arrivée de l'automatiste Paul-Marie Lapointe ou du surréaliste Roland Giguère, ajoutée à l'expérience René Char et Paul Éluard de Jean-Guy Pilon, supposent beaucoup plus de travail formel qu'on ne le dit d'ordinaire (Gaston Miron n'a pas toujours écrit des textes « faussement mallarméen » ou « faussement valéryen »). Sur la question de l'identification, ses textes sont cependant très clairs :

> Il faut le répéter, nous ne sommes plus Français. Notre tellurisme, notre social, notre mental ne sont plus les mêmes (. . .). Si nous voulons apporter quelque chose au monde français et hisser notre poésie au rang des grandes poésies nationales, nous devrons nous trouver davantage, accuser notre différenciation et notre pouvoir d'identification[11]

Il me paraît que ces notions, à l'Hexagone, sont tributaires d'une certaine théorie psychologique selon laquelle la personnalité ne se différencie, ne s'identifie que par la prise de parole, par l'expression. Cette objectivation du sujet, rendue possible par l'expression de soi, l'Hexagone l'étend à la largeur du pays : il n'y aura de Québec que si le Québec prend la parole, qui si les poètes, en particulier, sont édités et (pour les anciens inconnus des jeunes) réédités. Je sais bien que Miron a écrit « Mon engagement devait se traduire par des gestes de pair avec mon action en littérature et mon édition »[12], mais c'était dans **Parti pris** où l'influence de Memmi est considérable, précisément, et c'était toujours en termes d'aliénation, donc en termes d'identité.

C'est sur ce point, sémiotique contre sémantique, que les jeunes formalistes, dans le « Document

Miron » pourtant consacré au poète mis en prison (pendant la Loi sur les mesures de guerre), se détachent de la génération de l'Hexagone :

> Alors que sur le terrain poético-politique tout semblait avoir été dit — et nous n'avions pas envie de devenir des répétiteurs impuissants — par ceux qui assumaient (par les tripes) l'angoisse et la révolte des Québécois, nous qui la partagions avons choisi de faire porter notre travail sur le langage. Pendant que d'autres renchérissaient sur notre situation alarmante, nous cherchions à combattre à l'intérieur de ses frontières une sémantique qui, à coup sûr, faisait le jeu culturel de ceux contre lesquels les « politiques » se battaient. À travers ces expériences, nous avons parlé de nous, de nos sexes si longtemps enfouis dans les neiges québécoises [. . .]. Nous avons fait survivre le passé. Nous avons préféré le comprendre et saluer ceux qui annonçaient déjà les temps de la liberté (cf. numéros Giguère et Automatistes).[13]

Comprendre, donc, et cela en faisant porter le travail sur le langage, par la construction/déconstruction des formes linguistiques. Plus tard, en 1978, dans l'entrevue à Marc Kravetz, Nicole Brossard dira que « la grande phase *telquélienne* semble aujourd'hui digérée »[14]. Mais, en 1970, rapportant des prises de position de poètes de l'écriture (« La poésie n'existe pas », « la poésie concrète réduit la matière poétique à des unités linguistiques et à des structures de textes »), Jean-Guy Pilon s'écrie, disant bien l'esprit de l'Hexagone sur la poésie de la parole :

> Nous avons ici acquis depuis trop peu de temps un certain droit à la parole pour en arriver aussi rapidement et allègrement à la nier en faisant éclater le langage . . . Nous avons, me semble-t-il, encore besoin d'un peu de temps, le temps de prendre plaisir à la fête de la poésie. Nous vieillirons bien assez rapidement, hélas ![15]

Ils vieillissent tout de même un peu, hélas ! et atteignent aujourd'hui leur quart de siècle d'édition. Mais les jeunes formalistes ne veulent pas attendre et Dominique Noguez, ne craint pas de parler, à propos de Miron, de « tension de l'oeuvre entre deux pôles opposés : parole et écriture »[16]. Noguez démontre comment la parole mironienne est didactique et il relève « ce rythme simple et cette clarté tonitruante qui sont dans le poème écrit comme le souvenir de la *parole* qu'ils ont commencé par être »[17].

Si la poésie de Miron et, en général, celle de l'Hexagone est surtout parole, celle de **La Barre du jour** est surtout écriture. Cette divergence ne crée pourtant pas d'animosité, pas de « tension » particulières : « Le type de poésie que publie **La Barre du jour** est on ne peut plus éloigné du type de poésie qu'on *connaît* de Miron », dit Roger Soublière. « Et pourtant, jusqu'à maintenant Gaston est un des interlocuteurs les plus — sinon le plus — avertis que nous ayions eu l'occasion de rencontrer »[18]. Voilà pourquoi **La Barre du jour** publie son « Document Miron » avec la même amitié que Miron éditait à l'Hexagone **Suite logique** (1970), **Mécanique jongleuse** (1974) ou les oeuvres complètes (1978) de Nicole Brossard aussi bien que **Une certaine volonté de patience** (1978) de Jean-Yves Collette.

C'est peut-être, à vrai dire, que le travail sur le Texte est aussi un travail d'identification. Par l'objet et non par le sujet, objective et non subjective. Dans la mesure où le Texte est un substrat culturel. Dans la mesure où les formalistes font parler les formes verbales. J'imagine que plusieurs sémioticiens vont m'accuser ici de déviationnisme au profit de la sémantique, sollicitant le signe vers le sens. Mais le commentaire qui suit, à propos de la musique formelle de Xénakis, illustre à sa façon mon point de vue :

> La création va de pair, chez Xénakis, avec l'analyse rigoureuse, mathématique, élec-

> tronique, des composants du réel (. . .). Mallarmé use du langage comme d'un matériau sonore, Xénakis use du matériau sonore comme d'un langage mathématique et esthétique (. . .). Xénakis ne délivre pas un message mais une combinatoire, une « idée » de notre « domaine réservé » : la fissure du sujet.[19]

