Spirale
246
AUTOMNE
2013
arts lettres sciences humaines

DOSSIER
Sous la direction de Gilles Dupuis et Frédéric Rondeau

Actualité de *Parti pris*



PORTFOLIO
Chantal T. Paris présente
Vida Simon

ENTRETIENS
Spirale a rencontré
André Brochu, Paul Chamberland, André Major, Jean-Marc Piotte

12,95 $ Envoi de Poste-publications — Enregistrement nº 08515

Spirale

www.spiralemagazine.com

DIRECTEUR
Patrick Poirier

DIRECTRICE ARTISTIQUE
Sylvie Lacerte

COMITÉ DE RÉDACTION
Gilles Dupuis
Stéphan Gibeault
Claire Legendre
Alexis Lussier
Guylaine Massoutre
Manon Plante
Sylvano Santini

CONSEIL D'ADMINISTRATION
Guy Champagne
Louise Déry, vice-présidente
Robert Dion
Rina Olivieri
Patrick Poirier
Jean-Michel Sivry, président

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Alice Michaud-Lapointe

DIRECTION DE LA COLLECTION « NOUVEAUX ESSAIS SPIRALE »
Nicolas Lévesque et André Lamarre

CORRECTRICE
Marie-Joëlle St-Louis Savoie

CONCEPTION ARTISTIQUE GRAPHISME ET IMPRESSION
Mardigrafe inc.

COORDONNÉES
4067 boul. St-Laurent, bureau 203
Montréal (Québec) H2W 1Y7
Tél. : 514 903-2885
Courriel : spiralemagazine@yahoo.com
www.spiralemagazine.com

DISTRIBUTION
LMPI
8155, rue Larrey
Anjou (Québec) H1J 2L5
Tél. : 514 355-5674
Sans frais : 1 800 463-3246
Fax : 514 355-5676
Courriel : lmpi@lmpi.com

ABONNEMENTS
PAR NOTRE SITE INTERNET :
www.spiralemagazine.com
PAR TÉLÉPHONE :
Tél. : 514 903-2885
PAR COURRIEL :
spiralemagazine@yahoo.com
PAR LA SODEP :
Tél. : 514 397-8669
COURRIEL : abonnement@sodep.qc.ca
SITE : www.sodep.qc.ca
TARIFS AVANT TAXES, POUR 1 AN/4 N^{OS} :
• Canada (individu) : 40,00 $
• Canada (étudiant) : 30,00 $
• Canada (institution) : 50,00 $
• Canada (soutien) : 80,00 $ ou plus
• Étranger (USA) : 60,00 $
• Étranger (Outre-mer) : 80,00 $

DÉPÔT LÉGAL
Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0225-9044

DROITS D'AUTEUR ET DROITS DE REPRODUCTION
Copibec
Tél. : 514 988-1664 ou 1 800 717-2022
Courriel : licences@copibec.qc.ca

NOS COLLABORATEURS (N^{O} 246)

Guillaume Asselin [Département de français, Cégep Marie-Victorin] **Paul Beaucage** [Critique de cinéma] **André Brochu** [Poète, romancier et essayiste] **Micheline Cambron** [CRILCQ/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] **Paul Chamberland** [Département d'études littéraires, UQAM] **Jean-Pierre Couture** [École d'études politiques, Université d'Ottawa] **Gilbert David** [CRILCQ/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] **Roxane Desjardins** [Département d'études littéraires, UQAM] **Gilles Dupuis** [CRILCQ/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] **Gérard Fabre** [Centre national de la recherche scientifique] **Alex Gagnon** [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] **Ariane Gibeau** [Département d'études littéraires, UQAM] **André Lamarre** [Critique d'art, essayiste] **Marie Claire Lanctôt Bélanger** [Critique et psychanalyste] **Karim Larose** [CRILCQ/Département des littératures de langue française, Université de Montréal] **Jonathan Livernois** [Département de littérature et de français, Collège Édouard-Montpetit] **André Major** [écrivain, animateur et réalisateur] **Guylaine Massoutre** [Département de français, Cégep du Vieux-Montréal] **Sébastien Mussi** [Département de philosophie, Collège de Maisonneuve] **Christian Nadeau** [Département de philosophie, Université de Montréal] **Michel Nareau** [Collège militaire royal du Canada] **Chantal T. Paris** [Auteure et chercheure en art actuel] **Jacques Pelletier** [Département d'études littéraires, UQAM] **Jean-Marc Piotte** [Philosophe, sociologue et politicologue] **Patrick Poirier** [CRILCQ/Université de Montréal] **Pierre Popovic** [Département des littératures de langue française, Université de Montréal] **Frédéric Rondeau** [Modern Languages and Classics, University of Maine] **Maïté Snauwaert** [University of Alberta] **Robert Schwartzwald** [CRILCQ/Département d'études anglaises, Université de Montréal] **Vida Simon** [Artiste]

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

SPIRALE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep). Consultez les archives numériques du magazine (2002-2009) sur le site ÉRUDIT [www.erudit.org].

PROTOCOLE

Le magazine culturel **SPIRALE** ne publie que des textes originaux et inédits. Le comité de rédaction reçoit les manuscrits en trois formats : les « En bref », comptes rendus d'au plus 400 mots ; les textes simples, d'au plus 800 mots ; les textes doubles, d'au plus 1700 mots. Des intertitres doivent être insérés aux 400 mots dans les textes simples et doubles. Le bloc référence (titre de l'article, nom du collaborateur, adresses postale et électronique, téléphone ; titre et auteur de l'ouvrage recensé, traducteur, maison d'édition, année de publication, nombre de pages) doit être reproduit sur une feuille séparée. Les collaborateurs sont priés de transmettre leur article en document WORD (de préférence) par courrier électronique. La rédaction se réserve le droit d'opérer des changements mineurs sur les textes reçus et acceptés par le comité, et ce sans préavis. Dans le cas où des corrections plus importantes seraient jugées nécessaires, le collaborateur pourrait être appelé à modifier son texte, puis à le représenter au comité. Il est exigé des collaborateurs qu'ils joignent leurs coordonnées à tout texte envoyé, ce qui facilite la communication avec la rédaction, ainsi que l'envoi de la rétribution allouée pour la rédaction de tout article, qui s'effectue à l'occasion de la rencontre annuelle des collaborateurs en juin de chaque année. SPIRALE n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les manuscrits refusés par le comité et non publiés ne sont pas rendus. Tout article retenu est susceptible d'être disponible sur notre site Internet et sur le site ÉRUDIT. Les opinions émises ne sont pas nécessairement celles de la rédaction et n'engagent que leurs auteurs.

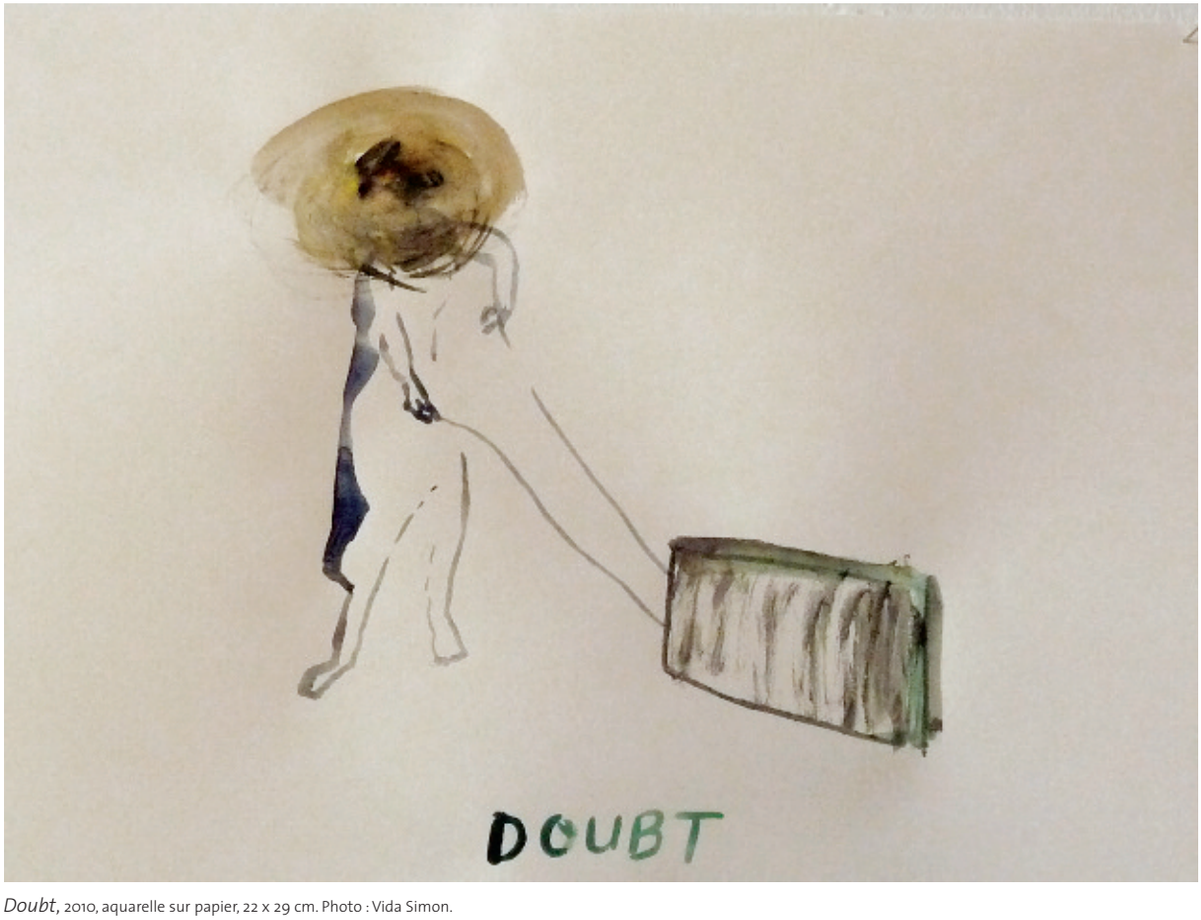
Sommaire

NUMÉRO 246 | AUTOMNE | 2013

PORTFOLIO

19 Vida Simon
[par Chantal T. Paris]

Les œuvres de Vida Simon ont été présentées à l'échelle internationale dans maints contextes, dont des galeries, des chambres d'hôtel, des espaces commerciaux, des théâtres, une ancienne synagogue, une ancienne écurie, sur des toits... Parmi ses projets récents figurent des performances au festival *ZAZ* (Israël) et à *Interakcje* (Pologne), une résidence au Centre des arts Aberystwyth (Pays de Galles), et une exposition à Oboro (Montréal). Vida Simon développe présentement un projet d'installation dans une vieille maison à Terre-Neuve. Le dessin agit comme fil conducteur au sein de sa pratique, car cette forme exprime de façon directe son désir de raconter par le biais du visuel, ainsi que son intérêt pour l'improvisation et la matérialité élémentaire. Collaborer avec d'autres artistes et animer des ateliers d'art font également partie de sa pratique. Vida Simon est originaire de Montréal et partage actuellement son temps entre sa ville de naissance et Fogo Island (Terre-Neuve). **www.vidasimon.net**



Doubt, 2010, aquarelle sur papier, 22 x 29 cm. Photo : Vida Simon.

Sommaire

NUMÉRO 246 | AUTOMNE | 2013

ÉDITORIAL

5 Une laïcité sans parti pris ?
[par Patrick Poirier]

ACTUALITÉS, CONSTATS, DÉBATS

7 Réponse à François Rochon
[par Sébastien Mussi]

ARTS VISUELS

9 *Zones.* Exposition des œuvres récentes de Sophie Lanctôt
[par André Lamarre]

CINÉMA

11 *Ma vie réelle,*
de Magnus Isacsson
[par Paul Beaucage]

ESSAI

14 *Le cerveau en feu de M. Descartes,*
de Michaël La Chance
[par Guillaume Asselin]

16 *L'être et le crime. Cinq romans-phares,*
de Michel Dion
[par Alex Gagnon]

18 *Marée basse, marée haute,*
de J.-B. Pontalis
[par Marie Claire Lanctôt Bélanger]

PORTFOLIO

19 Vida Simon.
Bleue à dessin
[par Chantal T. Paris]

ESSAI

66 *Les désarçonnés,*
de Pascal Quignard
[par Guillaume Asselin]

68 *Shakespeare et le désordre du monde,*
de Richard Marienstras
[par Christian Nadeau]

70 *Jacob-Isaac Segal (1896-1954).*
Un poète yiddish de Montréal et son milieu,
de Pierre Anctil
[par Robert Schwartzwald]

73 *Du style tardif.*
Musique et littérature à contre-courant,
d'Edward W. Said
[par Maïté Snauwaert]

MUSIQUE

75 *Dans de la nature,*
de Maxime McKinley
[par Guylaine Massoutre]

ROMAN

77 *Ligne 9*, de Guy Konopnicki
Ode à la ligne 20 des autobus parisiens, de Jacques Roubaud
[par Pierre Popovic]

79 *Home*, de Toni Morrison
[par Ariane Gibeau]

THÉÂTRE

81 *À quelle heure on meurt ?,*
de Martin Faucher, textes de Réjean Ducharme
[par Roxane Desjardins]

83 *Un ennemi du peuple,* d'Henrik Ibsen,
mise en scène de Thomas Ostermeier

Trieste, de Marie Brassard

L'homme atlantique et la maladie de la mort,
de Marguerite Duras,
mise en scène de Christian Lapointe

La jeune-fille et la mort,
de Laurence Brunelle-Côté et Simon Drouin

La grande et fabuleuse histoire du commerce,
de Joël Pommerat
[par Gilbert David]

DOSSIER

ACTUALITÉ DE *PARTI PRIS*

31 Présentation
[par Gilles Dupuis et Frédéric Rondeau]

33 Mort et renaissances
d'une revue toujours vivante
[par Jacques Pelletier]

35 Gérald Godin : poète, éditeur
et « prisonnier de guerre »
[par Gérard Fabre]

37 À contretemps.
Entretien avec Paul Chamberland
[par Gérard Fabre]

42 *« Parti pris » littéraire,*
de Lise Gauvin
[par Gilles Dupuis]

44 Le parti pris du Québec.
Entretien avec André Brochu
[par Micheline Cambron]

48 *Parti pris : idéologies et littérature,*
de Robert Major
[par Michel Nareau]

50 « Faire cavalier seul ».
Entretien avec André Major
[par Karim Larose]

54 *Une amitié improbable.*
Correspondance 1963-1972,
de Jean-Marc Piotte et Pierre Vadeboncœur
[par Jonathan Livernois]

56 « Le rôle de l'intellectuel, c'est d'être critique ».
Entretien avec Jean-Marc Piotte
[par Jean-Pierre Couture]

60 *Parti pris : une anthologie,*
textes choisis et présentés par Jacques Pelletier
[par Gilles Dupuis]

63 Mon *parti pris*
[par Robert Schwartzwald]

Une laïcité sans parti pris ?

Au Québec, être laïciste, c'est renouer avec les traditions révolutionnaires pour revigorer une culture en déliquescence. Et c'est affirmer la totale responsabilité des citoyens qui doivent acquérir le contrôle de la société. Et c'est affirmer la préséance de la société civile, du monde humain, sur toute autre communauté, chapelle ou Église.
— Pierre Maheu, « au mouvement laïque : virage à gauche », *Parti pris.*

… personne n'ignore que la majeure partie de la population du Québec est catholique. L'Église et les institutions religieuses auront donc jusqu'à nouvel ordre une influence prépondérante au Québec ; mais cette prépondérance dans les faits devient une injustice si elle entraîne une prépondérance de droit.
— Pierre Maheu, « notes pour une politisation », *Parti pris.*

Au moment de mettre « sous presse », le débat sur la bien mal nommée « Charte des valeurs québécoises » fait encore « rage » et il est rassurant, mais surtout très enrichissant, de voir plusieurs intervenants, dont nombre d'intellectuels, s'investir tout à la fois avec passion et mesure dans ce qui n'a rien d'un faux débat — quoi qu'en disent certains et quelles que soient les raisons (bonnes ou mauvaises) ou les motifs politiques (nobles ou condamnables) ayant conduit la société québécoise, comme d'autres avant elle, à devoir de nouveau faire face aux lourdes questions que soulèvent le « *problème de la laïcité* » (pour citer ici Pierre Maheu dans ses « notes pour une politisation » ; *Parti pris*, II : 1, septembre 1964). Si le débat donne lieu à des débordements et des dérapages hélas prévisibles , il est néanmoins permis d'espérer que le Québec saura, cette fois, non pas mettre le point final à un chapitre de son histoire (chapitre qui sera appelé à s'écrire encore et encore), mais du moins consolider, enfin, la trame d'un récit depuis longtemps entrepris.

Alors que nous célébrons le 50e anniversaire de la revue *Parti pris* (outre la réédition d'ouvrages consacrés à la revue et la parution de *Parti pris : une anthologie*, un colloque intitulé *Avec ou sans Parti pris* aura lieu les 3 et 4 octobre au Centre d'archives de Montréal de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, au moment même où paraîtra le présent numéro), il n'est pas inutile de rappeler, après bien d'autres, combien la question de la laïcité a depuis longtemps « informé » l'histoire culturelle, sociale et politique du Québec, mais aussi, comme en témoigne en ces pages le dossier « Actualité de *Parti pris* », sous la direction de Gilles Dupuis et Frédéric Rondeau, combien cette question aura été déterminante pour cette revue quasi mythique. Peu de revues, au Québec, au cours des cinquante dernières années, ont eu autant d'importance que Parti pris (1963-1968), tant sur le plan littéraire que politique. Comme le rappellent les responsables du dossier, *Parti pris* a en effet joué un rôle crucial « *dans le façonnement de l'identité québécoise (politique, économique, intellectuelle, littéraire, artistique et culturelle), qu'elle a d'ailleurs contribué à "nommer" sans complaisance* ».

« Laïcité, socialisme, indépendance » : ce sont là les idées maîtresses, les trois maîtres mots à l'enseigne desquels se sera toujours placée la revue *Parti pris*. Ces mots nous semblent toujours d'actualité.

LE PRIX SPIRALE EVA-LE-GRAND

Afin de maintenir la surprise — contrairement à ce que nous avions annoncé dans notre numéro d'été —, le nom du lauréat ou de la lauréate du Prix *Spirale* Eva-Le-Grand 2012-2013 ne sera dévoilé que lors de la soirée de remise du prix (dans l'espoir de vous y voir plus nombreux encore). L'événement aura lieu en octobre à la Librairie Olivieri ; la date reste toutefois à déterminer. L'annonce sera faite prochainement dans les pages du Devoir, sur notre site [www.spiralemagazine.com] et sur notre page Facebook [Spirale — Magazine culturel]. Rappelons, pour l'heure, que les finalistes du Prix *Spirale* Eva-Le-Grand pour 2012-2013 sont : Marie-Claire Blais, pour *Passages américains* (Boréal, 2012) ; Érik Bordeleau, pour Foucault anonymat (Le Quartanier, 2012) ; et Yvon Rivard, pour *Aimer, enseigner* (Boréal, 2012)

DEUXIÈME ÉDITION DU PRIX DE LA CRITIQUE ÉMERGENTE

Comme nous l'annoncions au moment de révéler le nom du lauréat de la première édition du Prix de la critique émergente, l'équipe de *Spirale* espérait toujours vivement pouvoir donner suite, dès cet automne, à son concours de critique destiné aux étudiant(e) s inscrit(e)s dans un programme universitaire de premier ou de deuxième cycle. Or, grâce à l'appui renouvelé de la Librairie Olivieri, principal commanditaire de l'événement, il nous fait plaisir de confirmer que le magazine sera bel et bien en mesure de lancer la deuxième édition du Prix de la critique émergente. L'ouverture du concours, la liste de nos partenaires, ainsi que les détails relatifs aux modalités de participation seront annoncés prochainement.

COLLECTION « NOUVEAUX ESSAIS *SPIRALE* »

Deux nouveaux titres paraîtront cet automne dans la collection « Nouveaux Essais *Spirale* » aux Éditions Nota bene : *Éblouissement. Essai sur l'œuvre de Gilles Tremblay*, de Robert Richard, ainsi que Matière noire. *Les constellations de la bibliothèque*, de notre collègue Guylaine Massoutre. Ne manquez pas l'annonce des lancements !