Je suppose que tous les formalistes ne l'entendent pas dans ce sens et il est certain que, oeuvrant sur le matériau verbal, ils n'ont aucune « intention » de sémantique a priori. Cela n'empêche pas l'objet produit de parler a posteriori, cela n'empêche pas le critique d'entreprendre l'analyse et de voir ce qui ressort de ce travail sur les structures. Or, en ce qui concerne **La Barre du jour**, il est notoire que ses poètes sont passés par une période « telquélienne », période fort bien présentée par Caroline Bayard à propos de Nicole Brossard :

> La clé qui donne accès aux derniers écrits de Brossard se trouve dans un certain nombre d'articles publiés dans **La Barre du jour** entre 1968 et 1970, aussi bien que dans un manifeste paru dans **La Presse** en 1970.[20] Ces textes éclairaient le milieu idéologique et esthétique d'où Brossard est issue.
>
> Aux yeux de François Charron et Roger Des Roches, les changements dans la littérature contemporaine surgissent de leur dénonciation du texte comme miroir, comme réflexion du monde objectif. Ce qu'ils prônent plutôt c'est que pleine reconnaissance soit donnée au texte-matériau, à ses phonèmes, composants linguistiques, sons et signes. Les composantes vitales du texte littéraire, à leurs yeux, sont les tensions linguistiques entre leurs éléments visuel, graphique et sonore et la façon dont elles sont résolues.[21]

Je persiste quand même à considérer que le travail sur les formes verbales, cette façon non inten-

tionnelle de faire parler les mots, reste un travail d'identification de notre substrat culturel. Ce serait en tout cas une façon de prendre le mot « Texte » tel que le définit Jean Fisette (s'inspirant en cela de Kristeva et de Barthes) :

> Les oeuvres retenues seront considérées comme les produits d'un même substrat textuel ; elles appartiennent à une même substance dont elles constituent diverses manifestations. Et cette « substance » est à la fois d'ordre linguistique, thématique, psychanalytique, philosophique, sociologique, d'où la possibilité de décrire le Texte sous de multiples points de vue (. . .). Une même substance — appelée Texte — apparaît dans diverses oeuvres qui, à leur tour, la produisent dans un échange incessant.[22]

Avec les formalistes de **La Barre du jour**, on n'aurait donc plus affaire à une poésie de la prise de la parole, mais de la prise de l'écriture. On n'aurait plus affaire à une tentative de s'identifier à partir de l'expression subjective mais de la destruction objective. De toutes façons, comme on l'a rapporté, la période « telquélienne » a été assumée, digérée à **La Nouvelle Barre du jour** et ses poètes ne craignent plus de passer de l'écrit à la parole, ne serait-ce que dans le débat féministe[23]. Tout comme la période « engagée » a été assumée, digérée à l'Hexagone où Miron est conscient qu'il y a maintenant des partis politiques pour se charger du militantisme et a ouvert dès 1970 les portes de sa maison à certains formalistes. Comme quoi nos écrivains ne sont pas si divisés qu'on le pense, malgré l'écart des âges et des manières. « Qu'aujourd'hui, le groupe des **Herbes rouges** secoue le cocotier de l'Hexagone, cela se comprend comme une nécessité » a dit Gilles Marcotte[24] en soulignant l'écart de ces deux générations. « Il y a quelque chose DE politique dans les textes d'André Roy ou de Roger Des Roches, dans cette poésie du corps re-pensé, re-sexué dans une perspective matérialiste, machiniste » réplique Normand de Bellefeuille pour

souligner des points où les formalistes se rapprochent d'une poésie engagée, mais il précise qu'on ne peut pour autant confondre avec la parole de l'Hexagone l'écriture de la « génération de **La Barre du jour**, des **Herbes rouges** et de la défunte collection « Lecture en vélocipède » de l'Aurore »[25]. Nous sommes quand même confrontés avec deux âges et deux manières.

. . . . . .

NOTES

1. Gérard Pelletier, « Deux âges — deux manières », **Le Devoir**, 25 sept. 1948, p. 8.
2. Collectif, « Présentation », **La Barre du jour**, vol. 1, nº 1, 1965, p. 2.
3. Jean-Louis Major, « L'Hexagone : une aventure en poésie québécoise », **Archives des lettres canadiennes**, Montréal, Fides, 1969, t. 4, p. 178.
4. Jan Stafford, « Théâtre et société », **La Barre du jour**, nos 3-5, 1965, p. 8-15.
5. Roger Soublière, « Cataplasme et subventions », **Ibid.**, p. 3-7. Marcel Saint-Pierre, « Éditorial », **Ibid.**, vol. 2, nº 2, 1966, p. 2-3.

6. Collectif, « Présentation », **op. cit.**
7. Jean-Louis Major, **op. cit.,** p. 180.
9. Cité par J.-L. Major, **op. cit.**, p. 179.
10. Marc Kravetz, « Nicole Brossard : une revue, des livres, un journal », **Magazine littéraire**, nº 134, mars 1978, p. 98.
11. Gaston Miron, « Situation de notre poésie », **La Presse**, 22 juin 1957, p. 67. Repris, avec variante, dans Gaston Miron, **L'Homme rapaillé**, Montréal, PUM, 1970, p. 91.
12. Id., « Un long chemin », **Parti pris**, janv. 1965, p. 31 ; in **L'Homme rapaillé**, p. 120.
13. Nicole Brossard et Roger Soublière, « De notre écriture en sa résistance », **La Barre du jour**, nº 26, oct. 1970, p. 5.
14. **Op. cit.**, p. 99.
15. Jean-Guy Pilon, **Le Devoir**, 12 sept. 1970 ; cité et commenté (en rapport, entre autres, à **Tel Quel**) par Bernard Dupriez, « Une leçon de poésie », **La Barre du jour**, nº 26, oct. 1970, p. 20.
16. Dominique Noguez, « Entre parole et écriture », **Ibid.**, p. 33.
17. Id., **Ibid.**, p. 38.
18. Roger Soublière, « Un témoin à la barre », **Ibid.**, p. 48.
19. Jean-Michel Solente, « Un musicien français venu de Grèce — Xénakis », **Culture française**, 1978, nº 1, p. 6-7.
20. Le Groupe d'études théoriques, « Les Dix propositions », **La Presse**, 4 avril 1970, p. 35 (. . .) ; François Charron, Roger Des Roches, « Notes sur une pratique », **La Barre du jour**, été 1971, p. 3-7 ; Claude Bertrand, « Introduction à l'idée de rupture », **La Barre du jour,** juin-juillet 1968, p. 63-70 et oct.-déc. 1968, p. 47-54. Ces notes sont de Caroline Bayard.
21. Caroline Bayard, « Subversion is the Order of the Day », **Essays on Canadian Writing**, nºs 7-8, Fall 1977, p. 18-19. Traduit de l'anglais par André-G. Bourassa.
22. Jean Fisette, **Le texte automatiste**, Montréal, PUM, 1977, p. 5-6.
23. Voir à ce propos la communication de Nicole Brossard au congrès de l'Association des littératures canadiennes et québécoise (sic), à Fredericton, en mai 1977 et la réponse que lui adresse Normand de Bellefeuille pour ouvrir le débat.
    Nicole Brossard, » Poésie engagée », **Revue de l'Université Laurentienne**, vol. 10, nº 2, fév. 1978, p. 121-125 ; Normand de Bellefeuille, « Réponse à **Poésie engagée** de Nicole Brossard », **Ibid.**, p. 127-131.
24. Gilles Marcotte, « La Révolution de la tranquillité », **La Revue de l'Université Laurentienne**, op. cit., p. 75.
25. Normand de Bellefeuille, « Réponse à **Poésie engagée** de Nicole Brossard », **Ibid.**, p. 130 et 128.

commentaires

LE « CANTO GENERAL » DE PABLO NERUDA

Michel Beaulieu

Depuis longtemps introuvable en français, le **Chant général** de Pablo Neruda a bénéficié récemment d'une nouvelle traduction, magistrale, de Claude Couffon dont le moins qu'on puisse dire est qu'il a beaucoup fait pour faire connaître en France et, par ricochet, au Québec, l'oeuvre des poètes de langue espagnole. Véritable événement, cette traduction ne peut et ne doit pas faire oublier que la France n'est pas un des grands pays traducteurs et que les oeuvres de poètes de la taille de Neruda sont habituellement disponibles en traduction américaine bien avant de l'être en langue française.

D'abord publié à Mexico en 1950 en tirage limité illustré par Diego Rivera et David Siqueiros, le **Canto general** a été une première fois traduit en français par les soins d'Alice Ahrweiler et publié aux Éditeurs français réunis en 1952 mais était depuis longtemps introuvable dans cette édition qui n'a jamais été reprise. Ce qui n'est pas un tort compte tenu du fait que cette version du texte de Neruda était beaucoup plus lourde que celle de Couffon dont la langue plus souple se prête mieux aux méandres de l'oeuvre du poète chilien dont on a souvent dit qu'il était l'un des plus grands sinon le plus grand poète du vingtième siècle, mais dont on a dit aussi qu'il était un fabricant de vers tous aussi artificiels les uns que les autres. Les activités politiques de Neruda ont suscité, il est vrai, tant l'admiration que la haine et l'une comme l'autre d'une exemplaire ténacité.

Le fait que Neruda, de son vrai nom Neftali Ricardo Reyes, ait fait partie du Parti Communiste chilien n'est évidemment pas étranger à ces réactions viscérales puisque, l'un dé-

coulant de l'autre, une bonne partie de sa poésie s'inscrit directement dans son contexte socio-politique. Mais réduire Neruda à un poète politique de gauche serait à la fois lui faire insulte et laisser dans l'ombre une part importante de son oeuvre, aussi immense que désordonnée, toujours incarnée, et chevauchant les registres avec une virtuosité qui n'a nulle part à ma connaissance son égale sinon peut-être chez Victor Hugo qui n'est pas lui non plus exempt de réthorique. Condamner Neruda au nom des traces que l'on en trouve ici et là disséminées la réduirait de la même façon. L'ampleur même du **Chant général** (Paris, Gallimard, 1977, 578 pages) ne lui permet pas d'éviter tous ces pièges, et celui qui refermerait le livre, énervé par l'historique, après en avoir lu seulement les premiers chants, passerait à côté de ce qui est peut-être effectivement l'oeuvre poétique majeure de la littérature américaine de langue espagnole. La totalité de Néruda s'y trouve.

Par son seul poids, l'oeuvre atteint une dimension épique qui ne suffit pourtant pas à nous faire oublier que les premiers chants, et particulièrement les troisième — les conquistadores — et les quatrième — les libérateurs — reposent sur une vision manichéenne du monde qui ne s'encombre pas de subtilités. Je me souviens avoir eu beaucoup de difficulté à poursuivre ma lecture de la traduction Arhweiler, il y a quelques années, précisément ennuyé par ce qui me semblait être une sur-simplification, et même si le deuxième chant — Hauteurs du Macchu-Picchu — ressort du meilleur Neruda, son impact à la lecture avait été grandement amoindri à la fréquentation des deux chants qui devaient suivre. Mais il ne faut pas oublier que, quand il s'agit de défendre une cause, on ne s'encombre pas toujours de polir les encoignures. Ces deux chants appartiennent en fait à la veine pamphlétaire de Neruda, une veine qui a souvent le mérite d'être

éphémère, et qui a donné d'une part des recueils aussi admirables que l'**Espagne au coeur** ou aussi détestables que l'**Incitation au nixonicide**.

Au Québec, Pierre Perreault a publié avec **Gélivures**, au début de 1977, aux éditions de l'Hexagone, un texte de dimension épique qui ne repose aucunement sur une vision manichéenne des choses et qui constitue sans doute une épopée moderne dont les personnages se retrouvent beaucoup plus dans la trame que dans le texte. On en a peu parlé.