UNE NOUVELLE CORRECTRICE

C'est avec grand plaisir que nous accueillons Marie-Joëlle St-Louis Savoie au sein de l'équipe de *Spirale*. Titulaire d'un doctorat en Littératures de langue française de l'Université de Montréal (« Survivances de Sarah Kofman ») et chargée de cours au département de Modern Languages and Classics (University of Maine), elle occupera en effet les fonctions de correctrice pour le magazine suite au départ, cet été, de notre collègue Louise Nepveu (à qui nous renouvelons nos meilleurs vœux).

DANS NOTRE PROCHAIN NUMÉRO

Le débat actuel sur la laïcité, en plus de nous confronter à d'autres enjeux fondamentaux (hiérarchisation des libertés civiles et religieuses, droits de la personne, constructions identitaires collectives et individuelles, etc.), aura bien entendu soulevé, en tout premier lieu sans doute, d'importantes questions relatives au principe de l'égalité homme/femme. Or il est particulièrement intéressant de constater que ce débat — et cet impératif renouvelé — s'inscrit à un moment de l'histoire où, tant au Québec que sur la scène internationale (dans la foulée, notamment, du Printemps arabe), nous sommes de plus en plus interpellés par ce que d'aucuns ont diagnostiqué comme une résurgence des mouvements féministes. C'est à la lumière de cette résurgence, « *qui se double d'une violence importante contre les femmes* », comme le précise Martine Delvaux, que le magazine proposera à ses lecteurs et lectrices un dossier qui, dans notre numéro d'hiver 2014, cherchera à faire le portrait du féminisme aujourd'hui ou, plus précisément, « *du féminisme en tant que façon de lire et regard posé sur les objets, comme la forme que peut prendre le discours intellectuel* ». Sous la direction de Martine Delvaux, le dossier « Féministes ? Féministes ! » veut investir une prise de parole engagée et « *figurer le passage de l'interrogation : "Peut-on encore être féministe aujourd'hui ? à l'affirmation d'une posture (et d'un point de vue) féministe* ».

Outre cet important dossier, Spirale aura également la chance d'accueillir en ses pages un portfolio de l'artiste Rose-Marie Goulet, dont la présentation sera signée par Sylvie Lacerte. Si ce portfolio n'a pas été « pensé » de manière à s'inscrire dans la foulée de notre dossier sur le féminisme, rappelons néanmoins, pour mémoire, que Rose-Marie Goulet, avec l'assistance technique de Marie-Claude Robert, est l'artiste qui, en 1999, a conçu la *Nef pour quatorze reines*, monument à la mémoire des victimes de la tragédie de l'École Polytechnique de Montréal.

À quand les premiers vents d'hiver ?

PATRICK POIRIER

1. Outre les inquiétantes manifestations racistes et xénophobes dont le débat sur la « charte » semble avoir été le catalyseur (et dont les quotidiens et réseaux sociaux nous ont abreuvés à satiété, c'est-à-dire au point où il faut se demander quel triste amalgame était par là recherché…), il faudra un jour se pencher sur les formes agonistiques qu'auront empruntées les divers discours et interventions sur la question. Malgré les appels répétés à la pondération et à une « discussion respectueuse des divergences », il est étonnant de voir combien les motifs du « combat » et de la « lutte » auront été présents dans ce débat. Il n'est pas jusqu'au présent chef du Parti libéral du Québec, Philippe Couillard, qui a cru bon de s'exclamer qu'il faudrait « *lui passer sur le corps* » pour faire approuver la charte proposée par le Parti Québécois… Si plusieurs d'entre nous jugeons maladroit, problématique, voire inacceptable l'avant-projet de loi proposé à ce jour, il est quand même stupéfiant, dans le contexte extrêmement sensible et tendu qui préside au débat actuel, d'entendre un politicien utiliser une expression aussi chargée de sens (la traduction anglaise, « *over my dead body* », étant encore plus éloquente), en rien susceptible d'encourager la discussion mais bien plutôt prompte à alimenter, de tous côtés, l'idée qu'une « limite », une « borne » ne saurait être dépassée sans fâcheuses conséquences…

L'AUTOMNE AU THÉÂTRE OUTREMONT

Marcel Sabourin — 27 septembre
Marie-Jo Thério — 28 sept., 5 et 12 oct.
Lorraine Desmarais — 4 octobre
Claire Pelletier — 10, 11, 17, 18 et 19 oct.
Jean-François Lépine — 31 octobre

Le chant de Georges Boivin
▸ le 22 octobre,
Susie Arioli
▸ le 25 octobre,
François Dompierre
▸ le 2 novembre,
l'hommage à Édith Piaf
▸ le 12 novembre,

Benoît Charest et le Terrible Orchestre de Belleville
▸ le 16 novembre,
l'Orchestre Métropolitain
▸ le 27 novembre,
Swingle Singers
▸ le 7 décembre.

Pour la programmation détaillée
theatreoutremont.ca

Partenaire de prestige
Desjardins
Coopérer pour créer l'avenir

billetterie 514 495-9944
admission 1 855 790-1245

1248 rue Bernard O.
Outremont

THÉÂTRE OUTREMONT

Réponse à François Rochon

PAR SÉBASTIEN MUSSI

Cher monsieur Rochon,

Je viens de prendre connaissance de votre compte-rendu « L'enseignement est-il soluble dans la réforme ? », publié dans le n° 244 de *Spirale* (printemps 2013), de mon livre *Dans la classe. Essai sur l'enseignement à l'heure de la réforme* (Éditions Liber, 2012).

Je vous remercie d'avoir consacré temps et efforts à la lecture de ce texte. Il est émouvant de se savoir lu et, en l'occurrence, de se savoir lu par des collègues.

Cependant, je souhaite attirer votre attention sur quelques points qui, je dois l'avouer, m'embarrassent quelque peu.

Vous commencez par affirmer que « *[t]rop peu de professeurs écrivent sur l'enseignement* ». Vous ajoutez que, « *quand ils le font, c'est plus souvent pour illustrer et promouvoir certaines théories pédagogiques [...] que pour réfléchir à leur pratique singulière* ». Je suis plus que d'accord avec vous ; aussi, je m'étonne quelque peu que vous estimiez que je n'invite pas suffisamment le lecteur dans ma classe (au moins quatre occurrences dans les deux premières colonnes du texte). Or, réfléchir à sa pratique, cela signifie avant tout s'interroger sur le sens de ce que l'on fait (pour minimalement s'assurer que ce sens n'est pas détourné, en fin de compte), et ce sens ne peut venir uniquement de ce qui se passe entre les quatre murs et les quelques heures durant lesquelles la leçon a physiquement lieu. La classe (ce qui explique le chapitre sur la violence) est le point focal de la société, de ses fantasmes (des fantasmes de ceux qui sont au pouvoir), de ses objectifs, de sa manière de concevoir la vie, la joie, la liberté, l'amour... Point focal, parce que c'est *là* que la société *se passe*, en premier lieu. La classe, c'est tout cela, et lorsque nous enseignons, nous ne sommes pas isolés de cette réalité ; c'est à cela que j'essaie en premier lieu de réfléchir. Je serais par ailleurs ravi d'échanger avec vous sur les aspects professionnels de ma pratique institutionnelle, comme je le fais du reste régulièrement avec mes collègues.

Je montre aussi que la réforme, en tant qu'expression du néolibéralisme, parce qu'elle en vient à nier toute temporalité (mémorielle, particulièrement), est aussi une négation de toute finitude et que c'est cette négation que nous sommes encouragés à transmettre à nos étudiants…

De plus, je dois vous avouer que, tout en sachant pertinemment qu'un texte, une fois publié, voire une fois écrit, n'appartient plus à son auteur, je ne reconnais pas ce que j'ai écrit dans votre compte-rendu. Vous soulignez en effet ce que vous considérez, à bon droit, comme des manques, mais ne dites rien de ce qui est effectivement présent dans mon essai — car, tout de même, en quelque 150 pages, il n'y a pas que des trous.

Vous affirmez, et c'est votre critique principale, que si je définis l'acte d'enseigner comme acte de transmission, je ne dis par contre pas quoi transmettre, à qui et comment. Soit. Cependant, ce n'était pas l'objectif de l'essai proposé, comme cela était clairement énoncé dès la troisième page de l'introduction : l'enseignement peut-il être autre chose que la reproduction des objectifs socioéconomiques de l'institution ? Telle est la question qui sous-tend, en résumé, celle de l'enseignement. Votre critique est, bien entendu, fort juste, mais elle s'adresse à un livre que je n'ai pas écrit. Bref, en insistant sur ce que j'aurais dû, selon vous, dire et que je ne dis pas, vous passez sous silence ce que toutefois je dis dans ce texte, ce qui, dans un *compte-rendu*, fût-il critique, me paraît tout de même un peu tendancieux.

Pourtant, je montre non seulement qu'il y a un arrimage entre l'économie et l'éducation dans la réforme, mais que la réforme est l'expression, inscrite dans les rouages

mêmes de nos lieux de transmission, de ce que l'on nomme le néolibéralisme (et, dans ce sens, l'enseignement doit donner lieu à une herméneutique du néolibéralisme). Je montre aussi que la réforme, en tant qu'expression du néolibéralisme, parce qu'elle en vient à nier toute temporalité (mémorielle, particulièrement), est aussi une négation de toute finitude et que c'est cette négation que nous sommes encouragés à transmettre à nos étudiants…

Enfin, vous m'accusez de pessimisme et de résignation. Parce que je ne propose pas de solution, parce que je ne m'illusionne pas sur l'impact de ce que je fais en classe (puisque la classe, ce n'est pas seulement quatre murs et quelques heures…). Il est, à mon sens, illusoire de penser qu'un individu seul est plus fort qu'une institution. Un prof peut être génial ; il peut bouleverser ses étudiants. Mais les exigences des programmes demeurent, les contraintes et les contrôles se font de plus en plus pesants, l'épuisement guette, la formation des maîtres (axée uniquement sur la pédagogie par compétences) prend de plus en plus de place, la réforme touche les modalités d'évaluation (tout cela, j'en parle, soit dit en passant, et mon constat n'est pas aussi gratuit que vous voulez le faire croire), les « bébelles » de l'assurance qualité font leur bonhomme de chemin, en silence…

On devrait pourtant hurler devant la violence de ce qui se produit et que l'on fait subir à nos étudiants (un autre point que vous passez sous silence) ; parce que le fond de la chose, ce n'est pas de savoir si on est un bon prof ou si ce qu'on fait en classe est chouette, mais bien de saisir ce qu'on leur fait, à eux, nos étudiants.

Rassurez-vous : j'aime enseigner, je le fais avec infiniment de bonheur et de plaisir, et je sais maintenant pourquoi j'enseigne comme je le fais. Il y a aussi dans tout cela de la tristesse et un grand sentiment d'impuissance, ce que vous confondez, je pense, avec le pessimisme et la résignation.

« Que faire ? » serait plutôt la question à poser. Je vais tenter une réponse, aussi brièvement que ce soit.

Il me semble qu'en classe, dans sa pratique singulière, il est urgent de déstructurer ce que le philosophe Bernard Stiegler appelle « *le temps industriel* », qui vise à la standardisation de la mémoire et des consciences. C'est essentiellement à cela que je m'essaie (via la lecture en particulier), dans la mesure de mes moyens et de ma compréhension.

En outre, ce qu'il faudrait à mon sens *faire*, c'est créer une association libre de professeurs — dont « Les profs contre la hausse » sont peut-être un début —, qui seraient en accord sur un *constat* quant à l'enseignement au Québec (et ce, avant qu'on nous impose un ordre professionnel qui nous échappera). Cette association pourrait, dès lors, à partir de positions disciplinaires et d'un métier assumé en toute joie et plénitude, opposer un véritable contrepoids aux experts de tout poil qui se mêlent de ce qu'ils ne connaissent manifestement pas et, ainsi, construire un rapport de force qui, seul, peut préluder à un véritable dialogue sur la question de l'enseignement. Impliquer aussi les collègues à la retraite, détenteurs d'une mémoire qui va, à très court terme, nous manquer cruellement (j'en ai fait l'expérience concrète et traumatique dans ma propre institution).

J'ai tenté, pour ma part, un constat. Il me semble que c'est le point de départ nécessaire pour faire quelque chose, que ce soit entre les murs de ma salle de classe, ou « *dans la classe* » telle que je l'entends ici.

Je termine, cher monsieur Rochon, par un élément qui ne cesse de me surprendre : tout le monde ou presque (ce sont du moins les échos qui me viennent aux oreilles) semble d'accord avec le constat concernant l'arrimage entre l'économie et l'enseignement ainsi que ses conséquences (constat que je ne fais que répéter, qui n'a rien d'original, mais qui donne lieu à ma réflexion). Mais personne, ou presque, ne s'en indigne, personne ne crie au scandale. Il est plus facile d'affirmer que les auteurs de ces constats ont raison, mais qu'ils exagèrent, qu'ils jettent le bébé avec l'eau du bain, qu'on n'en est pas là, qu'il faut comprendre ce que l'on nous dit et nous impose, que tous ces *gens-là* travaillent fort, qu'en classe on fait du travail formidable…

On devrait pourtant hurler devant la violence de ce qui se produit et que l'on fait subir *à nos étudiants* (un autre point que vous passez sous silence) ; parce que le fond de la chose, ce n'est pas de savoir si on est un bon prof ou si ce qu'on fait en classe est chouette, mais bien de saisir ce qu'on leur fait, à eux, nos étudiants.

Vous m'accusez sans ambages de faire partie, en raison de ce que vous percevez comme du défaitisme, des fossoyeurs de l'éducation. Nier ce qui se passe *actuellement* dans nos collèges participe de cette mise en terre bien plus que la tentative d'en faire lucidement le constat et de réfléchir à ce dernier dans ses conséquences ultimes.

Recevez, cher monsieur Rochon, mes meilleures salutations et mes vœux pour la session en cours.

Figures en fuite

PAR ANDRÉ LAMARRE

ZONES
exposition des œuvres récentes de Sophie Lanctôt

Galerie McClure du Centre des arts visuels, Montréal, du 1er au 23 février 2013.

La relation établie entre la figure et le cadre, entre les éléments représentés et le rectangle de découpage de l'œuvre, constitue un des codes de composition, puis de lecture de l'image. Or, plusieurs artistes et photographes contemporains se sont attachés à l'étude du décentrement de la figure. Sophie Lanctôt peint un univers de tensions, soumis à la fragmentation, à une dynamique où les forces d'effacement et d'apparition mettent en péril les objets, les parties du corps, les points de vue, les espaces, le langage même. Dans les séries sur les lieux qui l'ont occupée ces dernières années, l'exercice a souvent consisté à découper un détail du visible, à le cadrer en gros plan ou en plan rapproché, l'extrayant partiellement ou totalement de son contexte. Méditation sur l'espace, exploration accompagnée, entre autres, par la lecture d'*Espèces d'espaces*, que Georges Perec a composé comme une installation dans le livre. Chaque fragment du souvenir, souvent lié à des personnes précises et à leur lieu de vie, à des moments choisis, ainsi qu'à une insistante *Mémoire d'ateliers* (titre d'une exposition de 2008), appartient à une collection individuelle de morceaux isolés du passé, devenus pièces du présent, dans un effort de recomposition, alors que les cadres de mêmes dimensions se présentent en séquence horizontale, en damier ou en mosaïque. Un fauteuil, un lustre, un coin de séjour, une lampe, des bibelots sur une tablette, des jouets qui traînent, etc. (voir, plus particulièrement, les séries de 2002-2006 sur le site de l'artiste). Multiplicité du temps arrêté et réinventé. Découpe du monde en zones d'apparition.

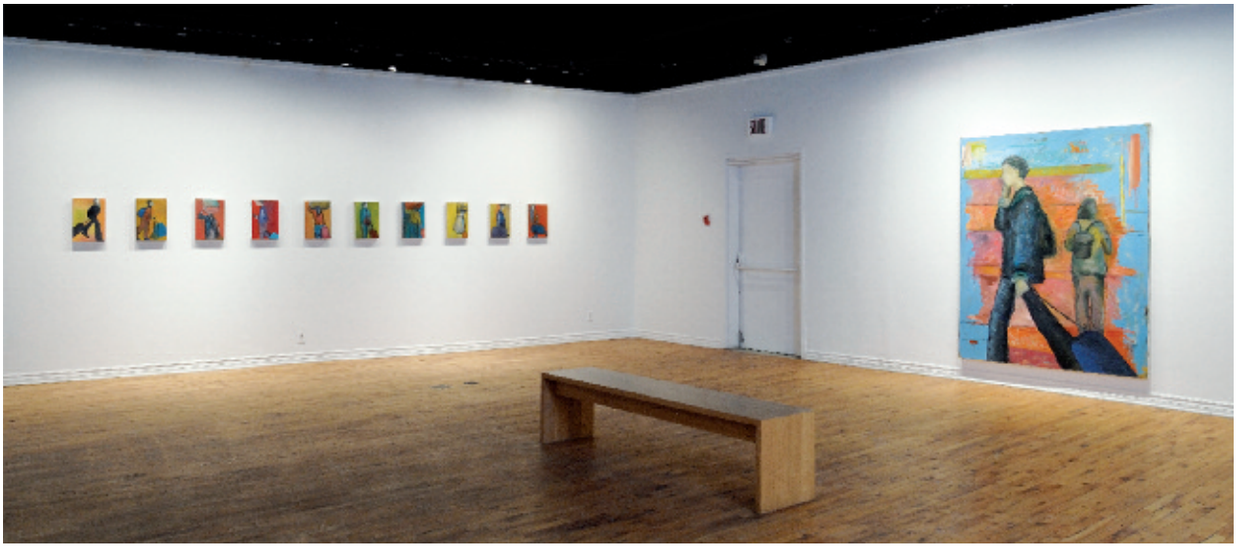
Cette méthode longtemps pratiquée conduit à l'imaginaire des *Zones* qui scindent la topologie urbaine. L'exposition



Sophie Lanctôt, *En transit 4* ; Huile sur toile, 47 x 60 cm, 2012.

d'œuvres récentes (2010-2013) de Sophie Lanctôt laisse, cette fois, libre cours aux forces centrifuges qui habitent le travail. Certes, sur le mur de gauche, une série de petites toiles tentent d'enserrer, d'enfermer les figures, à l'étroit dans leur cadre carré. Personnages en déplacement, portant leurs bagages. Significativement, cette compression augmente l'intensité du milieu où ils transitent, suscitant une traversée de couleurs saturées, acides, diverses et opposées, où les motifs agissent comme porteurs de la sensation. Inversement, dans plusieurs des nombreux grands formats, dispersés à l'entrée et dans les autres perspectives de la salle, les figurants déambulent dans une surface qui a subi une dilution importante, la pâleur de l'espace réduisant la couleur à des zones incertaines et à des traces fugitives.

Ainsi, le récit formel des figures en fuite prime. La thématique des lieux de passage *s'ajoute*, se superpose à une expérience première des taches en mouvement, à une tension originelle entre l'apparition et la disparition, qui en vient à produire une figuration. Les déplacements — déplacement des corps et déplacement de l'œil qui les suit — ouvrent l'espace, entraînent une éphémère illusion de profondeur, vite fondue dans la matière picturale, mobile et fluctuante. L'artiste peut déclarer se pencher sur des lieux de transit et des espaces publics — particulièrement l'aérogare, mais aussi la rue, les parcs, toutes les salles des pas perdus —, pour en étudier les effets sur les figures, les personnages, les personnes, il n'en demeure pas moins que, face à ces lieux, elle retrouve la tension fondamentale de l'œuvre (comme le sculpteur Alberto Giacometti devant ses « places » où ses figures filiformes se croisent sans se voir). La peintre, elle, tente de retenir pour un bref instant, dans le cadre de la vision, ces personnages anonymes, cet anonymat



Vue partielle de l'exposition *Zones* à la galerie McClure (1er février au 23 février 2013).

en marche, cette épreuve de l'effacement. Passants, passantes, passagers, passeurs, parfois temporairement à l'arrêt avant de reprendre leur course ; toutes ces silhouettes se révèlent moins porteuses d'un destin inconnu, d'une identité secrète, d'une histoire cryptée, que d'une énergie brute de l'être et du mouvement.

Les passants traversent le temps. Depuis quelques années, sur fond blanc, l'artiste en a tiré une série de plusieurs dessins, à laquelle l'exposition *Départ* a été consacrée en 2010, à la galerie Les Territoires (au nom si juste, dans ce contexte). Certains d'entre eux ont accompagné les chroniques de Louise Warren publiées sous le titre « Je suis de ce monde », dans la revue *Relations*, entre 2011 et 2012. Évoquant tout ce blanc autour des figures tracées, l'essayiste compare le vide de la feuille de dessin à l'espace de la page où surgit le poème. Quelques-uns ouvrent l'exposition de cette année, dès l'entrée, où les figures esquissées au graphite, ponctuées de rares et infimes traces de couleur, annoncent, comme en négatif, les toiles qui les prolongent.