Ceci, simplement pour dire que tout peuple à la recherche non pas de son identité — comme en témoignent à la fois Néruda et Perreault — mais de sa réalité, de l'expression de cette réalité dans ce qu'elle a encore de non-affirmé, produit des oeuvres épiques. Les conditions qui président à l'épopée sont les mêmes qu'ailleurs et celle-ci témoigne des débuts de l'histoire. Avant Neruda, on relève dans l'histoire de la poésie américaine de langue espagnole les noms de Ruben Dario, qui a fait passer cette poésie à la modernité, puis ceux surtout de César Vallejo et de Gabriela Mistral. Avant Perreault, on relève quelques noms, mais aucun poète québécois avant lui, sauf Miron en certains poèmes, n'a atteint à cette dimension. L'épopée est la nécessité des peuples qui s'affirment.

Ainsi, Néruda affirme-t-il son Chili, un Chili qui, à l'instar de la totalité des pays d'Amérique du Sud, a parcouru une trajectoire sanglante à côté de laquelle notre histoire contemporaine ressemble aux eaux les plus calmes. Il ne faut cependant pas perdre de vue que les événements eux-mêmes, si dramatiques soient-ils, n'acquièrent une dimension que par la façon dont chacun les vit. Un génocide pratiqué dans l'indifférence générale et dont personne à peu près ne parlerait jamais n'aurait de spécificité alors que la moindre hausse des impôts touche ici le coeur même

de la nation. Les problèmes ne se posent pas de la même façon selon que nous soyons d'ici ou d'ailleurs. Il va de soi qu'entrant dans l'oeuvre de Néruda, dont le territoire et la géographie tant physique que politique se situe aux antipodes des nôtres, il nous manque pour en apprécier la quintessence un réseau de référence dont nous ne pourrons en aucun cas être les détenteurs privilégiés, tandis que nous nous reconnaissons aisément chez nos poètes.

Ceci dit, Néruda a conscience de parler non seulement pour les mineurs et les prolétaires de son pays, mais pour l'ensemble de l'humanité à travers eux. Il s'agit de la substance même de son écriture.

GENJI LE RADIEUX

Nicole Deschamps

Shikibu, Murasaki, **Le Dit du Genji**, Paris, les Publications orientales de France, 1978, 2 vol. 866 pages.

Mille ans avant qu'en Occident les femmes ne se mettent en grand nombre à écrire, la romancière et poétesse japonaise Murasaki Shikibu (975 ?-1014) composait hardiement le premier roman réaliste dans une société féodale où les principaux écrivains étaient des femmes. Neuf cents ans avant les explorations de Freud et de Proust, elle avait subtilement décrit la tragédie oedipienne et trouvé les formes du récit moderne. Trois cents ans avant que Dante n'ait imaginé la « très gentille » Béatrice, elle avait inventé « Genji le radieux », personnage principal d'une fresque de l'an mil qui paraît aujourd'hui prodigieusement vivante.

Chef-d'oeuvre de la littérature japo-

naise classique (époque Heian, 794-1186) et, pour les Japonais, livre national au même titre que la **Divine Comédie** pour les Italiens, **le Dit du Genji** n'est pas un livre facile d'accès pour un lecteur contemporain qui ignore à peu près tout de l'Orient, de ses langues, de son histoire. Tel un profane invité à visiter la pyramide de Chéops, le non-initié risque à tout moment de s'égarer. Et pourtant quel bonheur de pouvoir entrer sans prévenances dans l'intimité d'un « chef-d'oeuvre ». Au Japon même, les écrits du Murasaki se lisent aujourd'hui en diverses adaptations modernes dont la plus populaire serait celle du célèbre romancier Tanizaki, parue durant les années 1950. Quant aux textes originaux, déjà commentés du temps de l'auteur, ils continuent à susciter d'innombrables gloses. Aussi bien apprécier de loin le poids de cette écrasante tradition.

J'ai d'abord découvert **le Dit du Genji** au hasard d'un voyage à New York dans la traduction américaine d'Edward G. Seidensticker (**The Tale of Genji**, New York, Alfred A. Knopf, 1977, 2 vol., 1090 p.). Cela m'a permis de lire l'oeuvre en entier puisque la traduction française publiée par René Sieffert ne comprend à ce jour que trente trois chapitres sur cinquante quatre. Cela m'a également permis de faire d'amères comparaisons entre la qualité des deux éditions, l'efficacité de la diffusion, le prix des livres, mais je n'ose aborder ce sujet en détails par crainte de décourager quiconque s'intéresse à la littérature étrangère avec la prétention de pouvoir la lire ici en français. J'avoue par ailleurs que l'émerveillement que m'a causé la lecture de ces deux versions, assez différentes l'une de l'autre mais également intéressantes, compense le mal

que j'ai eu à me procurer le texte en français à Montréal.

De la vie de l'auteur, on connaît suffisamment de faits précis pour ne pas nager en pleine légende, mais on ignore entre autres son nom. C'est là une caractéristique qu'elle partage avec ses personnages dont aucun, même pas le radieux Genji, n'est représenté autrement que par le titre de sa fonction ou bien par le surnom qui lui est imposé suivant l'usage d'alors à la Cour impériale. Musaraki, à la fois nom du principal personnage féminin du roman et mot qui désigne une plante réputée « herbe poétique par excellence », serait un surnom donné à l'auteur par ses premiers lecteurs.

Comme sa principale héroïne, Musaraki manifeste très jeune des dons pour la poésie, ce qui est fort apprécié de son entourage, mais elle se montre également savante en lettres chinoises, ce qui est jugé malséant. Mariée en 998 à un lointain cousin d'une vingtaine d'années son aîné et mère d'une fille qui sera un jour elle-même écrivain, elle devient veuve en l'année 1001. Plus tard, sur l'intervention de Michinaga, personnage historique qui aurait vaguement inspiré le personnage inventé du Genji, elle est admise à la Cour en qualité de préceptrice de la jeune impératrice qu'elle suivra au couvent, après la mort de l'empereur. C'est manifestement durant son séjour à la Cour qu'elle écrira son oeuvre qu'elle n'aura peut-être pas eu le temps d'achever. Comme la plupart de ses héroïnes, elle mourra jeune.

On ne résume pas plus **le Dit du Genji** que **À la recherche de temps perdu**. Le thème principal en est sans doute la mort, omniprésente des premières pages aux dernières, contre laquelle il ne

semble y avoir de recours que dans l'art, l'hédonisme, la contemplation. Que font tous les personnages créés par Murasaki si ce n'est jouir de l'éphémère beauté de leur univers ? En écrivant, que fait Murasaki elle-même, prisonnière d'une cour où l'on s'épuise à observer des rites, sinon redonner vie à des êtres déjà figés ? « Puisqu'à toutes choses il est un terme » revient comme une note obsédante. En deuil d'une personne chère ou de la saison passée, les survivants que sont l'auteur et ses personnages concentrent leur attention sur la branche du cerisier en fleurs, sur les mouvements de leur coeur, sur la grâce d'un sourire ou d'un vêtement. Mais ils peignent, ils font de la musique, ils échangent des poèmes qu'ils rédigent sur de somptueux papiers. Par la mise à mort qu'est toute création artistique, ils réalisent déjà l'ambition de Proust à la recherche de ce qu'il appellera « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie réellement vécue . . . »

Parmi les êtres figés qui figurent au spectacle de la Cour, il y a la littérature elle-même. Murasaki s'en moque, comme Cervantes se moquait du roman de chevalerie. Fortement teintés de merveilleux, les *monogatari* sont alors des récits écrits destinés à être lus à haute voix par les élégants qui peuplent les palais. Les auditeurs, les auditrices surtout, s'en émeuvent, les commentent, les recopient soigneusement. Les personnages de Murasaki s'en délectent, même s'ils les appellent des « vieilleries ». Ils se présentent sous la forme de rouleaux de papier, souvent richement illustrés, de longueur variable mais dont le contenu doit former un tout. Cela explique la répartition du texte en chapitres ou « livres » dont chacun pourrait se lire indépendamment,

comme une nouvelle, mais dont l'ensemble produit un effet audacieux.

Laissons aux spécialistes les spéculations sur la composition du **Dit du Genji**. Voulue par l'auteur ou produite par le temps, l'architecture de l'oeuvre ne manque pas d'originalité. Les quarante et un premiers chapitres racontent la vie et la mort du Genji et les dix derniers, celle de son fils, Kaoru le Suave. Reliant ces deux histoires, trois chapitres apparemment incohérents. Comment ne pas ressentir le vide du « sujet » ? Heureusement pour la littérature, la fresque historique de Murasaki est aussi un tableau non figuratif.

Au premier plan, donc, un personnage illustre, le Genji, la technique du conte traditionnel et le fil d'une histoire prévisible. « En quel règne je ne sais, parmi les épouses impériales et dames d'atour qui nombreuses servaient Sa Majesté, il en était une qu'entre toutes, et encore qu'elle ne fût de très insigne parage, Sa faveur avait pour l'heure distinguée. (. . .) Profonds avaient dû être, en quelque autre vie, les liens qui à Sa Majesté la liaient, car un Prince lui naquit, un pur joyau, qui n'avait son pareil au monde. (. . .) Certes le Prince Premier, né d'une Épouse Impériale, fille du Ministre de la Droite, et puissamment appuyé, était entouré des soins les plus attentifs parce que nul ne doutait qu'il serait l'héritier présomptif, mais comme il ne pouvait par l'éclat de la beauté se mesurer à celui-là, et encore qu'il occupât dans les pensées du souverain une place insigne celui-ci prodiguait, en privé, des attentions infinies à ce Prince cadet . . . » On croit déjà prévoir la suite : l'enfant bien-aimé règnera un jour et les quelque mille pages à venir raconteront les péripéties de son ascension

jusqu'au pouvoir suprême.

Or le « pouvoir » auquel accédera le Prince cadet, fils d'empereur et secrètement père d'empereur, n'est pas du tout celui qu'on entend d'ordinaire. En marge des postes officiels dont il se montre parfaitement détaché, sauf peut-être à l'occasion, pour ses enfants, avec la grâce réunie d'un dieu, d'un sage et d'un jeune animal, il consacre sa vie à jouir de ce qui l'intéresse : l'amour, la poésie, la musique, l'art. Ni guerres, ni conquêtes ne semblent solliciter son désir. Il ne poursuit ardemment que la recherche de la beauté sous toutes ses formes. Ses victoires amoureuses mêmes s'accomplissent sans effort et demeurent souvent sans éclat. Personne à la Cour n'apprendra jamais qu'il a usurpé la place de son père dans le lit de l'impératrice. La paternité de leur fils, futur empereur régnant, restera un secret d'amour partagé par les seuls intéressés : les amants et leur enfant. Il acceptera cependant publiquement la paternité d'une fille abandonnée qui est en réalité la fille de son meilleur ami. En ce sens, le héros de Murasaki est plutôt un anti-héros.

Un homme dont la force consiste à se désintéresser du pouvoir qui s'offre à lui pouvait-il déplaire aux belles recluses des palais japonais de l'an mil ? De sa naissance à sa mort, le radieux Genji n'aura qu'à paraître pour soulever les passions des femmes de son entourage. Par sa passivité plus proche parent de Fabrice del Dongo que d'un Oedipe, d'un Casanova ou d'un Don Juan, cet amoureux parfois maladroit, parfois malheureux, mais toujours aimable, n'abondonne jamais celles qu'il a un jour aimées. La tendresse qu'il conserve pour chacune d'elles lui cause soucis, chagrins et remords, mais leur mort même n'efface pas leur

présence dans sa vie.

Qui est ici l'objet ? Elles, apparemment femmes-fleurs, cachées derrière le store, l'éventail ou la manche, et très savantes dans l'art de manier le pinceau, ou bien lui, passionnément observé, passionnément décrit, père-fils idéal qu'elles possèdent enfin, non sans jalousie, toutes et chacune ? La présence passive du Prince bien-aimé illumine l'oeuvre entière et met singulièrement en relief la richesse et la profondeur des autres personnages, la plupart des femmes et des enfants. Pourtant, peut-être faut-il saluer comme une trouvaille le fait que le principal personnage féminin, elle aussi « Murasaki », ne deviendra jamais mère, si ce n'est des poèmes que lui inspirent son bel amant.