La marche et *La route* sont deux titres de dessins de 2010. Lanctôt y transpose la pensée de *L'homme qui marchait dans la couleur*, où Georges Didi-Huberman nomme « *ce grand vent du dissemblable* » qui affecte toute peinture, les traces non figuratives se révélant antérieures au projet de figuration. De même, cet essai identifie la galerie d'art, ce non-lieu, à la fois comme réceptacle et comme obstacle à « *l'expérience* du lieu déserté », mettant en relief la constante confrontation entre l'œuvre et le lieu d'exposition. Chez Lanctôt, la route de l'œuvre, celle du geste, du dessin, de la peinture, implique les déplacements de l'artiste non seulement dans sa toile ou sur le papier, mais aussi, très concrètement, dans l'atelier. Des toiles la montrent, de dos, en mouvement. En écho apparaît, suspendu au mur de fond de *L'atelier*, dessin de 2011 (reproduit dans *Relations* en avril 2011), un autre dessin de cette série, vers lequel nous dirigeons notre regard : deux figures avec valises à leurs pieds. Constituant un monde en soi, la représentation de l'atelier contient aussi des images, des nuages, des objets, une chaise et une valise.

Certes, les lieux choisis, à peine esquissés, souvent devinés, travaillent à la dépersonnalisation, imposent l'attitude de l'attente, le sentiment du temps perdu, la fébrilité des tâches du passage, de l'entre-deux du voyage, du travail, voire du loisir. Nous avons tous vécu ces moments de fuite. Sophie Lanctôt représente les diverses variantes de cette tension du corps et de l'espace qui le contient, le contraint, le déporte, puis l'expulse. Une des *Voix* d'Antonia Porchia dit : « *Toute chose existe par le vide qui l'entoure.* » La peintre des passages peint ainsi le vide. Expérience du vide qui nous vide de nous-mêmes, porteurs de valises, d'enfants dans nos bras, suivis, voire surveillés, par des chiens, voyageurs sans bagages ou, au contraire, chargés de toute une vie, de toute une œuvre. Peu importent ici la psychologie, la sociologie, l'histoire, la politique qui hantent les lieux de passage. Tout être se réfugie dans la périphérie. Exil et voyage s'apparentent, réalité et imaginaire s'équivalent, départ et arrivée s'annulent. Même si ses mises en scène peuvent s'imprégner d'incertitude, d'inquiétude, d'angoisse, Sophie Lanctôt, en intensifiant le vide que nous parcourons et qui nous parcourt, intensifie l'existence. « *Il faut savoir marcher comme des fantômes* », écrivait Louise Warren dans l'une de ses chroniques.

L'expérience ne s'arrête pas là, au seuil de chaque toile individuelle, voire à la séquence d'une série ou aux nombreux échos formels des grandes toiles. Cet accrochage doit être vécu comme une installation, sobre, discrète, efficace. Il s'agit là d'une véritable mise en abyme, puisque la galerie d'art constitue aussi un lieu de passage où se produisent divers déplacements, à diverses vitesses, où le spectateur parfois n'est qu'un passant, un fantôme. Le travail de l'œuvre ne peut qu'être passager, le regard y entre, puis en ressort, en ayant conservé une empreinte à la durée variable. Zone de rencontre. Même si l'amateur désire donner de son temps, s'approcher des œuvres, aller et revenir, finalement, à la manière des figures en fuite qu'il a considérées, qu'il a vues presque toutes tournées vers l'extérieur, vers un lieu de destination, il faudra qu'il quitte, lui aussi, le cadre de l'exposition.

Des virtualités humaines

PAR PAUL BEAUCAGE

MA VIE RÉELLE
de Magnus Isacsson
Québec, 90 min.

Magnus Isacsson (1948-2012) était un cinéaste engagé, éminemment progressiste, qui a réalisé près d'une vingtaine de documentaires au cours de sa carrière. De *Toivo* (1990) à *L'art en action* (2009), en passant par *Le nouvel habit de l'empereur* (1995) et *Enfants de chœur* (1999), l'œuvre cinématographique d'Isacsson comporte une remarquable cohérence stylistique et thématique. Certes, la démarche esthétique du réalisateur n'était pas des plus avant-gardistes. Cependant, sa formation en sciences politiques et sa vision humaniste de l'existence lui ont souvent permis de poser un regard aigu sur des phénomènes sociopolitiques contemporains. Conscient des inégalités sociales qui sévissent au Québec, comme dans l'ensemble du monde, Magnus Isacsson a réalisé plusieurs films traitant de ce phénomène, durant une période qui s'échelonne sur trois décennies. Peu de temps avant de s'éteindre, Isacsson a pu achever le montage de *Ma vie réelle* (2012), un long métrage qui s'inscrit pleinement dans l'esprit de l'ensemble de son œuvre. Sensible à la problématique touchant au décrochage scolaire et à la représentation médiatique superficielle que l'on propose de l'arrondissement de Montréal-Nord, suite aux émeutes de 2008[1], le cinéaste a cru opportun de démystifier un certain nombre de clichés dans son dernier documentaire. Sans prétendre brosser un portrait exhaustif de ce quartier défavorisé de la métropole québécoise, Magnus Isacsson nous montre comment des jeunes gens qui l'habitent composent avec la réalité qui les entoure. Ces garçons — qui se nomment Alexandre, Danny, Michael et Mickerson — cherchent à surmonter les nombreux obstacles auxquels ils sont confrontés. Afin d'y parvenir, ils exposent leurs difficultés quotidiennes à Don Karnage, un animateur communautaire qui tente de favoriser leur épanouissement personnel.



Ma vie réelle, de Magnus Isacsson, Québec, 90 min.

UNE ÉCRITURE FORT SOBRE

Comme dans ses films antérieurs, Magnus Isacsson adopte un style d'une grande simplicité pour relater le cheminement des principaux personnages de sa narration. En d'autres termes, il évite toute forme de maniérisme pour saisir rigoureusement les traits essentiels de ses sujets. Sur le plan visuel, Isacsson varie adéquatement les angles de prises de vue de la caméra et met en valeur la photographie dépouillée de l'opérateur expérimenté Martin Duckworth. De fait, Isacsson et son collaborateur décrivent avec doigté un univers largement méconnu du spectateur. Sur le plan sonore, le cinéaste utilise la narration en voix hors-champ avec pondération afin d'assumer son double rôle d'observateur et d'intervieweur face aux divers intervenants du film. Adepte du cinéma direct, Magnus Isacsson suit de très près ses différents sujets, les cerne dans leur environnement, durant un long laps de temps : précisément, il nous dévoile les moments les plus significatifs de la vie quotidienne de quatre jeunes gens qui ont pour dénominateurs communs d'apprécier particulièrement le rap, d'être issus de milieux fort modestes et d'avoir abandonné l'école de manière prématurée.

DES EXPÉRIENCES ÉPROUVANTES

Dès le début de sa narration, le cinéaste annonce au spectateur sa volonté de s'opposer à une représentation sommaire des personnages, qui pourrait confiner à une certaine forme de fatalisme. Dans cet esprit, Isacsson nous fait découvrir des individus conscients des luttes qu'ils doivent mener afin d'améliorer leur sort au sein de la société dans laquelle ils se meuvent. Malgré des ressources financières particulièrement restreintes, les deux frères Stiverne semblent aptes à composer avec le monde qui les entoure. Progressivement, on apprend qu'ils ont vécu des expériences déplorables, qu'ils ont été abandonnés en bas âge par leurs parents et qu'ils ont été placés dans différents foyers d'accueil. L'un et l'autre ont ainsi souffert d'un important manque de stabilité durant leur enfance. Cela explique, en partie, le fait que Michael ait temporairement emprunté la voie de la délinquance. Pourtant, l'aîné des frères Stiverne admet qu'il a tiré de cette erreur de parcours d'opportunes leçons et qu'il a cessé de commettre des gestes répréhensibles.



Magnus Isacsson

Il reste que Michael doit se rendre à chaque fin de semaine en prison afin d'y purger une peine à laquelle il a été condamné. De manière à donner forme à cette problématique, le cinéaste représente le passage du jeune homme de la vie normale à la vie carcérale. Ayant réussi à établir une relation de familiarité avec le garçon d'origine haïtienne, Isacsson le filme naturellement lorsqu'il se rend au pénitencier. Syntaxiquement parlant, le documentariste utilise, par moments, la caméra à l'épaule et fait alterner des plans serrés avec des plans larges, dans le but d'écarter toute espèce d'esthétisme de son œuvre. En outre, Magnus Isacsson suit Michael jusqu'à la porte de la prison et nous laisse clairement entendre que l'action qui aura lieu en hors-champ s'inscrira dans le sillage de la représentation à l'intérieur du champ de la caméra : Michael Stiverne se gardera de se laisser influencer par des gens peu recommandables durant sa période de détention. Loin de manifester de la naïveté envers le jeune homme, le cinéaste permet au spectateur d'appréhender, réellement et métaphoriquement, la démarche d'un individu qui a compris, de façon pénible, que le monde interlope pouvait lui causer bien des tracas...

LE POTENTIEL ET LES LIMITES DU RAP

À notre avis, le personnage le plus fascinant du film de Magnus Isacsson est celui d'Alexandre, qui se distingue nettement de ses pairs en raison de son éloquence et de son extraversion. Le spectateur pourra constater qu'Alexandre se sert volontiers de son habileté langagière pour lui dévoiler certains des mystères de sa psyché. Parmi les scènes marquantes du documentaire, référons-nous à celle où l'on voit le jeune homme se lancer dans une envolée lyrique de rap dans laquelle il témoigne expressément du ressentiment qu'il entretient envers sa mère, Céline. En utilisant des mots élémentaires, mais vifs, il règle ses comptes avec cette dernière et lui exprime, *in absentia*, sa révolte par rapport à l'abandon qu'elle lui a infligé. Sur le plan visuel, Isacsson choisit d'épouser le rythme du mouvement, de la scansion d'Alexandre afin de traduire l'intensité de ses états d'âme face à une réalité qu'il a beaucoup de mal à apprivoiser. En se servant d'un plan très long et en opérant des effets de focales minutieux, le réalisateur suggère avec adresse le dévouement du garçon envers son art. Certes, durant un moment, le pouvoir cathartique du chant s'avère indéniable. Et pourtant, cette séquence n'évoque pas l'ensemble des émotions que le jeune homme éprouve pour sa mère. En effet, Alexandre entretient des sentiments très ambigus par rapport à Céline.

DE PÉNIBLES « RETROUVAILLES »

Une des séquences les plus significatives du long métrage d'Isacsson reste celle qui dépeint les retrouvailles d'Alexandre et de sa mère, Céline, dans l'appartement de cette dernière, toxicomane. De façon claire, le jeune homme attendait avec impatience de renouer avec celle qui l'a mis au monde. Néanmoins, une fois chez elle, il ressent une vive déception par rapport à l'attitude égoïste et irresponsable qui caractérise la quadragénaire : elle le reçoit de manière particulièrement

cavalière et ne manifeste guère d'affection à son égard. Ayant recours à des mouvements de caméra souples et à un découpage précis, le cinéaste nous révèle à quel point la mère d'Alexandre est ravagée par le fléau de la drogue. Par ailleurs, en cadrant Céline et Alexandre constamment à distance l'un de l'autre, le réalisateur nous suggère l'incapacité des deux êtres à se rejoindre vraiment dans l'espace et le temps. Magnus Isacsson clôt ce passage insolite en se servant d'un plan serré qui identifie le malaise d'Alexandre : celui-ci est incapable de cacher à l'œil de la caméra la déception qu'il ressent par rapport au comportement embarrassant de sa mère.

La réussite du dernier film du documentariste découle de sa capacité à créer des images et des sons authentiques sans jamais renoncer à atteindre une élégance stylistique fondamentale.

UNE ESTHÉTIQUE CONTRASTÉE

Un des principaux mérites de *Ma vie réelle* réside dans son montage synthétique, qui permet au réalisateur de mettre en lumière les fragments les plus emblématiques de la vie du quatuor de jeunes gens. Organisant l'espace et le temps de l'œuvre de manière harmonieuse, Magnus Isacsson parvient à juxtaposer deux univers : celui du réel et celui de l'imaginaire des protagonistes. En d'autres termes, le documentariste trace des cadres spatiotemporels complémentaires, correspondant à la personnalité de chacun de ces individus. Ainsi, Isacsson suggère adroitement au spectateur que la résolution des problèmes vécus par les sujets filmés passe par l'actualisation de leurs passions particulières. En ce qui a trait à Mickey Stiverne, par exemple, on constate qu'il réussit à surmonter l'épreuve de s'acquitter d'un travail fastidieux en préservant un espace onirique dans lequel il peut se projeter. Durant une séquence évocatrice du film, on voit le jeune homme profiter d'une pause au travail pour composer, sur son téléphone portable, un air de rap stimulant. Dans ce cas, l'utilisation d'un plan d'ensemble nous montrant Mickey en train de peaufiner son texte, tandis qu'un chauffeur de camion de l'entreprise gare son véhicule à quelques mètres de lui, se révèle éclairante. Par le biais de ces images symboliques, dues aux hasards propres au tournage et à la capacité du cinéaste de les incorporer à sa narration, Magnus Isacsson nous dépeint finement le goût musical d'un jeune homme, lequel se situe à contre-courant de la grande majorité de ses collègues. En termes sonores, il convient de souligner que le réalisateur utilise pertinemment la musique enlevée de Robert Marcel Lepage : ce dernier insuffle un élan remarquable aux mots de Mickey et facilite notre compréhension des valeurs qui animent ce jeune homme.

LE FOND ET LA FORME DE L'ŒUVRE

Même si Danny ne possède pas une créativité comparable à celle d'Alexandre et de Mickey en matière musicale, il demeure un jeune adulte qui souhaite s'épanouir au sein de la société. Cependant, un manque d'estime de soi prononcé l'empêche de mener à terme ses projets les plus chers. Toutefois, il croise un jour sur son chemin, l'animateur communautaire Don Karnage, qui lui redonne confiance en ses propres moyens. Saisissant cette rencontre, « en direct », dans un style minimaliste, Magnus Isacsson utilise des cadrages serrés pour traduire l'importance de la communication corporelle des deux interlocuteurs, à travers leur conversation fertile. Le spectateur attentif ne tarde pas à constater que le réalisateur atteint une appréciable adéquation entre la forme de la scène et son contenu. Cela dit, le documentariste nous signale que l'animateur communautaire convainc son interlocuteur de tenter d'aller vivre seul en appartement afin de rompre le cordon ombilical l'unissant à ses parents. Ultérieurement, les événements se précipitent et on voit Danny emménager, avec enthousiasme, dans son nouveau logement. Ayant recours à d'audacieuses ellipses et réaffirmant une dialectique du champ et du hors-champ narratifs, le cinéaste signifie au spectateur que Danny relève un défi majeur dans le processus de son développement personnel. Concrètement, le jeune homme se garde de sombrer dans le farniente, voire dans le défaitisme, en se procurant un espace d'autonomie idoine. Du reste, on remarquera que le réalisateur trace une dichotomie bien sentie entre la nouvelle attitude de Danny, qui s'efforce d'améliorer considérablement sa qualité de vie, et celle de sa mère, qui se complaît dans la représentation du monde réductrice que véhiculent des émissions de télévision médiocres.

Grâce à *Ma vie réelle*, Magnus Isacsson, cinéaste du regard, achève son parcours artistique de façon brillante. La réussite du dernier film du documentariste découle de sa capacité à créer des images et des sons authentiques sans jamais renoncer à atteindre une élégance stylistique fondamentale. Établissant une relation étroite entre les dimensions éthique et esthétique de la narration, le cinéaste nous prouve, une fois de plus, que la quête de la vérité cinématographique ne saurait s'imposer au détriment de l'équilibre formel et vice-versa. Évitant les écueils du film à thèse, il réalise une œuvre pénétrante qui, au-delà des stéréotypes racoleurs, donne à entendre la musique intérieure qui anime ses principaux personnages. Dans ces circonstances, il faut souhaiter que d'autres metteurs en scène québécois prennent bientôt la relève d'Isacsson et qu'ils sachent créer des documentaires engagés, dans lesquels ils parviendront à concilier l'étude psychologique de l'être humain, l'observation sociopolitique de la réalité et l'affirmation d'un idéal artistique élevé.

1. Il s'agit des émeutes qui ont eu lieu dans cet arrondissement suite à la mort de Fredy Villanueva en août 2008.

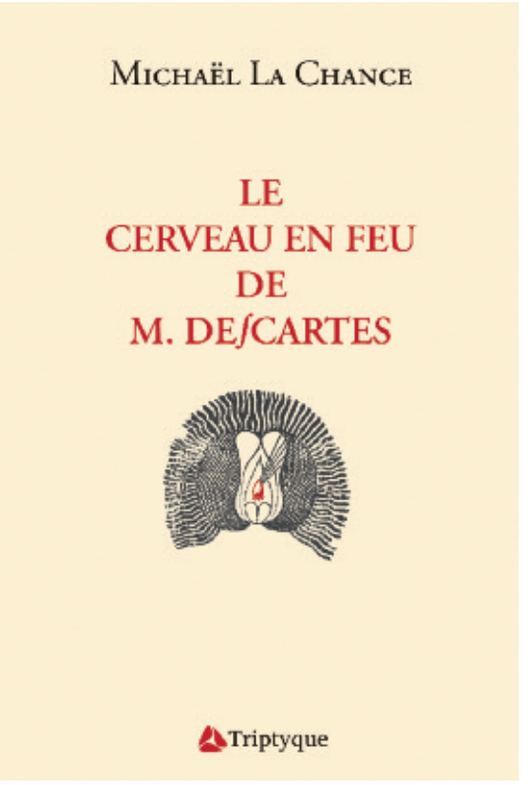
Descartes mystique

PAR GUILLAUME ASSELIN

LE CERVEAU EN FEU DE M. DEſCARTES
de Michaël Lachance
Triptyque, 136 p.

Tu es ce fantôme qui passe par des chambres de feu

On connaît le Descartes philosophe, auteur du fameux cogito qui est à la philosophie ce que l'équation d'Einstein ($E = MC^2$) est à la physique. On connaît le Descartes mathématicien, inventeur du fameux plan cartésien dont chaque écolier a dû porter la croix, forcé de caser le monde suivant les noces de l'abscisse et de l'ordonnée, où les chromosomes X / Y se voyaient réduits à n'être plus que de simples coordonnées à l'usage des géomètres. On connaît moins, cependant, le Descartes rêveur, le Descartes visionnaire, le Descartes psychonaute. Avant de rédiger son *Discours sur la méthode*, « *véritable coup d'État dans la pensée philosophique du XVII^e siècle* », Michaël Lachance nous rappelle ici que le jeune homme, l'esprit enflammé par l'excès de tabac, fit trois songes dans la nuit du 11 novembre 1619, dont il a consigné les images dans un petit registre en parchemin. Si le manuscrit original en a été perdu, l'essentiel en a été restitué par le compte rendu qu'en donne Adrien Baillet dans sa *Vie de M. Descartes*, publié en 1691.



LA NUIT OBSCURE OU L'ENVERS DU COGITO

C'est sur la base de ce compte rendu que Michaël Lachance s'emploie à revisiter cette suite de songes incandescents dont il propose une « *reconstitution poétique* » partagée en deux voix : celle du narrateur, parlant du philosophe à la troisième personne ou l'interpellant directement en le tutoyant ; et celle de M. DeſCartes (écrit avec un *s* long afin de distinguer ce personnage de rêve et de fiction du Descartes historique), mise en retrait afin de la distinguer de la parole de son commentateur-interlocuteur. La thèse de Lachance est aussi simple que saisissante : l'invention du cogito que l'Histoire a fait passer pour une des plus hautes conquêtes de la pensée constitue en fait une réaction de défense, un réflexe panique et pusillanime devant l'Abîme entrevu en songe. Franchissant les portes de corne et d'ivoire, se réveillant dans son rêve, le philosophe aurait vu « *la matrice qui nous relie tous* », la mer sombre de conscience où l'âme se dissout et s'ensouche simultanément — et n'en aurait pas supporté la révélation.