Quant au récit, passé les premiers chapitres, il se poursuivra d'une façon de plus en plus étonnante. Rythmé par des poèmes allusifs que les personnages échangent en guise de correspondance, se répétant lui-même jusqu'à donner le vertige du rien, mais rebondissant sans cesse là où on ne l'attendait pas, le texte se perd progressivement dans l'anéantissement du sujet, là où commence toute littérature. Le ton n'est plus celui du conte de fées : déjà s'écrit la poésie du temps retrouvé.

« FRAGILES LUMIÈRES DE LA TERRE » DE GABRIELLE ROY

Thuong Vuong-Riddick

Les éditions QUINZE viennent de nous offrir, dans la collection PROSE ENTIÈRE, sous le titre de **Fragiles lumières de la terre** un recueil de textes de Gabrielle Roy « déjà parus dans des publications aujourd'hui à peu

près inaccessibles, entre 1942 et 1970 ». Prenant place à la suite des oeuvres romancées de Gabrielle Roy, cette édition (ou réédition) ne fait pas simplement qu'ajouter un élément de plus à l'ensemble que constituent les titres déjà parus mais fait rebondir la réflexion portant sur l'esthétique et l'éthique de l'auteur.

Tout d'abord, une grande partie du livre est composée de reportages, qui constituent les premiers écrits de Gabrielle Roy, révélant cette partie « d'avant ses romans » (en imitation du terme « avant-texte »), permettant d'accéder à la période de formation de l'écrivain, la genèse de son oeuvre. Si, pendant longtemps, la critique littéraire, selon l'idéologie en place, n'avait voulu tenir compte que du produit « fini », en l'occurence le « chef-d'oeuvre », une conception de l'écriture comme processus transformationnel ne peut négliger les écrits porteurs des prémices, — éléments moteurs de l'oeuvre à venir.

Réunis ensemble pour la première fois les reportages sur les immigrants, les récits de voyage, les souvenirs autobiographiques, les discours officiels et commandités réagissent les uns sur les autres, selon cette loi des éléments à l'intérieur d'un ensemble, que Butor a déjà observée et mise en pratique dans les **Répertoires**, composés eux-aussi de textes divers. Ce jeu d'interaction, en révélant de nouveaux rapports, invite à une relecture de l'oeuvre toute entière prise comme ensemble indissociable.

C'est sans doute le texte « Mon héritage du Manitoba » qui constitue le centre rayonnant de cet univers puisqu'il renferme le récit des origines, celui de l'histoire familiale et la parole du père, porteuse aussi de la « vision du

monde » : « Les récits de mon père (colonisateur dans l'Ouest), les voyages auxquels nous conviait ma mère, cette toile de fond du Manitoba, tout cela, en fin de compte, me rendait l'étranger si proche qu'il cessait d'être étranger »[1]

À partir de ce noyau central, véritable texte matriciel, il est possible d'organiser en perspective la série des reportages sur les « Peuples du Canada », surgis si directement de l'enfance que ces reportages semblent se présenter comme la continuation de l'histoire personnelle. Un projet d'implication totale sous-tend ces écrits journalistiques : « Car je professai alors que pour bien connaître les gens, il fallait être à leur merci »[2]

Les immigrants rencontrés l'espace de quelques instants, reviennent parfois en mémoire selon le processus propre à la création poétique tel que décrit dans la préface de **La Petite Poule d'eau**, et certains s'installent dans l'oeuvre comme la vieille Masha devenant la femme d'**Un jardin au bout du monde** et le chinois restaurateur celui d'**où vas-tu Sam Lee Wong ?** Ainsi un lien nécessaire, dialectible, parcourt les récits autobiographiques, les reportages, les romans, les récits de voyages, et même le discours officiel (qui se présente sous forme de retour vers les personnages), les maintenant dans la continuité d'un processus transformationnel. Implicitement il se crée ce phénomène d'intertextualités à l'intérieur de l'oeuvre, créant cette contamination de sens, ou ce que Gilles Marcotte[3] considère comme un échange entre les différents modes d'écriture.

Invités à la relecture de l'oeuvre dans son ensemble nous pouvons la lire comme le récit d'une quête, celle

de l'histoire la plus personnelle, remontant sans cesse plus loin, aux sources premières de l'enfance ; celle de l'histoire la plus nationale, car elle englobe celle de toutes les régions encore neuves de ce vaste pays ; mais, parce que cette dernière est liée à celle des « peuples » qui la composent, peuples divers, rattachés à l'histoire de tous les pays du monde, cette quête ne peut être celle de l'histoire la plus internationale, ce grand Récit qui englobe tous les récits.

Un parcours de l'oeuvre entière devient le parcours de tout l'espace encore à nommer dont parle Anne Hébert. À travers ces pages il s'agit d'une véritable lecture de la nature canadienne : déchiffrement des signes, des visages, des objets, des paysages, eux-mêmes entrevus aussi à travers des souvenirs de livres lus, de films vus ; et, à travers les peuples, les biens et les rêves qu'ils transportent avec eux, c'est une véritable lecture du monde entier. Avant le **Mobile** de Michel Butor, consacré au continent américain, et, sous une forme plus classique, mais non moins belle, c'est peut-être là une réalisation même plus ambitieuse d'un grand livre sur le territoire canadien : un livre qui serait à la fois la lecture du Canada, et à travers celui-ci, du monde entier.

De plus, issus d'un rêve particulier, d'une mystique, d'une utopie qui leur est propre, ces peuples sont venus chercher au Canada, la Terre Promise, l'Utopie vivante, tel que celui-ci se présente officiellement, non seulement à ses bureaux d'immigration placés aux quatre coins du monde, mais aussi à son exposition universelle Terre des Hommes. Le livre devient l'utopie à la deuxième, troisième ou quatrième puissance selon la superposition des idéologies et des

mystiques.