Le cogito et le système philosophique qui en découlera constitueraient, à cet égard, une tentative désespérée de conjurer les fantômes et les visions qui auront fait si dangereusement vaciller le socle fondamental de l'être, ce que le philosophe croyait avoir identifié comme l'inébranlable assise de l'esprit. À cette « *connaissance par les gouffres* » (Henri Michaux) qui s'offrait à lui, il opposera le savoir étriqué du rationalisme ; contre les *Illuminations* que Rimbaud tirera de sa *saison en enfer*, contre les fulgurances jaillies de cette *Nuit obscure* que Saint Jean de la Croix mettra en poème, il érigera le barrage de ses axiomes et de sa « méthode », se retranchant dans le réduit schizoïde de la pensée diurne, en haine des domaines de l'Ombre.

LE DÉMON DE LA RAISON

Ce « *délire philosophique a décidé du destin de l'Occident, a provoqué un durcissement de la raison* », écrit Lachance. Nous sommes tous les héritiers de Descartes qui, en barrant la voie du rêve, a enfermé le sentiment d'exister dans l'autisme de la conscience spéculaire. « *Il faut l'espace mental d'une civilisation pour forger le soi : mon sentiment d'exister est tributaire de la conscience-miroir forgée par Descartes* ». Piégés de ce côté-ci du miroir, nous avons perdu le chemin et la mémoire de l'accès au pays des merveilles, esclaves de l'esprit de géométrie où s'est tapi le Malin Génie. Le véritable maître des illusions c'est celui qui, en nous retenant dans le cercle de fer de la rationalité, ne nous livre plus qu'à une vie mutilée, déréalisée. « *Le Démon est dans la Raison* » qui s'enivre de ses projections et s'éprend d'elle-même — exilant l'esprit, dont elle a pris possession, dans un asile d'abstractions.

En refusant d'embrasser l'autre versant de la conscience qui s'offrait à son exploration à travers le défilé des visions, le philosophe chute dans le mirage dualiste, entraînant l'Occident à sa suite. Optant pour l'Arbre de la Connaissance, il se coupe de l'Arbre de Vie faseyant comme une flamme dans les entrailles secrètes du songe. Le *je* pensant est à jamais amputé du monde et des sources du Vivant. Naguère bruissant de voix, fourmillant de forces et de dieux, peuplé de présences, l'univers ne lui apparaîtra plus que comme une étendue de matière inerte, où l'Âme du monde n'est plus qu'un cadavre bon à fouler sous les bottes. Aux yeux des mécaniciens et des mathématiciens, l'existence n'est rien de plus qu'une équation : les animaux ne sont-ils pas eux-mêmes réduits, sous le sortilège de la Raison réifiante, à n'être plus que des « machines », simples assemblages de ressorts et de poulies dépourvus de sensations réelles ?

LE BAPTÊME DE FEU

À quoi ressemblerait aujourd'hui le visage de l'Occident si le philosophe s'était engagé jusqu'au bout de la voie du rêve qui se déployait devant lui ? C'est la question à laquelle Lachance tente de répondre en nous introduisant dans la tête d'un Deſcartes hésitant sur le seuil des mystères, en proie au doute radical suscité par des visions qui le font soudain basculer dans « *l'interstice des mondes* » ouvrant sur de « *nouveaux séjours* ». Le sentiment qu'il avait de son *moi* s'évapore alors qu'il se découvre sous la coupe d'un esprit beaucoup plus ample que le sien, dont témoignent les mystiques : « *je suis pensé, plus que je ne pense, par une pensée qui n'en est pas une. Je suis rêvé par un songe* ». Le corps lui-même n'apparaît plus que comme le résultat d'une crispation de l'esprit, qui n'est lui-même qu'un fantôme fourvoyé dans un théâtre de reflets sans consistance, un pli dans le voile de *Mâyâ* : « *Je suis cela, un ocelle aperçu dans le voile de l'illusion* ».

Démembrée sous les flux et les courants d'intensité qui la traversent et l'incendient, sa psyché vole en éclats : « *Ma tête est une chambre de miroirs brisés* », observe le philosophe assistant, impuissant, à la mort de son *moi*. Comme l'Inanna du mythe mésopotamien, forcée de se dévêtir au fil de sa descente aux enfers, le philosophe est tenu de sacrifier tout ce à quoi il s'était identifié, afin d'accéder au vide originel qui sous-tend le réel et les phénomènes dont l'esprit agité ne perçoit que l'écorce, le corps grossier. Mais, comme peuvent en témoigner ceux qui se sont essayés à la méditation, « *[s]e mettre l'esprit à nu est assurément plus difficile que de brûler sa maison !* » Il lui faut pourtant « *entr[er] dans le feu afin d'éprouver [s]es attachements* », mourir plusieurs fois au cours de « *cette traversée vers l'autre rive de soi* ». C'est le quatrième songe, dont Lachance imagine que le philosophe ne serait jamais revenu. Portraituré en « *rêveur fantomal* », il y est présenté comme un mort qui rêve. Ignorant de son état post-mortem, il erre dans une sorte de *bardo*, cet entre-monde que les bouddhistes tibétains définissent comme un espace purement psychique séparant la mort de la réincarnation. C'est le lieu où, libérée du voile de la matière, l'imagination prend corps, littéralement, de sorte que le sujet est directement confronté à ses propres projections.

LE VIVIER DES IMAGES

Dans un cinquième et dernier songe, l'essayiste transporte le philosophe en pleine jungle tropicale où il le fait s'initier au chamanisme. Bien loin de son poêle et de ses quartiers d'hiver, le voici en train d'ingurgiter une décoction d'écorce et de liane *ayahuasca* aux effets psychotropes transformant la pensée en un « *neuroscope* » à travers lequel le monde se métamorphose en un fabuleux ondoiement de formes et de couleurs étincelantes. Faisant sauter la cage de verre de la conscience égoïque, la *medecina* sacrée ravive le lien originaire de l'esprit à la forêt, aux animaux et aux rivières dont il s'était exilé. « *[L]a plante est un œil* » qui lui ouvre « *de nouvelles fenêtres sensorielles* », à la faveur desquelles il accède à « *une vie plus vaste* » où tout apparaît intimement intriqué. « *Tu entrevois la terre comme un ciel plus dense. Tu vois avec ton ventre contre le sol ! Oui, tu penses avec la terre !* » S'attachant au chant sifflé de l'*Uwishin* — c'est le nom que les Shuars (auparavant appelés Jivaros) donnent à leurs chamanes — , il retrouve la mobilité des gestes libérateurs et la mémoire des souffles fossilisés sous la coque des concepts.

C'est un vibrant éloge de l'imagination que nous livre ainsi Lachance en se saisissant du moment cartésien pour le faire basculer du côté de la création et de la rêverie visionnaires, récrivant l'histoire de la pensée occidentale du point de vue de l'écologie intuitive des cultures autochtones : « *L'Imagination fait mieux que la Raison lorsqu'elle traverse l'esprit d'un homme : elle en extrait des fulgurances qu'elle fait passer dans l'esprit de tous. Elle entre aussi dans les cœurs pour en tirer des étincelles, comme celles que l'on obtient en frappant des cailloux* ». Aux spéculations hâves et spleenétiques des philosophes, l'essayiste oppose l'enthousiasme des poètes qui « *créent le monde qu'ils perçoivent* » en le faisant advenir par la parole et en donnant corps aux images qui les visitent en songe. Ce qu'il fait d'ailleurs lui-même admirablement, en parsemant cette méditation de belles trouvailles à quoi l'on reconnaît qu'il s'est lui-même aventuré aux antipodes de la conscience, passant de *l'autre côté* dont il rapporte de véritables joyaux. Ceux-ci brillent devant l'œil de l'esprit comme ces figures extraites du *Traité de l'homme* (1648) qu'il a judicieusement isolées et détournées pour en émailler ce recueil, obéissant à la logique anachronique qui préside au rêve. Illustrant le mécanisme des songes sur le modèle des travaux de dissection conduits par le philosophe-chirurgien sur des cerveaux humains, toutes s'ordonnent autour de la glande pinéale — rayonnant comme un pépin de feu. Identifiée par la physiologie mystique à l'organe de la perception visionnaire, elle apparaît tour à tour comme une fleur, une amande ou une flamme dans « *l'amande matricielle* » du songe qu'il s'agit de fendre afin de mettre à nu « *le noyau souverain de l'être* », « *où l'imagination s'imagine* ».

Je pense à cet œuf trônant comme une noix ou une châtaigne où se serait condensé l'univers que l'alchimiste allemand Michael Maier a posé sur une table, devant un foyer, dans le VIII[e] emblème de son *Atalante fugitive* (1617). Un homme, l'épée levée, comme suspendue à la solennité du moment, s'apprête à le fracasser, suivant l'injonction de la légende sous-titrant la gravure : « *Prends l'œuf et frappe-le avec un glaive de feu* ». C'est l'essence même du geste poétique qui troue et embrase le cerveau pour que monte enfin, affranchi des geôles de la Raison, le chant de la blessure capable de donner des poumons à l'imagination et de faire s'écouler la sève du songe de ce côté-ci du monde.

Promenade autour d'une triple absence

PAR ALEX GAGNON

L'ÊTRE ET LE CRIME. CINQ ROMANS-PHARES de Michel Dion

Nota Bene, « Sciences humaines / littérature », 167 p.

Michel Dion a fait paraître, en février 2013, un ouvrage dont le titre avait tout pour attiser la curiosité, susciter l'intérêt et, peut-être aussi, la perplexité. On pouvait légitimement, au premier regard, juger l'essai prometteur, tant les études portant sur les représentations littéraires du crime se font rares, tandis que l'analyse des fonctions et de la place fondamentale du crime dans l'histoire du roman demeure encore une piste de réflexion en attente de déblayage. Mais le livre déçoit à plusieurs titres. En effet, de l'« *être* », du « *crime* » et des « *cinq romans-phares* » que le lecteur est en droit d'attendre, il ne trouvera que le lieu où ces trois éléments apparemment capitaux ne cessent jamais, dans le discours de l'auteur, de briller par leur absence.

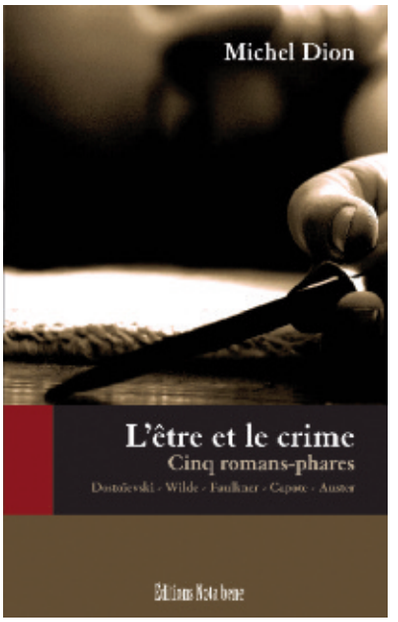
L'ABSENCE DE L'ÊTRE

Dans la courte introduction de l'ouvrage, Dion expose d'emblée et sans détour les grandes lignes de son projet. Il cherche, d'une part, à faire le relevé des « *influences philosophiques et littéraires qui pouvaient être identifiées* » dans les textes étudiés et, d'autre part, à mettre au jour les principales « *composantes de la vision philosophique* » des romanciers retenus, c'est-à-dire à la fois le « *type de conscience morale* » mis en scène dans les récits et la « *position philosophique* » des auteurs face à la question du crime en général. Cette « *vision* », Dion prétend pouvoir la dégager à partir d'une lecture strictement thématique — mais non déclarée comme telle — des œuvres. Dès les premières pages, le concept de « *crime* » fait l'objet d'un déplacement significatif : il est d'entrée de jeu inféodé à ce que l'on suppose constituer la question de l'« *être* », ou plus précisément il se trouve ramené au problème des « *catégories existentielles* » qui forment, pour Dion, « *le berceau dans lequel l'âme criminelle [notion dont on ignore le sens et dont on se demande par ailleurs si elle peut en avoir un] ira se réfugier ou dont elle tentera de s'évader* ».

À juste titre, l'auteur souligne que la compréhension du phénomène criminel exige, en amont ou en aval, d'autres formes d'analyse, une réflexion d'ordre existentiel. Mais cette position, qui en soi ne comporte absolument rien d'original, est d'autant plus floue et limitative qu'elle ne donne lieu, ici, à aucune délimitation ou théorisation sérieuse de ce qui constituerait, en marge de ces autres domaines de savoir, la sphère de l'« *existentiel* », que Dion fait correspondre à un questionnement sur « *la nature de l'être humain* » et, ailleurs, aux « *formes de finitude* ». Bref, l'« *existentiel* », c'est surtout un mot qui déploie un certain champ connotatif, essentiellement topographique, où le discours explore la « profondeur » tout en marquant sa préférence pour les questions « hautes ».

Or, cette acception intuitive ne gênerait pas outre mesure si l'« *existentiel* » ne se distribuait pas, de façon quelque peu circulaire d'ailleurs, aux trois niveaux des thèmes ou objets discutés (le crime comme « *catégorie existentielle* »), de la méthode proposée (l'analyse des « *positions philosophiques* ») et de la détermination du corpus, le « *roman-phare* » étant ici défini comme un roman « *à teneur existentielle* ».

Et « *ce n'est là* », écrira l'auteur en conclusion de son ouvrage, « *que l'un des motifs pour lesquels ils méritent* » d'être catégorisés sous la bannière des « *romans-phares* ». Quels sont donc ces autres motifs qui sont laissés dans l'ombre ? On ne le saura jamais ; quant à lui, le seul critère thématique de « *l'éclairage profond et utile* » porté « *sur la condition existentielle de l'être humain* » ne suffit pas à identifier une classe générique particulière ni à découper un ensemble cohérent d'œuvres et de discours. Dès lors, c'est la justification elle-même du corpus qui manque à l'appel, le principe épistémologique présidant au regroupement des auteurs sélectionnés — Dostoïevski, Wilde, Faulkner, Capote et Auster — demeurant ici, sinon inexistant, pour le moins fort ténu et discutable.



L'ABSENCE DU CRIME

Ce flou conceptuel, qui semble constitutif de ce que recouvre, dans le discours de l'auteur, les domaines de l'« *être* » et de l'« *existentiel* », affecte également, sur un deuxième plan, le traitement de la notion de « *crime* ». En effet, celle-ci demeure

généralement indiscutée au profit d'une sorte de métaphysique du criminel, dont l'« *âme* » serait secouée « *par les vicissitudes de l'existence* ». Cet essentialisme latent conduit l'auteur à envisager le « *crime* » comme une catégorie psychologique, mais sans que l'on puisse mesurer la distance, au sein de ses énoncés, qui sépare plus ou moins sa voix métadiscursive de celle mise de l'avant par les discours romanesques dont il vise à décortiquer le contenu. Autrement dit, ce qui fait l'objet d'une occultation, chez Dion, c'est non seulement la dimension proprement et spécifiquement juridique de la notion de « *crime* », qui recouvre un domaine d'objets historiquement très large et constitutivement variable, mais aussi son traitement textuel et la façon dont elle « travaille » les œuvres romanesques. Ce manque de rigueur analytique conduit l'auteur à cultiver et à entretenir une confusion à la fois lexicale et énonciative : énonciative, parce qu'il demeure impossible, tout au long de l'essai, de départager ce qui appartient en propre et textuellement aux discours analysés (les romans) et ce qui relève du discours analysant (la lecture de Dion), et lexicale, parce que le concept de « *crime* » lui-même, en tant que sa signification est toujours tributaire de l'environnement discursif et du contexte historique où elle s'insère, semble se superposer indûment, dans le discours de l'auteur, à la notion de « mal », qui aurait gagné à être placée au centre de son champ de vision s'il souhaitait véritablement, et de façon cohérente, camper son analyse sur le terrain « *existentiel* ».

On peut également regretter que, dans chacun des cinq chapitres consacrés respectivement à l'un des « *romans-phares* » annoncés sur la couverture, la discussion des enjeux relatifs à la représentation littéraire du crime soit le plus souvent parachutée, c'est-à-dire insérée de façon plus ou moins cohésive dans un commentaire éclectique visant à mettre au jour, pour chaque auteur présenté, une « *position philosophique* » s'articulant à des questions aussi diversifiées que le rapport à l'autre, la (re)connaissance de normes morales, la relation au temps, la culpabilité, la liberté ou la conscience esthétique. En sorte que, tant par cet éclectisme que par l'indistinction énonciative dont il vient d'être question, *L'être et le crime* est un ouvrage difficilement compréhensible et presque inutilisable.

L'ABSENCE DU ROMAN

Les cinq romans retenus par l'auteur font l'objet de chapitres distincts. Le premier d'entre eux, consacré à *Crime et châtiment*, est sans doute le plus représentatif du type de lecture mis de l'avant par Michel Dion. Dans cette section initiale, il fait la recension des « *influences* » supposément actives au cœur de l'œuvre dostoïevskienne. Il s'abandonne au réflexe culturel, si canonique en ce qui concerne les romans du géant russe, qui consiste à vouloir déceler les grandes lignes de ce qui formerait la plateforme philosophique à laquelle Dostoïevski se rallierait. De Marx à Schelling en passant par Nietzsche, Hume et Machiavel — qui ne font jamais l'objet de discussions étendues —, une sorte de cartographie des grandes balises philosophiques est dressée au sein de laquelle Dostoïevski est censé occuper une position précise. Le texte littéraire est ici conçu, implicitement, comme étant réductible au discours philosophique : comme si la mise en récit elle-même, en quoi consiste le travail romanesque, constituait un masque rétractable, le texte est pensé comme pouvant se dissoudre sans reste dans le discours d'idées. La logique d'analyse mise de l'avant par Michel Dion est, en ce sens, une logique de l'*illustration*.

Car la littérature n'est convoquée que pour illustrer autre chose qu'elle-même, et les textes, que pour mettre en évidence ce qui est toujours déjà énoncé ailleurs. Les romans ne peuvent signifier, dans le discours de Dion, que si en eux résonnent les échos d'une tradition philosophique ambiante, qui formerait en quelque sorte un discours premier dont la littérature serait l'épiphénomène. En fait, tout se passe comme si, incapable d'établir une distance (et d'en mesurer les effets, d'en comprendre le fonctionnement, etc.) entre auteur, narrateur et personnage, Dion cherchait à ramener le roman à une sorte de quintessence idéelle, à diluer la complexité des dispositifs énonciatifs exploités par les romanciers et, par conséquent, à prêter au texte une seule et unique voix monologique. Près d'un siècle après la célèbre analyse de Mikhaïl Bakhtine, cette manœuvre critique paraît d'autant plus intenable que la texture polyphonique du texte dostoïevskien, reconnue depuis longtemps, fait obstacle à toute tentative d'enfermement du sens au sein d'une unité close ou d'une totalité résumable. Derrière les personnages, derrière l'instance narrative, Dion semble toujours postuler la présence manifeste de l'auteur : le texte n'est plus la mise en scène ou la confrontation de discours divers, mais le théâtre d'une parole indivisible et imposante qui irrigue le texte comme les veines un corps.

Au fond, l'analyse proposée par l'auteur repose sur un double présupposé, à savoir que le romancier doit en effet avoir une « *position philosophique* » systématique *et* que ce système doit nécessairement concourir, en tant que facteur de construction des romans, à l'écriture littéraire. D'où la possibilité, pour l'auteur, de dresser le répertoire des « *influences* » qui animeraient la prose des écrivains qu'il présente successivement. S'agissant d'Oscar Wilde, dans le deuxième chapitre, il décèle par exemple une « *illustration de cette adhésion implicite* » à la philosophie machiavélienne. Truman Capote, pour sa part, « *paraît adopter le point de vue de Hume* » et Paul Auster, un « *disciple d'Héraclite* », élabore des romans dans lesquels « *on peut percevoir [...] une influence kierkegaardienne* ». Mais en même temps, autour de tel ou tel autre passage de son œuvre, « *la question se pose de savoir si Auster subit ici une influence sartrienne ou heideggérienne* ».

Présentés comme le seraient des essais, les romans apparaissent ici comme des recueils d'idées dont la dimension fondamentalement narrative pourrait être complètement aplanie, niée, oubliée. Mais cette abstraction ne peut s'accomplir qu'au détriment de la *textualité* des textes. Elle opère, méthodologiquement et épistémologiquement parlant, une réduction systématique du discours littéraire lui-même. En somme le « *roman-phare* » apparaît, comme catégorie d'analyse, là où le roman a déjà disparu. De cette triste réalité, la trop brève conclusion de l'ouvrage semble prendre acte lorsque l'auteur, déclenchant chez le lecteur un dernier étonnement, écrit que les cinq œuvres étudiées « *demeurent des romans, non pas des traités philosophiques portant le titre de "romans"* ». Malheureusement, cette idée n'est émise qu'à la toute dernière page. Et celle-ci, à défaut d'une cohérence argumentative préalable sur laquelle elle pourrait prendre appui, n'est rien d'autre que le lieu où toute tentative d'une synthèse finale, qui serait pourtant bien nécessaire, est par avance condamnée à l'échec.

Effacer l'effacement à venir

PAR MARIE CLAIRE LANCTÔT BÉLANGER

MARÉE BASSE, MARÉE HAUTE de J.-B. Pontalis

Gallimard, 140 p.

En exergue de *Marée basse, marée haute*, citant Michel Gribinski, J.-B. Pontalis affirme détester les séparations. Pourtant, l'effacement viendra, inévitable. Les séparations aussi. La plus définitive, celle à laquelle nul ne peut encore échapper, sera celle de la mort. Celle-ci, brutale, a frappé Pontalis alors qu'il écrivait ce dernier livre. Et sous les mots, les portraits et les paysages, le lecteur peut la deviner en train d'épier le moment pour arrêter brusquement le souffle clair de l'écriture.

En trente-six petits tableaux, alternant du *je* au *il* ou du *je* au *elle*, Pontalis cherche à *échapper à la chaîne du temps*. Avec l'élégance du style qu'on lui connaît, sous le mode du fragment qui marque ses dernières œuvres, il réussit à faire jaillir, derrière des images qui pourraient sembler parfois banales, des idées qui lui tiennent à cœur, dont celles qui touchent à l'amour. Par exemple, comment entourer quelqu'un de ses bras peut redonner goût à la vie. Comment *le désamour* échappe au *guérir du mal d'aimer.* Comment on essaie souvent de conjurer la mort en faisant l'amour, en aimant de toutes ses forces, peu importe l'âge des sujets. Comment l'infidélité des amants peut parfois réanimer Éros entre eux. Comment l'instabilité de certains, tel un feu follet, peut se débattre contre le poids d'une mère morte, immobile à jamais. Pontalis suggère, effleure : partout, l'amoureux se fait reconnaître.

Par ailleurs, la mort s'annonce, qu'elle soit ou non liée à l'amour. Pourquoi certains sont-ils attirés par elle, par une aspiration à la destruction, *au vide*, *à l'effacement* ? Pourquoi le deuil, l'abandon ne s'estompe-t-il pas ou alors, si peu ? L'auteur évoque son chien, compagnon de l'enfance, qui revient dans ses rêves. Pontalis a déjà longuement écrit sur les rêves qui font revenir les disparus, qui les maintiennent vivants. On peut ajouter, selon la théorie freudienne de l'interprétation des rêves, que le travail du rêve condense ou superpose les personnages, brouillant ainsi les pertes et les chagrins. Pontalis évoque sa propre histoire, son père parti trop tôt ; de là, il dessine le personnage de Gabriel qui a subi la même épreuve et pour qui il a été *un père par défaut*. La présence du père, ou plutôt son absence, est souvent tracée en épure jusqu'à Pierre, cet autre personnage, pris dans le geste répété d'accompagner les mourants. Puis, il y aura d'autres images de père qui recevront, pour leur part, des hommages émouvants : le *Commandant* et le grand-père dans *sa maison*.

Souvent d'une façon très feutrée, comme s'il s'agissait d'un travail d'aquarelle, aux contours gardés flous, aux couleurs délavées, Pontalis descend dans l'âme de ses personnages. Cela pourrait ressembler aux tropismes de Nathalie Sarraute. On y retrouve certains des thèmes favoris de l'auteur : la mortelle rivalité fraternelle, la difficile question de trouver sa place parmi les autres, l'envie qui détruit tout, l'indécision ou l'ambivalence qui paralyse le mouvement vers l'autre (rendant difficile tout attachement), l'importante vie de *l'infans* avant que le langage ne vienne tout figer. Et le psychanalyste se voit, en deux coups de pinceau, excusé de ses manquements par la force du transfert et le désir dont celui-ci se nourrit. De même, la question de « réussir » sa vie se pose à la fin de celle-ci ; tout comme l'amour infini des commencements. Éternel retour de la passion des origines.

Si le lecteur peut aisément reconnaître les thèmes que Pontalis a longuement dépliés ailleurs, il pourrait aussi s'attendre à ce que les lignes de certains tableaux soient plus nettes ou plus élaborées. Parfois, les propos sont trop brefs. Les images trop faiblement esquissées ; le temps a manqué ; on en voudrait davantage. Mais est-ce sa disparition récente qui fait que le lecteur amoureux souhaiterait retenir l'auteur, lui dire en insistant « encore, encore » ? Retenir la voix



légèrement granuleuse, cette fluidité, cette façon de toucher à l'âme, de la nommer et de l'émouvoir.

Plus encore qu'en suivant le fil de la mémoire qui capte et garde les *petits restes* et les *plaisirs minuscules*, plus encore qu'à partir du vide et des séparations qui se chevauchent ou sont occultées, Pontalis écrit ici au gré de ses humeurs qu'il sait changeantes, comme les marées. Mer violette, mer turquoise, mer de scabieuse, mer d'argent : il aura dit son amour pour la mer fraîche qui revigore ; pour celle qui, sans cesse en mouvement, décrit la vie : « *Marée basse, marée haute, cette alternance est à l'image de ma vie, de toute vie peut-être. [...] je plonge dans l'eau, je nage, la mer m'enveloppe et me porte. Je ne suis qu'un corps vide de pensées, un corps souple, actif, un corps retrouvé. Je suis tout entier dans le présent. Je n'ai plus d'âge.* » Ainsi en est-il de l'écriture de Pontalis. Éternellement présente.

VIDA SIMON

portfolio



Bleue à dessein

PAR CHANTAL T. PARIS

Entrer dans l'ouvrage de Vida Simon, c'est plonger dans un pays contrasté, agité de courants forts et de vents obliques, tout en volutes et lignes, en volumes et aspérités, en harmonies et césures de temps et de tons, voyageant en prose sous diverses latitudes. Ses œuvres ont ainsi vogué avec elle à travers les Amériques, l'Europe et jusqu'au Moyen-Orient, transitant par Montréal (sa contrée d'origine) et Fogo Island (Terre-Neuve), ses deux ports d'attache.

Vida Simon a le dessin comme nature première, l'enchantement comme main seconde, le corps et sa présence comme langage d'animation. Situées dans cet horizon, ses œuvres évoluent entre planéité, tridimensionnalité et surface imaginaire, donnant vie à des scènes de plain-pied qui évoluent dans un décor de « carton-pâte » : entendons ici une manière artisane, façonnant la matière narrative à partir de matériaux qui ont vécu. Par son regard et ses égards, le banal et le délaissé sont magnifiés, ravivés par un usage qui leur refait une beauté. Préserver, enrichir et créer — l'objet, le sujet et la mémoire pour les sauver de l'oubli — sont trois phares guidant ce projet personnel lié à l'expérience collective, tissant ses filiations depuis deux décennies.

Cet état hybride se canalise dans *Cantastoria : a drawn opéra / un opéra dessiné* (2010), qui investit le site d'une écurie vétuste, friche d'une activité cochère autrefois florissante. Sous influences tramées, l'installation performative invoque l'esprit des « *malinas* », refuges improvisés dans les soubassements des demeures qui furent pour certains salutaires au temps de la Shoah. Elle évoque aussi celui de *Malina*, de l'écrivaine autrichienne Ingeborg Bachmann, où couve ce passé trouble et qui raconte la relation d'une femme avec deux êtres, l'un expressif, l'autre secret — traits clairs-obscurs inhérents à l'œuvre de Vida Simon, me semble-t-il. Gestes, objets, sons et images ont profilé des pans de ces réalités parallèles, ces corps et leurs ombres projetés et réfractés dans l'espace sous l'action d'un jeu direct et tamisé, par écran et films de transparence. Je me souviens de Vida maniant la matière de ce récit, démesuré et rétréci, d'une boîte lumineuse, d'un groupe de femmes pareillement affairées à une table, d'oiseaux de papier fendant l'air d'une tension. Nous sommes descendus dans l'antre d'une dimension fabuleuse, rapiéçant des époques passées et actuelles, fouillant dans les poches et doublures. C'est ainsi que le lieu est re-devenu le théâtre de l'histoire.



Acts of Carbon, 2009, installation performative, Hamilton Artists Inc.
Photo : Irene Loughlin.



Acts of Carbon, 2009, installation performative, Hamilton Artists Inc. Photo : Stephanie Bell.



Cantastoria, a drawn opera / un opéra dessiné, 2010, installation performative dans une ancienne écurie, Montréal (vue de l'extérieur). Photo : Beatrice Glow.

Dans le monde de Vida Simon, la narration se tient toujours sur un fil, nouant des réels alternatifs aussi palpables que fugaces, attachant une panoplie d'éléments par un savoir-faire où les coutures sont visibles, comme si l'endroit et l'endos du décor étaient pris dans un même temps, celui de la performance. Le site et les scènes de sa démarche sont balisés par un scénario initiateur dont les actes se réalisent *in situ*, en phase avec l'environnement.



Cantastoria, a drawn opera / un opéra dessiné, 2010, installation performative, Montréal (vue des femmes qui travaillent à la table). Photo : Eman Haram.

Croisant les arts plastiques, ceux de la scène et l'installation, Simon dessine toujours pourtant. Dans les flots d'une conversation, l'artiste glissa que l'on peut réaliser ses idées et ses désirs par le dessin, qui est essentiellement le moyen par lequel les « choses » s'imaginent et apparaissent chez elle. Ses œuvres se créent ainsi, par griffonnage, dans les actes de la pensée et du geste en simultané. C'est en marchant que le chemin de ses dessins très physiques (*very physical drawing*) se trace, avant et pendant leur présentation.

L'univers de Vida, c'est un potentiel en marche dans lequel on entre et on sort par de multiples brèches, où l'histoire — celle qui nous est contée, que l'on projette et qui remue les souvenirs — s'esquisse au présent, où l'interlocuteur joue un rôle, s'il le souhaite.



Cantastoria, a drawn opera / un opéra dessiné, 2010, installation performative, Montréal (détail des vêtements cousus par les femmes à la table). Photo : Vida Simon.

« DÉFRICHER UN CHEMINEMENT[1] »

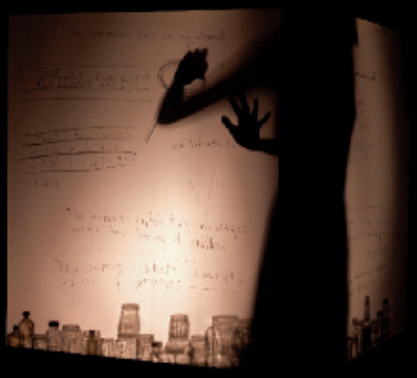
Ce paysage-diamant, la commissaire Caroline Loncol Daigneault cherche à l'embrasser avec *Elle marche. Blue Mountain*, qui en révèle les souches en le ramifiant par une pratique curatoriale approchant l'œuvre de Vida Simon, son ouvrage et son exposition dans une même foulée, d'une manière empirique basée sur l'expérience commune et individuelle. Ce projet, déployé / présenté chez Oboro l'automne dernier, rassemble et révèle les mouvements et motifs en jeu dans le travail de Simon. Il en saisit les subtilités micro et macroscopiques, procurant une *logique* à ses écheveaux dynamiques, rassemblant cette pratique du complexe sous un même principe sans toutefois l'unifier, l'aplatir ou la figer. Le défi est de *tailles*.



Cantastoria, a drawn opera / un opéra dessiné, 2010, installation performative, Montréal (vue de la boîte lumineuse). Photo : Eman Haram.

À l'origine, par un examen attentif et de longue date de son travail, Caroline propose à Vida d'amener à l'avant-plan les éléments de nature qui évoluent depuis toujours en sa trame, d'en investiguer le rôle et d'en étendre les possibles. Fine observation, car Simon met couramment « *en scène des paysages et des spécimens naturels* », comme le soulève l'auteure-commissaire dans l'opuscule. Apprivoisant cette nature sous cinq voilures actives qui la filtrent tout en la laissant filer, chacune fait écho à une dimension du travail de Vida : d'une part, histoire et fictions sont pensées comme deux actes repérant la mémoire que l'artiste extrait des sujets, puis la vie qu'elle leur invente. De l'autre, spécimens aromates, paysages accordéons et repérages mimétiques sont envisagés comme trois masques scrutant le répertoire formel et sensoriel dont l'artiste use pour créer ses paysages métissés, modulés en soufflet par rapprochements et écarts, mimant sans imiter, interprétant un ensemble d'expériences concrètes par différence.

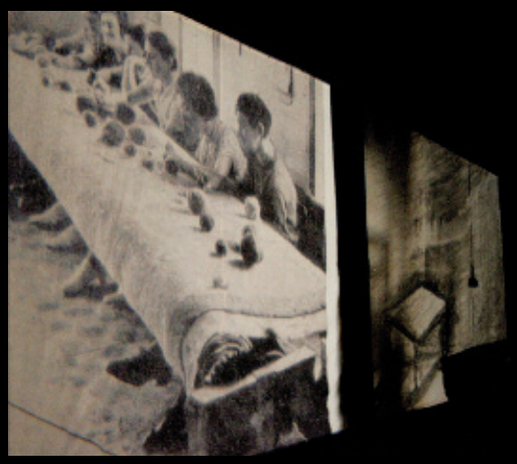
C'est de nature minuscule et majuscule dont il est ici question. De ses règnes végétaux, minéraux, animaux, aquatiques et humains en dialogue — incluant dans cette extension les *objets* historiques, culturels et industriels fabriqués par l'homme et ses machines. Cette genèse puise son inspiration au poème de Gary Snyder intitulé *Blue Mountains Constantly Walking* : « *So the Blue Mountains walk to the kitchen, and back to the shop, to the desk, to the stove. We sit on the park bench and let the wind and rain drench us. The Blue Mountains walk out to put another coin in the parking meter, and go on down to the 7-eleven. The Blue Mountains march out of the sea, shoulder the sky for a while, and slip back into the waters*[2]. »



Cantastoria, a drawn opera / un opéra dessiné, 2010, installation performative, Montréal (détail de la boîte lumineuse). Photo : Kyra Revenko.

Sous cet arc bleu, Caroline Loncol Daigneault saisit la nature du travail de Vida Simon, ratissant ses états et ondulations, petits, mitoyens et immenses, souterrains et aériens, des marges au cœur, au sein d'actions performatives où elle s'inscrit en tant que chercheure, auteure et *actrice*, de

connivence avec Vida et à l'instar de celle-ci. Elle répond à son œuvre par le même langage. Elles marchent ainsi côte à côte, à proximité et à distance, dans la galerie, aux alentours et hors ses murs, dans le pas à pas de la création. Ce programme d'investigation, où les découvertes se font autant excavations qu'élévations, engage la commissaire et l'artiste, complices à toutes les saisons du projet. Ce modèle associatif vient toucher une autre corde du travail de Simon qui a souvent œuvré en collaboration, mais jamais de cette manière, en situation d'autonomies croisées. *Elle marche. Blue Mountain* l'amène plus loin sur cette voie en créant un portage entre leur pratique, étayant l'idée de la relation comme toile de l'œuvre, où le travail de la création, de la réception et de la transmission se met en boucle dans l'échange. Attaché à ce projet, celui de ce texte est de visiter l'œuvre de Vida en arpentant les sentiers bleus qui la couvrent et l'épanouissent.



Cantastoria, a drawn opera / un opéra dessiné, 2010, installation performative, Montréal (détail de projection). Photo : Eman Haram.

CAMPER LE SITE

La petite galerie d'Oboro est la plaque tectonique de ce chantier-hôte, au centre duquel est installé un cabinet en bois bâti sur place, alliant l'esprit du quattrocento et des Lumières, réminiscences télescopées dans l'actualité de l'histoire. Il s'agit d'une reproduction en modèle réduit de l'atelier figurant dans le tableau *Saint Jérôme dans son étude* (1474) d'Antonello Da Messina, que Vida a vu à Londres. Une guenille souillée par l'usage domestique, épinglée devant la structure, amène un détail de la peinture et sa réalité ouvrière à l'avant-plan. De là, l'artiste examine et invente le monde. Au fond de cette *pièce* intimiste où la porte reste ouverte — une qualité propre aux œuvres de Simon —, se trouvent un banc et une table, sur et sous laquelle est disposé un inventaire éclectique de *sujets* dits naturels, ramassés jadis et pour l'occasion du projet. Sise au sol, une collection de chaussures portées, de tous styles, tailles et niveaux d'usure, rappelant les gens qui les ont chaussées, les terres qu'elles ont foulées, figures de la marche. Au mur, de récentes aquarelles, divers dessins et impressions sont épinglés : parmi ceux-ci, l'image de mains en action rappelle l'influence fondatrice de cette pratique gestuelle, marquée par celle de l'artiste sud-africain William Kentridge. Des créatures aquatiques sont suspendues à une corde. Surplombant l'atelier, le puits de lumière ouvre sur le ciel. Un ruban de masquage délimite une zone discrète derrière la porte, sortant de ses gonds pour former un terrain mitoyen avec l'entrée. Ces fenêtres signent la porosité des sphères intérieures et extérieures, élargissant le cadre de la recherche. À l'invite de Caroline, Vida a réuni son monde. En sa compagnie, elle nous y convie. Le mobilier est dépareillé, le lieu est anachronique, mais éminemment actuel, chargé par l'affect. Ce creuset de présences, lieu du travail au présent, est déjà et sera traversé de temps et d'histoires, vivace comme les œuvres de Vida, où ce qui émerge plonge dans des rhizomes de sens et de sensations. La table d'une enquête empirique au vaste potentiel imaginaire était mise.



Cantastoria, a drawn opera / un opéra dessiné, 2010, installation performative, Montréal (détail de projection). Photo : Eman Haram.

Brasier 1 et 2, 2007, bois, respectivement 214 x 35 x 25 cm et 214 x 34 x 28 cm. Collection particulière. Photographie Guy L'Heureux.



Elle marche. Blue Mountain, 2012, exposition performative, Oboro, Montréal (vue de l'installation). Photo : Vida Simon.

MIGRATIONS *IN SITU*

Dans cette galerie marchante, où la nature est sous écoute, à l'étude et à l'œuvre, les alliées sont attentives aux phénomènes qui circulent dans et entre les êtres et les choses, à ce qui résulte de leur conjonction, épiant, copiant et inventant l'histoire d'un paysage à échelles, sous le voile actif des cinq filets posés par Caroline. Vida s'affaire à identifier et à classer les *êtres* réunis — chez Vida Simon, les objets sont autant de personnages dotés d'un rôle dans la trame narrative —, selon un système de référence subjectif mettant l'évidence en question : une fève devient l'unité de mesure, un pot de confiture renversé compte le temps qui passe, un rondin de bois se veut devise monétaire, les sorties se changent en entrées. En témoin engagée, Caroline suit le déroulement de ces manœuvres et altérations, puis les documente en deux temps, factuel et imaginaire : d'une main, elle les décrit fidèlement, et de l'autre, elle puise dans cette féconde matière pour créer des fictions botaniques. Le dessin de l'œuvre se trace ainsi graduellement selon un principe de libre association chevauchant les niveaux d'expériences, artiste et commissaire marchant sur les galets avec leur bagage commun et respectif, sans direction précise autre que l'horizon d'une performance à réaliser ensemble devant public, le 24 novembre 2012, à 13 h 00.