Mais toute oeuvre littéraire, par sa fonction utopique, questionne la réalité sociale, et ce dialogue vivant peut s'accomplir sur le mode tragique. Le constat d'impuissance, que l'écrivain consacré, au faîte de la gloire, confie à la société qui l'acclame me paraît saisissant : « Car le romancier, que la vue de certains malheurs a contraint à les décrire, et qui, plus tard, les voit sur le point de se répéter, est saisi d'un sentiment sans pareil d'inutilité »[4]

Lectrice d'aujourd'hui, immigrante, je fais ma lecture du discours littéraire confronté aux différents types de discours qui régissent ma vie aujourd'hui. Lisant, écrivant, j'entre dans la continuité de cette histoire qui se poursuit à travers moi, éclairée parfois par ces « Fragiles lumières » que sont les oeuvres d'art.

---

1. Roy, Gabrielle, **Fragiles lumières de la terre**, Montréal, Éditions Quinze, 1978, p. 155.
2. Roy, Gabrielle, op. cit. p. 67.
3. Marcotte, Gilles, « Gabrielle Roy, chercheur d'horizon », Montréal, Le Devoir, 22 avril 1978.
4. Ouvrage cité par G. Roy p. 163.

POLYPHONIE. D'UNE ÉCRITURE OUVRIÈRE.

Joseph Bonenfant

Philippe Haeck, **Polyphonie. Roman d'apprentissage**
VLB éditeur, Montréal 1978.

. . . . . .

Envie de lire des écritures féminines, quotidiennes, communistes, de parler juste, de ne pas avoir peur de toutes les révolutions à faire.

Il dit encore : il faut que mon écriture

soit la plus complexe, la plus claire, la plus forte, la plus réelle, capable de tout dire, pour que celles et ceux qui en ont besoin sachent la reconnaître et s'en servir pour travailler.

*
* *

Haeck signifie tisserand (p. 75). On lit tissage dans le sous-titre, travail à la plume, au métier à écrire, travail à la main comme travail à l'aiguille, au crochet. Le texte, partout fragmenté, est vraiment le roman d'un apprenti en tissage, en transparentes textures. Roman d'apprentissage ou l'éducation poétique, sans autre sens que lire des écritures et écrire ses lectures, travailler avec les compagnons. *Bildungsroman* : celui où l'on se fait, comme le stade du miroir unifie l'enfant, interpelle l'individu en sujet, crée un rapport réel (mais évanescent) au corps, crée encore un rapport imaginaire (mais si fort) aux conditions réelles d'existence. L'écriture en fragments assume cette représentation, la compose. Le rapport imaginaire à l'écriture, c'est ce qui m'attire le plus dans le livre de Philippe Haeck. Il redouble un rapport à la lecture, le sien, si manifeste, d'où originent ces divers livres ; le mien, à l'origine de ces notes.

*
* *

Haeck part davantage de l'évidence qu'il n'y arrive. Qui lui en voudra quand il avoue écrire difficilement ? Je veux dire que beaucoup de ses affirmations paraîtront (ont paru) à d'aucuns empreintes d'une certaine raideur. Mais je préfère la raideur qui parle au mutisme qui se rengorge, la joie à la rage, l'audace à la prudence. L'effet d'évidence vient, chez l'écrivain, de son rôle d'influenceur. Haeck n'use ni n'abuse cependant des sentiments : il fait voir (au sens de

montrer) ceux et celles qui l'entourent ou l'ont entouré, et les conditions réelles de leur vie ; il fait voir (au sens de rendre la vue à) ceux et celles qu'aliènent leurs rapports imaginaires aux conditions réelles de leur vie : domination, exploitation. C'est facile à dire, mais pas à écrire.

*
* *

L'idée fondamentale qui traverse **Polyphonie** est celle des corps, de leurs différences, de leur réalité, de leur proximité. Les corps de la lecture-écriture, du travail, de l'amour. Lire, travailler, aimer. Ce qui s'énonce dans cette phrase : la poésie et la révolution passent par les femmes. Cette poésie, loin de toute forme figée (Haeck nous donne envie de relire, de réécrire Rimbaud), est avant tout de tendresse et de partage, de réalisme et d'incitation. Elle reste proche des problèmes de la vie quotidienne (on veut relire Jacques Brault), travaillée par le désir des changements et des transformations : dans l'amour (on veut relire Fernand Ouellette), dans la société (on veut relire Gaston Miron et François Charron), dans l'enseignement : ici, et sous ce rapport, il faut lire et relire **Polyphonie**, et aussi **L'Action restreinte. De la littérature**, et surtout le prochain livre à paraître : **Naissances. De l'écriture québécoise**.

*
* *

Une conscience ouvrière, même une conscience d'ouvrier, de l'origine ouvrière. L'écrivain travaille de ses mains. Haeck rabote ses textes avec un amour évident. Ce qu'il dit de l'enfant, de la femme qui partagent sa vie, des étudiants, des étudiantes qui partagent son travail, des ouvriers, des ouvrières qui partagent ses rêves, de

lui-même qui partage ses lectures, ses écritures ; ce qu'il dit des difficultés, des larmes, des désirs, parfois des désespérances ; ce qu'il dit d'une société dont le souci capital(iste) est la puissance, tout cela il le dit sans résignation comme sans colère, sans menaces comme sans ménagement. C'est plutôt le corps et le coeur mis à nu, vibrants, actifs dans les milieux proches, agents des transformations déjà à l'oeuvre.

Je ne me lasse pas de relire **Car tendresse**, peut-être à cause de la séquence « près d'elle ». Je lis : Je vois que la langue ne sera jamais dans ma bouche autre chose que cette musique avec un peu de faire. Une poéthique de la naïveté, quelque chose de net dans l'exécution, articulée aux voix des femmes et aux coudes des ouvriers. Une eau de pâque.

Le coeuraison. Le coresprit. Lutter contre les dualismes, les séparations, celles en nous, celles dans le couple, dans la société. Parfois l'écriture rapporte de tels aveux que seulement en les citant j'aurais l'impression de parler trop intimement de moi.