DÉ-NATURALISER L'EXPOSITION

De ce second cycle performatif, tout comme pour les travaux antérieurs, je ne peux que tamiser quelques lumières impressionnistes, car le tout fuit et se crée dans les détails, aussi tangibles et évanescents que l'odeur d'une épice ramenant un souvenir à la surface. Ainsi vont les œuvres de Vida, pulsant des effluves mémoriels, ciselées en petits mouvements posés dans la conscience du geste, déployant la présentation sur un long terme en une multitude de saynètes. Imprenables mais consistantes. Son art se vit et s'il se dit, le point de vue est nécessairement partiel, décuplant en nous la diversité qu'il génère en lui-même. Durant cette traversée du



Elle marche. Blue Mountain, 2012, exposition performative, Oboro, Montréal (Caroline Loncol Daigneault au mur d'écritures). Photo : Vida Simon.

jour — dont les déclinaisons, perçues du puits plafonnier, nous invitaient à rentrer, à 16 h 30 —, les figures en place, campées sous les bâches ici mobiles et perméables du passé, du présent et du futur, se sont animées tour à tour sous les mains délicates de Vida et Caroline, remuées par une suite de gestes poétiques et une complicité perceptible, continuant ainsi à se renouveler. L'histoire s'est mise à marcher dans la nature, ou peut-être l'inverse, par déplacements physiques et sémantiques, passant d'un état à l'autre, d'un palier à l'autre, foulant les planches du curieux cabinet de fortune dans ses plans et racoins. L'avancée a eu lieu dans la décroissance, particularisée à la mi-temps par un encan lent où l'artiste loua et offrit ses biens précieux à l'auditoire sans les céder, ajoutant ainsi à leur valeur. Vida nous entraîna aussi dans une promenade à l'aveugle à l'orée du centre, revêtue d'une impression de peinture agrandie à sa mesure — celle ayant inspiré son univers performatif — modelée en bleu de travail, avançant tel un escargot attaché à sa maison, en l'occurrence un atelier. L'établi s'est transformé en étable, abritant de petits moutons de laine parmi lesquels Vida s'est blottie. De mini bottes de pluie en plastique sont devenues des porteuses d'eau, évocation d'une époque candide jouant avec l'utilité. Il a été question de la beauté des restes et rognures, du partage des goûts. Nous en avons humé les parfums. Dans cet intervalle, la cadence a ralenti, les sens se sont précipités, le présent s'est enluminé de présences. Vida a savouré le temps, des pieds à la lettre, mâchant littéralement un morceau d'écriture transmis par Caroline, qui portait un tablier à deux pochettes, recueil des jalons historiques et fictionnels de leur trajet. Nous habitâmes ce paysage escarpé, invités à être à l'œuvre avec elles. Le récit déambulatoire s'est achevé sur la pointe des pieds et en points de suspension, ajoutant un chapitre à ce grand livre ouvert sur l'histoire qu'est l'ouvrage de Vida, conviant celle de l'art, racontant celui en train de se faire, traçant une narration elliptique, où la chimie opère par mouvements synchroniques.



Elle marche. Blue Mountain, 2012, exposition performative, Oboro, Montréal (détail d'installation). Photo : Paul Litherland.



Elle marche. Blue Mountain, 2012, exposition performative, Oboro, Montréal (détail d'installation). Photo : Caroline Loncol Daigneault.







Elle marche. Blue Mountain, 2012, exposition performative, Oboro, Montréal (moments de la performance devant public). Photo : Anne Parisien.



Elle marche. Blue Mountain, 2012, exposition performative, Oboro, Montréal (détail d'installation). Photo : Vida Simon.

ARCHE D'ÉCRITURE

Esquisser, c'est aussi faire naître et exister le propos sur papier, par essais et ratures. Dessiner et écrire sont deux penchants effectifs chez Vida, deux facettes d'un geste scriptural par lequel les idées prennent forme. L'écriture est chez elle une autre façon de faire l'œuvre, de la manier et de la profiler, d'amener l'infini de la pensée à l'échelle du visible et du lisible. De courtes phrases sèment couramment l'intrigue dans ses œuvres, clés et lacis d'une voûte en points de fuite. Ses livres *Inklings* (2009) et *Boréal Borscht, or The Malina Miniature* (2008) marquent aussi cette double expression. Avec *Elle marche. Blue Mountain*, Caroline a travaillé cette fibre littéraire vibrant dans leur pratique respective, en temps actuels et décalés. Présente dans l'atelier, elle a relevé les faits fuyants de l'œuvre en ses plis et reliures. Elle en a tiré des notes poétiques, postées dans la zone d'écriture derrière la porte de la galerie, puis disséminées sur le territoire de la performance avec la conscience que ces deux espaces du réel et les trois temps qui y glissent sont par ailleurs interpénétrés. Les rubriques délinéaires de l'opuscule réfléchissent cet embranchement de dimensions dans le travail de Vida. Le projet abrite donc dans sa barque des foyers d'expériences scripturales et lectorales, allant de causes à effets et dans les deux sens. L'œuvre se compose, se livre et s'explore par un lecteur aussi observateur que créateur qui en définit la trajectoire, les amarres et les départs, en vues subjectives. Ce jeu d'épreuves garde ses eaux vives. Pour le suivre, j'ai demandé à Vida de puiser dans la vastitude visuelle et temporelle de son corpus, afin qu'elle étoffe à son tour mon propos par l'image. Cet imaginaire illustrant le travail d'un pair, elle l'a d'ailleurs exercé dans différentes situations livresques, perpétuant l'œuvre de l'art par la lunette complice de l'expérience réceptive[3].







Elle marche. Blue Mountain, 2012, exposition performative, Oboro, Montréal (détail d'installation). Photo : Photo : Jack Stanley.

ELLE MARCHE

Elle marche. Blue Mountain[4] ne constitue pas une finalité, mais bien un repère et une charnière dans le parcours de Vida. Après une escale à Fogo Island, où Caroline l'a rejointe pour faire germer des idées qu'elles ont ensuite nourries chez Oboro, l'œuvre court toujours, enracinée dans le processus. Ainsi croît le travail de Vida Simon, perpétuel croquis de performance, profilant une histoire anticipée, mais jamais réellement conclue, par nature, de l'ordre du projet. Revenant sur des traces en les dépassant. Cette particularité est rendue manifeste dans une pièce récente, *Enfiler une aiguille à la lumière d'une chandelle / Threading a needle by candlelight* (2013), où l'artiste a confectionné en miniature le contexte d'une performance amorcée et à poursuivre. Immobile sous sa cloche de verre, la scène est pourtant déjà active : elle contient la graine d'un *à venir*, sans le statuer. Pas de silo ni de vernis dans cette pratique où savoir, être et avoir coïncident exactement, où apprendre, éprouver et transmettre — l'art de Vida vit aussi par l'enseignement — s'apprivoisent dans une même dynamique de découvertes en continu. L'encre qui coule ici dessine le sensible au quotidien, porté par une pensée bleue concevant que l'art est partout, en potentiel et en partage, fourmillant des sous-sols aux étoiles.

1. J'emprunte cette expression à Edgar Morin (*Introduction à la pensée complexe*, Seuil, « Points », 2005).
2. *Blue Mountains Constantly Walking* est un poème inspiré du sûtra de la montagne bleue ; voir : *Practice of the Wild* (North Point Press, 1990).
3. Vida Simon documente finement les multiples volets de son travail, en images autant qu'en mots. Pour d'autres plongées dans son œuvre, consulter son site : www.vidasimon.net.
4. Le projet s'est déroulé chez Oboro, du 10 novembre au 15 décembre 2012.

   Des images ainsi que l'opuscule figurent à l'adresse : www.oboro.net/fr/activite/elle-marche-blue-mountain. Une capsule vidéo résumant la performance sera incessamment disponible à oboro.tv.

* Légende de la page 19. *Acts of Carbon*, 2009, installation performative, Hamilton Artists Inc. Photo : Stephanie Bell.



Pouring, 2011, performance, ZAZ Festival for Performance Art, Israël. Photo : Yaacov Saban.



Choosing to keep or dispose, 2012, performance, Interakcje International Art Festival, Pologne. Photo : Martyna Piasecka.



Choosing to keep or dispose, 2012, performance, Interakcje International Art Festival, Pologne. Photo : Martyna Piasecka.

Actualité de *Parti pris*

PAR GILLES DUPUIS ET FRÉDÉRIC RONDEAU

En octobre 1963 paraissait le premier numéro de la revue *Parti pris*. Le présent dossier n'aurait pu voir le jour à un moment plus opportun : il coïncide avec le cinquantième anniversaire de la revue qui, comme nous le rappelle Jacques Pelletier dans l'introduction de son anthologie (recensée dans ces pages), est apparue comme « *un météore dans le ciel du Québec* ». Bien qu'il ait été de courte durée (1963-1968), le phénomène *Parti pris* a marqué profondément l'histoire intellectuelle du Québec, en accélérant notamment son entrée dans la modernité. S'il est vrai que la « *révolution nationale et économique du Québec* » prônée par les fondateurs n'a pas eu lieu, que les Québécois ne sont pas passés « *de la révolte à la révolution* » comme Pierre Maheu en appelait de ses vœux dans le premier numéro, il n'en demeure pas moins que *Parti pris* a bouleversé l'ordre politique et culturel qui prévalait dans les années soixante. La revue fut un formidable laboratoire de pensée, regroupant autant des textes littéraires, dont certains sont devenus incontournables, que des essais politiques à saveur polémique ou à visée didactique. Rares ont été les lieux, au Québec, où ont dialogué de façon aussi féconde l'art, la littérature et la politique. *Parti pris* permit, mieux qu'aucune autre revue, de décrire « objectivement » l'aliénation des Québécois, tout en exprimant des aspirations — l'indépendance, le socialisme, le laïcisme — reflétant la « *conjoncture internationale de luttes anti-impérialistes* », comme le mentionne Paul Chamberland dans une entrevue publiée dans ce dossier.

Autour des membres fondateurs — André Brochu, Paul Chamberland, Pierre Maheu, André Major, Jean-Marc Piotte —, se sont rassemblés Denys Arcand, Yvon Dionne, Jacques Ferron, Jacques Godbout, Camille Limoges, Robert Maheu et Pierre Vadeboncœur. Au fil des numéros, nombre d'autres intellectuels et écrivains se sont joints à eux en publiant dans la revue. Il suffit de penser à Hubert Aquin, Jacques Brault, Raôul Duguay, Gérald Godin, Gaston Miron et Patrick Straram pour ne nommer que les plus connus. *Parti pris* a été l'initiative d'intellectuels au tout début de la vingtaine (entre 21 et 24 ans), mais qui avaient déjà engagé une réflexion visant à comprendre et actualiser le sens de leur révolte. Dans un texte paru dans le premier numéro, Pierre Maheu retraçait l'origine de son malaise : « *Notre enfance ; c'est là vraiment que tout commence ; à tel point que pour en bien parler, il faudrait parler de tout à la fois, puisque l'enfance fut notre prise de contact avec l'aliénation que nous imposait une société aliénée. [...] La forme de cette révolte variait selon les individus, mais la démarche était fondamentalement la même. Tout nous était matière à opposition ; c'était, pour reprendre l'expression d'un précurseur, un* Refus Global. » On peut s'étonner du point de vue d'emblée rétrospectif adopté par le jeune auteur qui visait à démontrer que la publication de cette nouvelle revue n'était pas à prendre à la légère, mais qu'elle découlait d'une prise de parole mûrement réfléchie, fondée sur un constat sociopolitique qui poussait ses collaborateurs à s'engager dans la lutte. Pour ces derniers, il était temps de rompre radicalement avec le passé et l'idéologie dominante. La revue constituait en ce sens un passage à l'acte. Elle était le signe de l'accession à une maturité nouvelle, le témoignage d'un engagement individuel.



Ainsi, Jonathan Livernois a raison d'avancer, dans son compte rendu de la correspondance entre Jean-Marc Piotte et Pierre Vadeboncœur, que si les collaborateurs de la revue visaient un objectif commun — celui de libérer la société québécoise d'une multitude de jougs —, leur parole exprimait aussi « *la joie de devenir ce que l'on est* ». L'on ne peut dissocier cette volonté de transformer le monde de la nécessité de se transformer soi-même. Paul Chamberland et Jean-Marc Piotte, dans les entretiens publiés dans ce dossier, rappellent combien l'influence de Patrick Straram leur a permis de prendre conscience que la révolution se devait d'abord d'être individuelle. Cela explique sans doute le passage de Paul Chamberland, au début des années soixante-dix, de l'engagement politique à la contre-culture.

Dès les premiers textes publiés dans la revue, on perçoit l'importance accordée à la prise de conscience, mais aussi à la découverte et à l'invention, à la nécessité de faire place à « *une nouvelle façon de penser au Québec, et de penser* le *Québec* », comme le mentionne André Brochu dans l'entretien accordé à Micheline Cambron. Or, les fondateurs ont aussi eu l'intelligence de se reconnaître des alliés parmi les intellectuels de la génération précédente, qu'il s'agisse des signataires de *Refus global* ou encore de Jacques Brault, Jacques Ferron et Pierre Vadeboncœur. Ce dernier, dans un texte paru dans le numéro d'ouverture, invitait les lecteurs à prendre en compte cette parole nouvelle : « *Je salue donc* Parti pris. *Il n'y aura autre chose à faire avec ce parti pris que de le prendre à parti. Les jeunes gens qui font cette revue sont en droit de s'attendre à ce qu'on les entende et qu'on parle avec eux ; j'espère que nous aurons changé un peu depuis le temps de Borduas.* »

Si les « partis pris » de ce « *Front de libération intellectuel* », selon l'expression de Pierre Maheu reprise par André Major, ont provoqué un durcissement des positions au sein du champ culturel et politique, ils ont bien davantage engendré des liens de complicité, un climat de fraternité, voire des réseaux de filiation. Tout un lectorat a souscrit aux idées promulguées par la revue et celle-ci a constitué un lieu d'échanges pour plusieurs écrivains et intellectuels. Par ailleurs, il faut rappeler à quel point *Parti pris* a permis la diffusion de la philosophie sartrienne, de même que celle de la pensée des théoriciens de la décolonisation (Jacques Berque, Frantz Fanon, Albert Memmi).

En plus des contributions portant sur la réédition d'ouvrages phares sur *Parti pris* (Lise Gauvin, Robert Major), sur la nouvelle anthologie réunissant des textes parus dans la revue, sur la correspondance Piotte-Vadeboncœur et sur le rôle de Gérald Godin aux Éditions Parti pris, ce dossier regroupe quatre entretiens avec les membres fondateurs. En outre, deux essais attestent, chacun à leur manière, de l'influence profonde et durable de la revue.

Certes, *Parti pris* ne défraie plus la chronique, mais son héritage est on ne peut plus actuel. C'est du moins ce dont ce dossier spécial, qui lui est consacré, a voulu témoigner.

Mort et renaissances d'une revue toujours vivante

PAR JACQUES PELLETIER

Cinq ans à peine après sa création, *Parti pris*, qui a connu un développement fulgurant — ralliant une large partie de la jeunesse militante de l'époque autour de la problématique englobante du « socialisme décolonisateur » —, s'autodissout. Elle reconnaît ainsi, *de facto*, son incapacité à trouver une issue aux contradictions et aux tensions apparues, au fil des années, à l'intérieur même d'une perspective d'abord unificatrice.

Un premier courant, chez ses animateurs, estime en effet que, dans la lutte de libération nationale, il faut accorder la priorité au combat pour l'indépendance, quitte à appuyer la bourgeoisie nationale (qui en est le principal élément porteur), dans le cadre d'une alliance ponctuelle et tactique. En réaction à cette position, émerge un second courant qui estime plutôt que le combat pour l'indépendance et le socialisme doit d'abord être pris en charge par les travailleurs réunis dans leur propre organisation politique, la priorité devant, dans cette optique, être accordée à la création du Parti révolutionnaire.

Plus ou moins explicitée tout au long de l'existence de la revue, cette divergence va devenir impérieuse et se cristalliser au moment de la création du Mouvement souveraineté-association (MSA) par René Lévesque, en 1967, atteignant alors un point de rupture indépassable. Certains animateurs de *Parti pris* — et parmi eux des membres fondateurs, dont Pierre Maheu et Jean-Marc Piotte —, décident à ce moment d'appuyer ou, plus directement encore, de rejoindre le MSA. D'autres, qui se sont joints plus récemment à la revue, dont Gilles Bourque, Gilles Dostaler et Luc Racine, se révèlent partisans de la création d'un parti révolutionnaire qui s'inscrirait dans le prolongement du défunt Mouvement de libération populaire (MLP).

Cette opposition, centrale sur le plan théorique, stratégique et tactique, va conduire à l'éclatement, puis à la disparition, d'une entreprise qui a su admirablement exprimer et synthétiser les aspirations d'une jeunesse qui entendait non seulement analyser, mais transformer en profondeur son époque.

S'éclipsant officiellement du paysage intellectuel à l'été 1968, suite à son autodissolution, la revue n'est pas morte pour autant. Elle continuera longtemps d'avoir des effets et des prolongements dans le champ culturel et politique, à travers l'action ultérieure de ses animateurs ou de ceux qui, à différents titres, se réclameront de son héritage, que ce soit positivement, en se situant dans ses traces, ou négativement, en s'en démarquant (autre manière de reconnaître son influence).

REPRISES ET RELANCES DANS LES ANNÉES DE POUDRE

On retrouvera ainsi le rayonnement très direct de *Parti pris* dans le mouvement étudiant de l'automne 1968, notamment dans les termes de ses slogans, apparentés à ceux des étudiants français et américains, mobilisés quelques mois plus tôt, mais aussi aux mots d'ordre suggérés par la revue dans ses analyses du syndicalisme étudiant québécois, perçu comme un élément particulièrement dynamique du processus de libération nationale en cours. On le retrouve de manière encore plus évidente dans la propagande et les manifestations agitées des groupes hyper militants de la période, notamment celles du Front de libération populaire (FLP), mouvement qui s'inspire de l'expérience du MLP et qui compte dans ses rangs d'anciens membres de ce groupe formés à l'école de l'action directe[1].

On rencontre, par ailleurs, une influence plus diffuse de la sensibilité contre-culturelle de la revue (sensibilité exprimée surtout dans les derniers textes de Paul Chamberland et de Pierre Maheu qui y ont été publiés) dans les lieux où ce courant se développe au cours des années 1970 : dans la bohème montréalaise, entre autres, ainsi que dans une large partie de la jeunesse, dépolitisée après la crise d'Octobre 1970 et qui cherche une nouvelle manière d'exprimer sa révolte contre la société de consommation qu'elle refuse viscéralement. Sur le terrain existentiel, également, cette sensibilité irrigue plus particulièrement l'expérience des communes auxquelles participent Chamberland et Maheu. Dans le champ de la communication et de l'intervention socioculturelle, enfin, elle inspire les revues et publications auxquelles ces derniers — et plus particulièrement Chamberland — collaborent : la revue *Mainmise*, notamment, créée à l'automne 1970, qui se définit comme un média alternatif d'information au service du grand mouvement de révolution de la vie quotidienne (mouvement dont la contre-culture se réclame explicitement)[2].

La tendance marxiste de la revue va connaître, pour sa part, un prolongement à travers le mensuel *Chroniques*, fondé en janvier 1975 par un « collectif de production » réunissant des intellectuels progressistes, dont deux ayant participé à *Parti pris* : Jean-Marc Piotte et Patrick Straram. Cette nouvelle revue tentera de définir une troisième voie entre deux perspectives d'analyse auxquelles elle s'oppose : celle, nationaliste, véhiculée par le Parti québécois (PQ) et ses alliés, et celle, dépolitisée, de la contre-culture qu'ont empruntée Chamberland et Maheu. Elle se propose de faire la critique des productions culturelles bourgeoises à la lumière de la théorie de la lutte des classes et de contribuer au développement d'un art et d'une culture révolutionnaires, donnant ainsi un écho à certaines avenues élaborées dans le domaine culturel lors de la dernière période de *Parti pris*[3].

Elle n'atteindra toutefois pas son objectif, ne parvenant pas à se ménager un espace propre dans le champ déjà occupé par les courants auxquels elle s'affronte. Difficulté à laquelle s'ajoutera encore la concurrence féroce des groupes marxistes-léninistes, dont la tendance politique est prédominante dans l'extrême gauche et dans le milieu culturel où elle s'impose dans plusieurs secteurs, notamment celui des revues. *Chroniques* devra ainsi polémiquer avec *Stratégie*, revue créée par de nouveaux et jeunes intellectuels qui contestent son orientation à partir d'une perspective de gauche qui se prétend davantage radicale. Ébranlée par ces escarmouches et ne parvenant pas à rejoindre un lectorat stable, *Chroniques* disparaîtra après une existence aussi brève qu'agitée.

La variante autogestionnaire du « socialisme décolonisateur », piste explorée dans *Parti pris* et défendue, entre autres, par Gabriel Gagnon, va infléchir l'orientation de *Possibles*, revue trimestrielle fondée par ce dernier et Marcel Rioux (avec le concours et la caution symbolique de Gaston Miron) au cours de l'année 1976-1977. *Possibles* cherche sa voie entre un double refus de la social-démocratie réformiste, tendance dominante dans le PQ du début de la décennie 1970, et du communisme « *réellement inexistant* », comme aimait à le qualifier, avec un humour grinçant, Daniel Bensaïd. Elle la trouve du côté d'un socialisme d'inspiration libertaire axé sur l'autogestion, dans la perspective d'une indépendance à réaliser en alliance avec les éléments les plus progressistes du Parti québécois, conformément à l'option privilégiée par Gagnon au moment de la disparition de *Parti pris*. La revue *Possibles*, qui a traversé les dernières décennies tant bien que mal et qui existe encore aujourd'hui en format électronique, conserve toujours l'esprit autogestionnaire de ses origines, affirmant la nécessité de l'autonomie des personnes et des groupes pour l'exploration de ce qu'elle appelle « *les nouveaux possibles sociaux* ».

DE L'INDÉPENDANCE ET DU SOCIALISME AU « PRINTEMPS ÉRABLE »

De manière plus générale, mais aussi plus feutrée, *Parti pris* va inspirer également les groupes populaires et politiques qui se situent dans la mouvance « indépendance et socialisme », un courant minoritaire dans une gauche dominée au cours de la décennie 1970 par les groupes marxistes-léninistes qui imposent bruyamment leur hégémonie sur une fraction significative du mouvement social. On retrouve de même son esprit, sinon carrément ses analyses, dans des réseaux de militants comme le comité Québec / Chili, actif sur le front de la solidarité internationale, ou encore au Centre de formation populaire (CFP), qui s'oppose aux visées et aux manœuvres de contrôle des groupes populaires par les organisations marxistes-léninistes.

Sous une forme plus immédiatement politique, cette orientation imprègne aussi les positions des groupes trotskystes, le Groupe marxiste révolutionnaire (GMR) et le Groupe socialiste des travailleurs du Québec (GSTQ), petites organisations rivales reprenant toutefois, chacune à leur manière, le binôme indépendance / socialisme. Il en ira de même, au tournant des années 1980, dans des organisations comme le Regroupement pour le socialisme (RPS) ou le Mouvement socialiste (MS), bien que ces dernières accordent plus d'importance au socialisme qu'à l'indépendance dans leur représentation publique, tout en opérant leur fusion sur le plan programmatique, où l'on sent nettement l'influence de la fraction davantage marxiste de *Parti pris*.

Ce rayonnement s'amoindrit-il par la suite ? À première vue, on pourrait estimer que c'est le cas : dans le nouveau cycle historique qui s'ouvre au début des années 1980, caractérisé par la montée du néolibéralisme et la mondialisation des marchés, la problématique de la décolonisation semble moins pertinente, de même que les termes qui l'expriment. La notion d'indépendance, au Parti québécois, est congédiée au profit de la souveraineté-association et le socialisme est décrit comme une vieille lubie appartenant à un passé révolu et n'intéressant plus que de minuscules organisations politiques vouées à la marginalité.

Ainsi reléguée aux oubliettes, la perspective de *Parti pris* a connu une existence spectrale durant deux décennies avant de resurgir, de manière inattendue, dans le parti Québec solidaire (QS) et dans le tout récent « Printemps érable ».

Québec solidaire reprend en effet, à sa façon, le flambeau du courant « indépendance et socialisme » qu'il repense dans le contexte du néolibéralisme triomphant qui caractérise aujourd'hui le développement capitaliste. Ce parti ne reprend pas, au sens strict, la théorie du socialisme décolonisateur, devenue largement obsolète. Il en conserve cependant l'esprit, en réaffirmant le caractère indissociable de la revendication indépendantiste et de la lutte pour la justice sociale (sinon pour le socialisme) dans le Québec actuel.

Les protagonistes du « Printemps érable » renouaient, pour leur part, probablement sans trop le savoir, avec une tradition qui ne cesse de faire retour depuis des décennies sous des formes originales suggérées, chaque

fois, par les transformations de la conjoncture. Initialement conçu comme une lutte pour la gratuité scolaire — objectif central du mouvement étudiant des années 1960 —, leur combat allait bientôt se métamorphoser en critique globale et en refus radical du type de société dont cet enjeu est un révélateur. Certains anciens de la revue, dont Laurent Girouard, Gérald McKenzie et Jean-Marc Piotte, parmi d'autres, l'ont bien vu, rejoignant le mouvement et y retrouvant « *l'esprit frappeur* », pour reprendre l'expression de Victor Hugo, de leurs propres aspirations de jeunesse, réactivées de manière intuitive par une génération qui est ainsi l'héritière d'une revue qui demeure toujours bien vivante.

1. Pour mieux connaître cette période d'agitation, on pourra se reporter avec profit aux ouvrages récents de Jean-Philippe Warren (*Une douce anarchie. Les années 68 au Québec*, Montréal, Boréal, 2008, 309 p.) et de Sean Mills (*Contester l'empire. Pensée postcoloniale et militantisme politique à Montréal, 1963-1972*, Montréal, Hurtubise, 2011, 360 p.).
2. Sur ce mouvement, se reporter à la contribution de Jules Duchastel, « La contre culture : l'exemple de *Main Mise* », dans *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Jacques Pelletier (dir.), Montréal, Cahiers du département d'études littéraires de l'UQAM, 1986, p. 61-81. Dans le même livre, on trouvera une analyse de Joël Pourbaix consacrée à « La posture utopiste » de Paul Chamberland au cours de cette période (p. 83-97).
3. On en trouvera une illustration intéressante dans l'article de Gilles Bourque, Michel Pichette, Narcisso Pizzaro et Luc Racine intitulé « Productions culturelles et classes sociales au Québec » (*Parti pris*, vol. 4, nos 9-12, été 1967, p. 43-75).

DOSSIER

Gérald Godin : poète, éditeur et « prisonnier de guerre »

PAR GÉRARD FABRE

Un vendredi seize
un vendredi de petit matin
un vendredi du tabarnaque
un de ces vendredis
qu'on aimerait mieux être mort
que d'en vivre le quart du bout
dla fin dlaqueue de la centième partie
un de ces vendredis des quatre injustices
des neuf interrogatoires
des quatre cent cinquante arrestations
un vendredi policier
huit par banc
par chars de quarante
un vendredi de porte défoncée
un vendredi tranché épais
un de ces hosties
de vendredis
le cœur étranglé
trépané empalé
les dents soudées pour toujours
un de ces jours comme si le métro
nous passait dessus
à la station Berri-Demontigny
un jour sans rien un jour sans cœur
un jour gouvernemental
un jour de machine d'État
un jour d'armée
un jour crotté
un jour de longue mémoire
et de courte justice
un jour des trois colombes
un jour que j'ai
de travers dans le cul
un jour de bulldozer politique
ils arrivèrent chez moi
pour me faire parler

— Gérald Godin, « Un jour[1] »

La poésie revêt une importance majeure dans *Parti pris* dès sa fondation et jusqu'à sa disparition. Si l'on s'attache au nombre d'articles publiés dans la revue montréalaise, trois auteurs viennent en tête[2]. Les deux premiers, Paul Chamberland et Pierre Maheu, figurent parmi les fondateurs de la revue. Quant au troisième, Gérald Godin, il signe une trentaine de contributions de 1964 à 1966. Après avoir évoqué la « Crise à *Parti pris* » en mai 1966, ce poète natif de Trois-Rivières (1938-1994) ne participera plus qu'à un seul numéro, le dernier, celui de l'été 1968 (« La poésie en 1968 : quelques réflexions »). Il reviendra en 1978 sur le « *schisme* » qui a déchiré la rédaction : « *À la fin, la revue*

avait pas mal fait le tour de son jardin, de telle sorte qu'elle était moins ressentie comme une nécessité. Elle ne pouvait que se répéter. C'est dans ce cadre que le schisme est apparu. En effet il y a eu deux Parti pris *[…] La tendance "nationalitaire" — nationalisme d'un peuple qui veut se libérer — et la tendance "socialiste internationaliste". Moi j'étais pour la décolonisation d'abord, pour le socialisme ensuite. L'autre groupe considérait la décolonisation comme chose secondaire. […] La revue est tombée* » (« Entrevue de Jean Blouin », *Traces pour une autobiographie. Écrits et parlés II*, L'Hexagone, 1994 [1978]).

En 1980, le compagnon de Pauline Julien devient ministre de René Lévesque et se voit confier, entre 1982 et 1985, la responsabilité de l'application de la Loi 101 ou Charte de la langue française.

Entre Parti pris *et le mouvement souverainiste, le poète apparaît ainsi comme l'un des principaux maillons d'un enchaînement historique…*

PROFESSION : ÉDITEUR

Auparavant, de 1965 à 1977, Godin assume une tâche capitale en animant les Éditions Parti pris. Il y publie en 1966, dans la collection « Paroles », son recueil *Les cantouques*, emblématique de l'usage du joual dans la poésie québécoise. Fondée en février 1964, et d'abord dirigée par Laurent Girouard, cette maison d'édition devient l'une des plus marquantes du Québec sous l'impulsion de Godin. Outre l'essai mémorable de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique. Autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*, paru en 1968 dans la collection « Centrentenaire », son catalogue comprend notamment des œuvres de Jacques Ferron, Claude Jasmin, Jacques Renaud, Paul Chamberland, André Major, Raymond Lévesque, Claude Gauvreau, François Hertel, Pierre Vadeboncœur et Marcel Rioux.

Simultanément, Godin occupe d'autres fonctions prenantes, qui pèsent sur son travail d'éditeur. Ainsi, de 1964 à 1968, il coordonne la recherche et la documentation à *Aujourd'hui*, la plus suivie des émissions télévisées d'affaires publiques de Radio-Canada. Il rejoint, de 1969 à 1974, l'hebdomadaire *Québec-Presse*, qu'il dirige pendant un an. Il donne par la suite un enseignement universitaire à Montréal et à Ottawa.

UN MAILLON DE L'HISTOIRE DU QUÉBEC

Pour des raisons liées au parcours qui l'a mené à *Parti pris*, Godin est appréhendé le 16 octobre 1970 à son domicile montréalais de l'avenue Selkirk, puis incarcéré à la prison de Parthenais. Les huit jours passés en milieu carcéral en vertu de la « Loi des mesures de guerre » l'ont définitivement marqué. Dès le 1er novembre 1970, dans les colonnes de *Québec-Presse*, Godin publie un texte portant le titre significatif de « Journal d'un prisonnier de guerre[3] ». Tout au long de sa vie, il multipliera en vain les démarches pour faire reconnaître ses droits, poursuivre et condamner les responsables des arrestations.

On peut considérer que l'issue de la crise d'Octobre précipite à la fois la fin de l'espoir révolutionnaire incarné par *Parti pris* et la montée d'un autre courant contestataire, plus réformiste, bientôt appelé à gouverner, et dont Godin se fera l'un des porte-voix en devenant député du Parti québécois en novembre 1976, puis ministre quatre ans plus tard. Entre *Parti pris* et le mouvement souverainiste, le poète apparaît ainsi comme l'un des principaux maillons d'un enchaînement historique qui n'était guère prévisible à l'aube des années 1960 et qui conduira le Parti québécois à exercer le pouvoir.

« UN JOUR » D'OCTOBRE

Intégralement reproduit en épigraphe, « Un jour » est un poème peu connu de Gérald Godin. Il y dénonce la coercition physique dont il a été l'objet durant la crise d'Octobre, et la loi spéciale qui a autorisé l'arrestation sans mandat de quelque cinq cents personnes au motif de leurs opinions indépendantistes. Il fait un tableau sombre de la situation d'alors, mais élève par là même l'écriture poétique au rang de sentinelle symbolique, pour ne pas laisser le dernier mot à l'arbitraire.

« Un jour » traite de ce tournant biographique tout en dressant le tableau clinique d'un corps social en état de dépendance. Il suggère que le jeu démocratique se trouve faussé quand le potentiel créatif incarné par l'écrivain est réduit à l'impuissance.

UNE POÉTIQUE SANS MÉTAPHORES

Une menace plane sur la licence poétique dès lors que l'écrivain devient captif et susceptible de pressions : le poème expose dans sa forme même ce manquement au principe de création. Mais il va plus loin : il fait fi du principe d'espérance qui était encore présent dans le surréalisme. Il y oppose « *le cœur étranglé / trépané empalé / les dents soudées pour toujours* ». Sans affectation, la langue décrit les atteintes provoquées par l'arrestation et l'emprisonnement : le suspect doit être maîtrisé pour que sa voix ne sème plus la discorde. La poétique mise en œuvre se situe aux antipodes des conventions du genre qui vont de l'amour courtois des troubadours aux métaphores de la communion amoureuse.

Au lieu de se prêter à une évocation abstraite, le sujet poétique se voit défini de la façon la plus concrète : sa réalité s'éprouve d'autant plus qu'il est entravé. La langue fait table rase des artefacts hérités des belles-lettres.

Dépouillée de ces oripeaux stylistiques, l'écriture n'est plus tenue de révéler une pensée ineffable ou un objet sublime. La dure réalité s'impose à elle : l'inscription dans le monde social, dans sa vulgarité et sa cruauté, ne peut lui être épargnée.

LA RÉSONANCE D'UN CORPS MIS À NU

« Un jour » décrit un monde souillé, abîmé. L'homme y apparaît à travers ses organes les plus vils et ses déjections. C'est un homme voué à l'empalement et à la trépanation : à souffrir et à être percé, transpercé. Quand il est question du « *cœur* » c'est sous le joug du privatif « *sans* », ou suivi de l'adjectif « *étranglé* » : le cœur, comme une gorge que des mains enserrent, ou une voix empêchée de s'exprimer.

Dans « Un jour », le poète est mis à nu, comme l'a été le prisonnier. C'est déchu qu'il entre en scène. La louange et le pathos ne sont plus de mise. Comme si le métro le déchiquetait « *à la station Berri-Demontigny* », un « *bulldozer politique* » passe sur lui ce « *vendredi policier* », durant lequel les forces de l'ordre défoncent les portes, au mépris de la justice. Cette intrusion reste « *de travers dans le cul* », là où l'intimité est pénétrée et violée, où la personne se sent humiliée et broyée.

LE FIN MOT DE L'ÉNIGME

L'énigme des deux derniers vers (« *ils arrivèrent chez moi / pour me faire parler* ») ne fait que rajouter à la banalisation de l'acte d'écriture. « *Parler* », telle est bien la fonction de l'écrivain, mais elle ne renvoie plus à l'idée de tribune ou d'agora : elle est détournée, avilie, criminalisée. Le poète est d'autant plus humilié ici que c'est son instrument de travail — sa parole — que les intrus (le pronom personnel « *ils* », d'autant plus menaçant qu'il ne désigne personne nommément) veulent lui extorquer. Ce détournement porte atteinte à la fonction noble de parler, communément privilégiée au regard d'autres manifestations corporelles, jugées plus triviales. Censé procurer du plaisir par le ciselage, puis l'offrande de son texte, le poète se décrit lui-même comme un objet de vassalisation et de souffrance. Sommé de parler, il n'est plus que l'ombre de lui-même.

1. Gérald Godin, « Un jour », dans *Ils ne demandaient qu'à brûler : poèmes 1960-1993*, édition revue et augmentée par André Gervais, préface de Réjean Ducharme, Montréal, L'Hexagone, « Rétrospectives », 2001 [1987], p. 274-275.
2. *Index de « Parti pris » (1963-1968)*, établi par les assistants du Centre d'étude des littératures d'expression française de l'Université de Sherbrooke, sous la direction de Joseph Bonenfant, 1975.
3. Repris dans Gérald Godin, *Traces pour une autobiographie. Écrits et parlés II*, édition préparée par André Gervais, Montréal, Éditions de l'Hexagone, « Itinéraires », 1994 p. 105-113.

DOSSIER

À contretemps
Entretien avec Paul Chamberland

PROPOS RECUEILLIS PAR GÉRARD FABRE

SPIRALE — Revenir sur l'aventure de *Parti pris*, c'est se plonger dans un passé « *qu'il faut accepter de voir plus mouvant que le présent et plus incertain que l'avenir* », pour reprendre les mots de Pascal Quignard. Cette incertitude du regard rétrospectif, comment l'appréhendez-vous ?

PAUL CHAMBERLAND — Au Québec même, je ne constate guère plus qu'une remémoration nostalgique de « ce temps-là », du moins telle que j'en recueille parfois l'expression dans les propos informels qu'on tient en ma présence. Pareille nostalgie prend généralement comme motif plus large toute l'effervescence, autant culturelle que politique, qui a caractérisé les années 1960, du premier gouvernement Lesage à l'émergence du Parti Québécois ou, en 1970, à la Nuit de la poésie ainsi qu'aux « événements d'Octobre ».

SPIRALE — *Parti pris* s'insère dans le récit de fondation du Québec et fait office de « mythe ». Est-on condamné à une exhumation stérile ? Des échos peuvent-ils se produire, comme, par exemple, dans *Fermaille*, une revue créée par des étudiants de l'UQAM en plein « Printemps érable » ?

PAUL CHAMBERLAND — Des échos, oui, comme on a pu encore en retracer lors du « Printemps étudiant » de 2012. *Parti pris* n'est en somme que l'un des foyers de cette constellation de mouvements émancipateurs des années 1960. Dans le milieu universitaire, on trouve certaines études qui traitent soit du contenu éditorial de la revue, soit des œuvres littéraires d'auteurs de *Parti pris* ou plus ou moins associés à sa mouvance. J'avoue ne m'être guère intéressé à ces travaux, non parce que j'en sous-estimais la valeur, mais parce que,

sans doute, j'éprouvais peu d'empressement à reconsidérer ce qui en fait l'objet.

SPIRALE — La primauté affirmée de la révolution dans sa dimension nationale s'accompagnait d'un internationalisme au sens marxiste du terme. Cela conduisait-il à un rapprochement avec la gauche anglophone canadienne ?

PAUL CHAMBERLAND — Du fait de la position « marxiste-léniniste » de *Parti pris*, plusieurs de ceux qui gravitaient autour de la revue sont entrés en contact avec quelques personnes appartenant à cette gauche anglophone (communistes, trotskystes, etc.). Ces contacts n'ont toutefois donné lieu à guère plus que des rapports informels.

« Décolonisation » est incontestablement le maître mot. Notre vision de la situation historique du Québec et notre volonté d'une émancipation révolutionnaire du peuple québécois trouvent là leur trait paradigmatique.

SPIRALE — On peut éprouver une impression de contretemps à la lecture de *Parti pris*, où sont mis en avant Marx, Sartre et les théoriciens de la décolonisation (Frantz Fanon, Jacques Berque, Albert Memmi). Alors qu'à Paris, on se targue de faire œuvre de « modernité » en se démarquant de Sartre : le « Nouveau roman » et le structuralisme évincent peu à peu l'existentialisme ; *Tel quel* concurrence *Les temps modernes* ; la sémiologie et les sciences sociales font de l'ombre à la philosophie. L'aura de *Parti pris* ne provient-elle pas, précisément, de ce que ses rédacteurs ont su dire de fondamental sur la société québécoise en évitant tout alignement sur les pensées à la mode ?

PAUL CHAMBERLAND — La pensée de Sartre a certes compté pour nous, mais à un degré variable selon chacun. Pierre Maheu a été le plus sartrien d'entre nous et Jean-Marc Piotte l'était à peine. Il convient de préciser que nous étions surtout inspirés par l'auteur des *Situations*, le préfacier de Fanon ou de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor. En somme, le Sartre politique, l'intellectuel « engagé » au cours de la lutte de libération nationale des Algériens. Il y a lieu de replacer l'influence de Sartre dans le contexte international d'alors, celui de la décolonisation et des mouvements anti-impérialistes. « Décolonisation » est incontestablement le maître mot. Notre vision de la situation historique du Québec et notre volonté d'une émancipation révolutionnaire du peuple québécois trouvent là leur trait paradigmatique. Algérie, Vietnam, Cuba : tels auront été pour nous les points chauds et attractifs qui inspiraient nos prises de position et notre combat. Il n'est pas jusqu'à notre « marxisme-léninisme » qui n'ait été marqué et infléchi par la problématique de la décolonisation, comme c'était, du reste, le cas pour de nombreux mouvements révolutionnaires dans ce qu'on appelait alors le « Tiers monde ». Rien d'étonnant à ce que, outre celle de Berque, les œuvres de Frantz Fanon, *Les damnés de la Terre*, et d'Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur*, aient marqué de manière si décisive notre interprétation de la situation québécoise. Memmi, du reste, mis au courant du recours que nous faisions à son analyse et après avoir pris connaissance de la réalité québécoise, s'est déclaré tout à fait d'accord avec notre lecture. Nous avions le sentiment (sans doute excessif) que l'émancipation du Québec s'inscrivait dans la dynamique d'une conjoncture internationale de luttes anti-impérialistes. Voilà pourquoi nous avons eu comme position de principe primordiale l'étroite articulation entre la cause de l'indépendance et la transformation révolutionnaire de la société. Le célèbre livre de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, est nettement inspiré par un tel idéal.