Impression que l'ouvrier n'est pas un autre, mais Haeck lui-même. Comme dans : Brusquement, au détour, l'ouvrier m'accroche, est-ce que j'oublie, mon texte s'empourpre dans la soie et le coton, sa veste bleue indique qu'il est temps de laver à l'eau claire nos vieilles représentations. — L'ouvrier m'accroche ; l'ouvrier en moi. Comme, ailleurs, la femme en moi. La femme qui parle. Il dit encore, à la toute fin de **Car tendresse** : J'aurais aimé être une femme, avoir un gros ventre de vie. Alors je me fais des livres qui me tourmentent et me font jouir pour sentir un peu la vie se faire avec tous les murmures, hoquets,

coups, points, contractions, poussées. Tu peux me toucher si tu en as envie. — Ailleurs, il est parlé de la mère, obscurément ; du père, durement. Là subsistent des parois obscures et dures dans l'écrivain. (Lui doit le sentir autant que toute lectrice, que tout lecteur). Dans l'homme, dans la femme, qui sont derrière. Plutôt, qui sont devant.

*
* *

J'estime que tous les étudiants, toutes les étudiantes du Québec devraient avoir **Polyphonie** entre les mains : pour toucher, pour lire un beau livre (hommage soit rendu à VLB éditeur, nom propre, travail propre), pour faire naître le goût d'écrire, pour arriver à relire, entre autres, Miron, Saint-Denys Garneau et Hénault, pour parvenir à simplement s'écrire eux-mêmes, elles-mêmes, écrire leurs désirs, leur amour, leurs originalités, leur travail, leur rapport imaginaire à tant de lectures qui autrement resteraient inopérantes, leur rapport fantasmatique aux conditions réelles que notre société leur propose et leur impose, au Québec, en 1978.

Envie que chacune et chacun s'écrivent, arrêtent de se laisser écrire, de se laisser conter des histoires, envie, que chacune et chacun écrivent leur histoire.

Écrire pour lutter contre les textes qui n'incitent pas à prendre parole, à faire l'histoire, à vivre sa vie.

Écrire pour lutter dans le même sens que les textes lus, cités sans guillemets, trop aimés pour être détachés de soi.

Estuaire

a publié

Geneviève AMYOT, Hugh BARRETT, Michel BEAULIEU, Rachid BOUDJEDRA, Jacques BRAULT, Jean-Yves COLLETTE, Alfred DESROCHERS, Gilbert DUPUIS, Jean-Paul FILION, Claude FLEURY, Jacques GARNEAU, Michel GARNEAU, Roland GIGUÈRE, Jean-Pierre GUAY, Claude HAEFFELY, Pierre Jakez HELIAS, Christain HUBIN, Pierre LABERGE, Gatien LAPOINTE, Félix LECLERC, Alexis LEFRANÇOIS, Clément MARCHAND, Gaston MIRON, Pierre MORENCY, Suzanne PARADIS, Pierre PERRAULT, Alain ROBERGE, Jean ROUSSELOT, François ROYER, Jean ROYER, Francine SAILLANT, Frédéric-Jacques TEMPLE, Jean-Gérard THÉODORE, Gérard TREMBLAY, Gilles VIGNEAULT.

ESTUAIRE
Casier postal 828
Haute-Ville
Québec 4, QUÉBEC
G1R 4S7

Je désire souscrire à partir du numéro : _____

☐ un abonnement de soutien ($25.00/4 numéros)

☐ un abonnement régulier ($12.00, étranger : $20.00/4 numéros)

Nom _____

ADRESSE _____

_____

N.B. Des exemplaires des numéros déjà parus sont encore disponibles au prix de $3.75, frais postaux compris.

estérel

déjà parus :

Dire quelque chose clairement, de Jean Yves Collette — épuisé

Indicatif présent, de Michel Beaulieu — épuisé

Barbarie, de François Hébert ; frontispice de Roland Giguère ; tirage limité à 90 exemplaires. — $15.

Les chasseurs d'eaux, de Guy Cloutier ; deux encres de Céline le May ; tirage limité à 90 exemplaires. — $15.

à paraître dans les trois mois :

Familles, de Michel Beaulieu ; conception graphique de Francine Léger ; tirage limité à 90 exemplaires. — $15.

L'Immortaliste, de Carol Dunlop ; frontispice de Stéphane Hébert ; tirage limité à 90 exemplaires. — $15.

Oxygène / Récit, de Michel Gay ; illustrations de Michèle Deraiche ; tirage limité à 60 exemplaires. — $15.

Pour obtenir des exemplaires des livres ci-dessus, faites parvenir un chèque ou mandat-postal au nom des Éditions Estérel, C.P. 668, Succursale C, Montréal, H2L 4L5 en n'oubliant pas de préciser quel(s) titre(s) vous souhaitez obtenir.

Bulletin d'abonnement



La nouvelle Barre du Jour,
C. P. 131, Succ. Outremont,
Outremont, Qué. H2V 4M8

La Nouvelle Barre du Jour
vous offre gratuitement
deux des livres suivants :

Pulsions, Michel Beaulieu
Mécanique jongleuse, Nicole Brossard
L'état de débauche, Jean Yves Collette
Le petit cathéchisme, Louis-Philippe Hébert
Tableaux de l'amoureuse, Paul-Marie Lapointe
Lieu de naissance, Pierre Morency

12 numéros, un an, au Canada : $30.
un an, à l'étranger : $36.
6 numéros, six mois, Canada seulement : $16.

nom _____
adresse _____
_____
Veuillez m'abonner à partir du numéro _____
Seul l'abonnement annuel donne droit aux livres-cadeaux.
Livres choisis _____

Achevé d'imprimer
en octobre mil neuf cent soixante-dix-huit
sur les presses de l'Imprimerie Gagné Ltée
Saint-Justin - Montréal.
Imprimé au Québec

des textes de :
Guy Cloutier
Marie-Claire Vaillancourt
Anne-Marie Alonzo
Philippe Haeck
André-G. Bourassa

des commentaires de :
Michel Beaulieu
Nicole Deschamps
Thuong Vuong-Riddick
Joseph Bonenfant



$3.00