L'« impression de contretemps » que suscite en vous la lecture des textes de *Parti pris*, en regard de la « modernité » à l'œuvre en France à la même époque (structuralisme, Nouveau roman, Tel Quel) vous porte à penser que *Parti pris*, du fait d'être resté étranger à ce qui prévalait alors à Paris, aurait échappé à l'oubli en ce qu'il aurait su produire une analyse originale et appropriée de la situation québécoise. Chose certaine, la revue a très rapidement obtenu une large audience dans le milieu intellectuel. Elle est devenue sans doute, par le fait même, indissociable du moment historique dans lequel elle s'est inscrite.

Au cours de la première partie des années 1960, j'ai lu quelques romans d'Alain Robbe-Grillet, de Michel Butor, de Nathalie Sarraute ; Roland Barthes, notamment *Mythologies* ; Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Néanmoins, ces lectures n'ont pas eu d'incidence sur ma production écrite d'alors, poèmes ou articles. Notez que j'aurai cessé de participer activement à la production de la revue dès août 1966, date de mon arrivée en France (le séjour, jusqu'en 1968, sera ininterrompu). Peu avant mon départ, je lis *Les mots et les choses* de Michel Foucault. Je puis dire que cette lecture est la première qui ait provoqué alors un bouleversement dans l'orientation de ma pensée. Par la suite, une fois immergé dans l'ambiance parisienne, je suis vivement entraîné dans le champ d'attraction « structuraliste ». Je me plonge dans des études de linguistique et de sémiotique ; avec quelques amis québécois, j'étudie à fond les textes de Louis Althusser et de ses disciples ; et, bien entendu, je lis régulièrement *Tel Quel*. Mais surtout, je me passionne pour la pensée et l'œuvre alors émergente de Jacques Derrida. J'assiste à l'un de ses cours publics à l'École normale (« La pharmacie de Platon », qui fera l'objet du texte éponyme). Et, grâce à Gaston Miron, je fais la connaissance de Michel Deguy et fréquente à l'occasion

des poètes français. C'est ainsi que je nouerai avec Robert Marteau une amitié, d'autant plus durable qu'il séjournera à Montréal pendant douze ans.

Ce que je viens d'évoquer brièvement a contribué fortement à m'engager alors dans un tournant dont le recueil de poèmes *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* (1972) porte manifestement la trace. Par la suite, une fois revenu à Montréal, je lirai avec grand intérêt les revues et les textes des *Herbes rouges* et de *La nouvelle Barre du jour*. Et je m'investirai à fond dans le mouvement de la contre-culture.

SPIRALE — À cet égard, quels courants aux États-Unis ont alimenté vos réflexions et votre inspiration ?

PAUL CHAMBERLAND — À l'époque de *Parti pris*, j'ai commencé à m'intéresser aux auteurs de la *Beat Generation*. Particulièrement à Allen Ginsberg, dont le célèbre poème « *Howl* », que j'ai lu en version originale, a fait sur moi l'effet d'une détonation. Je ne peux pas ne pas en reconnaître la répercussion dans le style enfiévré de *L'afficheur hurle*, dont le titre à lui seul a clairement valeur d'indication à cet égard.

SPIRALE — Que dire de la place d'Aimé Césaire, à qui vous dédiez « Méridien de la colère », un poème publié en 1963, et que vous évoquez dans *Parti pris* en janvier 1965 ?

PAUL CHAMBERLAND — Lors du tournage du film de Jean-Daniel Lafond, *La manière nègre* (consacré à Aimé Césaire), à la Martinique, à l'été 1991, j'ai eu, en tant qu'« interlocuteur » québécois, l'occasion de longues et splendides conversations avec l'auteur des *Armes miraculeuses*. Il m'apprit que, grâce à Miron, il avait été mis au courant de l'existence de l'ouvrage de Vallières et qu'il avait été étonné de ce que le concept de négritude eût trouvé une aire d'extension tout à fait inattendue au nord de l'Amérique. Cette anecdote me donne l'occasion de dire à quel point la lecture des poèmes de Césaire ainsi que du *Cahier d'un retour au pays natal* et du *Discours sur le colonialisme* m'a marqué profondément.

SPIRALE — Quelles sont vos rencontres que vous jugez décisives ? Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

PAUL CHAMBERLAND — Voilà une question qui a pour effet de déployer un large éventail de considérations. Dès le début de mes études universitaires, en 1961, j'entre en contact avec un milieu littéraire, artistique et intellectuel d'une vive effervescence. Les occasions de rencontres sont nombreuses et elles impliquent tant des personnes que des œuvres ou des interventions. Pour mes contemporains, notamment ceux qui participent à la fondation de *Parti pris*, ce milieu-là est fortement stimulant. Comment discerner nettement ce qu'a pu avoir de « *décisif* » telle ou telle rencontre ? Des aînés comptent, plusieurs âgés d'à peine dix ans de plus. Des lieux éditoriaux, tels la revue *Liberté* et les Éditions de l'Hexagone, offrent de passionnants débats d'idées ou des œuvres marquantes et novatrices. De ces aînés, je distinguerai quelques-uns qui ont particulièrement contribué à mon cheminement.

Gaston Miron, tout d'abord, aura joué pour moi, comme pour d'autres de ma génération, le rôle d'initiateur tant pour la découverte de la poésie d'ici et d'ailleurs que pour un style de militantisme qui associait la vigueur de la parole et la détermination dans l'action à entreprendre. Et ses poèmes, s'ils ne paraissaient alors que par extraits dans des revues, produisaient une vive impression, notamment quand il les confiait, ce qui était fréquent, à l'écoute de quelques-uns, voire d'un seul, souvent à l'improviste, par exemple quand on le croisait sur le trottoir. J'ai connu Jacques Brault alors que j'étais très jeune, comme professeur lors de mes études collégiales, ensuite à l'université. À sa manière discrète, mais judicieuse, il m'aura accompagné, notamment dans l'apprentissage de l'écriture poétique. Et j'appréciais déjà hautement l'œuvre de l'auteur de *Suite fraternelle*. Au cours des années 1965-1966, je fréquente Hubert Aquin, dont l'essai « La fatigue culturelle du Canada français » m'apparaît, et c'est le cas de beaucoup, comme une très pénétrante interprétation de l'ambiguïté caractéristique de ce qu'on n'appelait pas encore *le* Québec. Aquin était un brillant causeur, pétulant d'esprit, et je lui dois, entre autres choses, beaucoup quant à la compréhension des grands romanciers du XX^{e} siècle, tels que Robert Musil, Hermann Broch ou James Joyce. Pierre Vadeboncœur, alors jeune avocat syndicaliste, a fait forte impression sur moi comme sur mes camarades. Il était membre du collectif de la revue *Situations*. Avec *La ligne du risque*, le polémiste à la plume élégante et acérée mettait exemplairement en relief l'exigeant exercice de la liberté engagée dans le combat pour l'émancipation tant des travailleurs que de la société québécoise. J'aimerais enfin parler de Patrick Straram (qui s'était surnommé le Bison ravi), parce qu'il a marqué quelques-uns d'entre nous d'une forte empreinte. Il a d'ailleurs collaboré régulièrement à la revue. Parisien d'origine, il avait été, très jeune, du cercle des situationnistes. Il m'aura ouvert des perspectives inédites sur le jazz, le blues, le cinéma d'avant-garde, surtout français (la Nouvelle Vague ; Jean-Luc Godard était pour lui le plus grand), et surtout, c'est l'héritage situationniste, une démarche tout à la fois critique et inventive, conçue comme une transformation radicale des relations entre les êtres humains comme de la vie quotidienne (c'est, du reste, lui qui m'a fait connaître la *Critique de la vie quotidienne* d'Henri Lefebvre).

SPIRALE — Vous avez rencontré Henri Lefebvre chez Jacques Berque, dans les Landes, à Saint-Julien-en-Born. Dans un livre paru en 1989, Berque explique comment il a trouvé au Québec, « *en ces Français de la dépossession, une contrepartie de l'Algérie, peut-être encore plus ancrée en moi que cette dernière* ». Il cite votre nom, parmi ceux d'autres Québécois « *qui voyaient en eux-mêmes des colonisés, ces Français noirs* », ajoutant qu'il se sentait « *requis pour leur cause* ». Quel souvenir gardez-vous des échanges avec ces deux grandes figures intellectuelles ?

PAUL CHAMBERLAND — Avant de séjourner à Paris, de 1966 à 1968, j'ai eu l'occasion de rencontrer, avec plusieurs autres, Jacques Berque. Je crois me rappeler que Gaston Miron était de ceux qui avaient rendu possible cette rencontre, qui fut remarquablement intense et chaleureuse, la personnalité de Berque y contribuant pour beaucoup. Nous avions lu alors *Dépossession du monde*, paru en 1964, et cette lecture nous avait grandement émus. J'ai revu Berque à Paris. Puis il y eut ce bref, mais fort agréable séjour, à l'été 1967, à Saint-Julien-en-Born, au cours duquel j'ai fait la connaissance d'Henri Lefebvre, dont j'ai apprécié la vive intelligence et l'humour. Je dois à Berque, lors de conversations, et ce, grâce à la qualité évocatoire, poétique de son verbe, une précieuse initiation à ce monde de l'humanité arabo-musulmane, particulièrement maghrébine, qui a durablement marqué ma perception. C'est, du reste, grâce à lui que j'ai pu effectuer un séjour, ponctué de rencontres heureuses et significatives, en Tunisie et en Algérie en janvier 1968.

Après coup, je me suis rendu compte à quel point cette immersion dans les « événements » aura été pour moi révélatrice de ce que j'appellerais la tradition révolutionnaire, toujours vivace, du peuple de Paris.

SPIRALE — Et de Lucien Goldmann, avec qui vous vouliez préparer une thèse à Paris ?

PAUL CHAMBERLAND — J'avais lu avec grand intérêt son *Dieu caché* lors de mes études de philosophie à l'Université de Montréal et, par la suite, des ouvrages de Georg Lukács. S'inscrivant, quoique de manière autonome, dans le champ du marxisme, sa théorie de sociologie de la littérature, le « structuralisme génétique », me semblait tout indiquée pour élaborer une thèse de doctorat, dont l'objet était littéraire. Toutefois, au moment où je m'inscrivais dans son séminaire de l'École pratique des hautes études, Goldmann était déjà miné par la maladie qui allait l'emporter quelques années plus tard. Chose cocasse, il me convoqua un jour pour me dire que sa méthode n'avait jamais donné de résultats probants dans le cas de la poésie (mes recherches portaient alors sur l'œuvre d'André Breton). Il m'a transmis copie d'un mot de recommandation adressé à Barthes. Mais ce dernier me pria de l'excuser, la maladie l'empêchant de me recevoir dans l'immédiat. Puis vint le printemps 68…

SPIRALE — Comment avez-vous réagi à cet événement, que vous viviez en direct ?

PAUL CHAMBERLAND — Inscrit à la Sorbonne, j'ai commencé à « participer » de près au mouvement de contestation étudiante dans le courant du mois d'avril. Comme la grève sociale avait pris une ampleur considérable au point de paralyser tous les transports, publics comme individuels, et que j'habitais alors dans une pension en banlieue, à Choisy-le-Roi, j'ai eu la chance d'être hébergé par une amie française dont l'appartement était situé rue du Cherche-Midi : en plein cœur de l'action ! Avec quelques camarades québécois, je passais mes journées dans les divers lieux « stratégiques » (la Sorbonne, l'Odéon). J'ai participé à de nombreuses « manifs » ou à de vastes rassemblements. Par chance, j'ai échappé par deux fois à de brutales manœuvres répressives (les CRS !). Après coup, je me suis rendu compte à quel point cette immersion dans les « événements » aura été pour moi révélatrice de ce que j'appellerais la tradition révolutionnaire, toujours vivace, du peuple de Paris.

SPIRALE — Comment percevez-vous aujourd'hui l'Hexagone ? Est-ce encore là que le Québec peut trouver des interlocuteurs ou vous semble-t-il que la fracture océanique s'est aggravée ?

PAUL CHAMBERLAND — Mon départ pour Paris a été essentiellement motivé par mon désir de poursuivre mes études universitaires. Mai 68 aura joué un rôle décisif dans le tournant que j'ai pris, dès mon retour à Montréal, en direction de l'utopie et du mouvement contre-culturel, alors en plein essor. À la suite de brefs séjours ultérieurs en France, il m'est arrivé d'éprouver un sentiment singulier, qui demeure toujours présent à mon esprit. Je tente de le décrire en peu de mots alors qu'il est complexe et quelque peu déconcertant. Paradoxalement, l'attachement que j'éprouve pour la France, et particulièrement Paris, a eu pour effet de rendre désirable le « retour » au pays natal. Non du fait de quelque nostalgie. Il s'agit de tout autre chose : comme si je reprenais un parcours migratoire (celui des ancêtres ?), je vais au-devant d'une terre (encore) nouvelle en obéissant à cette obscure impulsion, venue de la France ancestrale, d'en « transplanter », en vue d'une autre floraison, ce qui en a fait la « vertu », accumulée depuis tant de siècles. Je sais bien qu'un tel sentiment ressortit à une vision proprement mythique, dont je dirai tout de suite qu'elle n'est pas étrangère à celle de Robert Marteau telle qu'il l'a élaborée dans *Mont-Royal* et *Fleuve sans fin* (certains poèmes de *L'enfant doré* font du reste allusion à cette « filiation »). Comme vous voyez, mon sentiment à l'égard de l'Hexagone est, et ce depuis longtemps, tout à l'opposé d'un rejet ou d'une rupture. Je constate avec joie que, plus que jamais, à divers égards, nombreux sont les « interlocuteurs » qui entretiennent de féconds échanges d'une rive à l'autre de l'Atlantique.

SPIRALE — Dans *L'afficheur hurle*, vous écrivez : « *il y a des fraternités dans le malheur* ». André Major vous dédie, dans *Le pays*, un poème intitulé « En ton cri tous les cris ». L'identification du « *damned canuck* » à la négritude procédait-elle de l'affirmation d'une communion dans la souffrance ou, plus intellectuellement, de la mise en récit d'un

destin pathétique commun ? Était-ce un moyen de souligner que l'aliénation est générale ? Vous insistiez dans *Parti pris* sur « *la condition de minoritaire* », qui « *est essentiellement aliénante* ». Les différences de degré d'oppression des peuples servaient alors à nier la situation de colonisation des Québécois, de sorte que « *notre malheur est la demi-vérité de notre confort* ». Qu'est devenue cette conviction qu'il existe une communauté de souffrance, propice à une identification victimaire ? N'est-elle pas entamée par le discrédit des indépendances et des révolutions naguère célébrées, leur reflux tragique et pathétique ?

PAUL CHAMBERLAND — Votre question ouvre plus d'un chemin. Quelle direction prendre ? Il est d'autant plus difficile de trancher que les fils s'entrelacent, et c'est sans doute inévitable. J'essaie de m'en tenir à ce que j'appellerais la tonalité affective qui donnait sa charge dynamique aux convictions et à l'exercice de pensée qui étaient alors les miens. Mais comme pareil examen rétrospectif ne va pas sans risque de méprise ni l'interposition de souvenirs-écrans, il convient de le faire avec grande précaution. Dans l'expression « *des fraternités dans le malheur* », je crois pouvoir dire que le mot nettement accentué était alors « *fraternité* » : tout se passe comme si la ferme prise en compte de la situation de colonisation des Canadiens français du Québec, avec toutes les carences et les modalités d'aliénation (notamment d'ordre linguistique : la diglossie) qu'elle implique, donnait fortement appui à un élan de solidarité avec tous les peuples aux prises avec une situation d'assujettissement *analogue*. D'où la détermination à nous engager dans un combat dont nous savions l'enjeu international, ainsi que le désir d'être reconnu par nos « frères » comme partie prenante de ce combat. Le dernier vers du poème « *Speak white* » de Michèle Lalonde évoque cette perspective de manière limpide et simple : « *Nous savons que nous ne sommes pas seuls.* » L'impulsion à agir relègue à l'arrière-plan le pathos victimaire (lequel, je le note incidemment, marquera fortement l'œuvre d'Hubert Aquin). Cela dit, le malheur et la souffrance collectifs d'où surgit, pressante, la volonté d'émancipation, personne mieux que Miron ne lui aura donné une expression aussi puissante. L'« *aliénation délirante* », puisqu'intolérable, du « *damned canuck* », c'est de son corps même d'« *homme agonique* » qu'il en a tiré les « monologues » si bouleversants. « Les notes sur le non-poème et le poème » associent à la manière poétique un discours (« sur le colonialisme » !) confondant de lucidité blessée. Je ne crois pas « surinterpréter » si je dis qu'une fois fortement exprimée par Miron l'aliénation du Canadien français colonisé, nous avons puisé dans ses poèmes et ses écrits la source d'une puissante motivation dans la lutte contre l'oppression.

Je ne crois pas « surinterpréter » si je dis qu'une fois fortement exprimée par Miron l'aliénation du Canadien français colonisé, nous avons puisé dans ses poèmes et ses écrits la source d'une puissante motivation dans la lutte contre l'oppression.

Une dernière remarque, appelée par votre allusion aux tentatives faites pour « nier la situation de colonisation des Québécois ». De telles manœuvres ont bel et bien eu lieu, souvent inspirées par de la mauvaise foi. Cela dit, quand j'écrivais que « *notre malheur est la demi-vérité de notre confort* », j'avais expressément en vue le fait d'une société qui jouissait, dans son ensemble, d'un niveau de vie découlant de la prospérité de l'économie nord-américaine à cette époque. Dès les années 1950, les Canadiens français du Québec commençaient à vivre dans ce qu'on appelait déjà une « société de consommation » (le confort !). Nous n'étions pas un peuple acculé à la misère et au dénuement, *donc* nous ne pouvions prétendre au titre de « vrai » peuple colonisé ! Tel était l'argument des adeptes du statu quo, de ceux qui tenaient par-dessus tout à ce que « *rien ne change au pays du Québec* », pour reprendre ces mots souvent cités du roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*.

SPIRALE — S'il fallait chercher un dénominateur commun à votre itinéraire depuis l'aventure de *Parti pris*, quel serait-il ?

PAUL CHAMBERLAND — Rendre compte en quelques lignes de ce qu'aura signifié pour moi l'*après* de *Parti pris*, c'est-à-dire plus de quatre décennies, serait une entreprise désespérée. Curieusement, aux yeux de certains, j'aurais prolongé, depuis ce temps, une vie posthume. À la fin des années 60, j'ai été brusquement mis à l'épreuve d'un tournant majeur. Jamais, pour autant, je n'ai désavoué le lointain jeune auteur de *L'afficheur hurle*. À mon grand étonnement, j'en ai retrouvé toute la fougue alors qu'au cours du « Printemps étudiant » 2012, je rédigeais *Les pantins de la destruction*.

Quelque chose d'alors aurait passé dans l'après… Mais quoi au juste ? Tenter de le cerner ne va pas de soi, d'autant moins que l'écart temporel implique le risque d'erreurs de perspective. Il me semble que l'approche la plus avisée consiste à pointer dans la direction d'une conviction centrale dont je sais qu'elle m'a toujours animé. Plus qu'obtenir un État national souverain, m'apparaissait alors désirable d'inciter un peuple à lutter contre l'oppression et ses citoyens à assumer le risque de la liberté. Aujourd'hui, la puissance démesurée de superprédateurs menace l'humanité jusque dans sa survie. Le véritable sujet politique du combat d'à présent, c'est l'espèce humaine — pour laquelle j'éprouve, et je reprends les mots de Robert Antelme, « *un sentiment d'ultime appartenance* ».

Une littérature de combat

PAR GILLES DUPUIS

« PARTI PRIS » LITTÉRAIRE
de Lise Gauvin
Presses de l'Université de Montréal, « Lignes québécoises », 221 p.

L'essai que Lise Gauvin a fait paraître sur *Parti pris* en 1975 avait le double mérite de constituer la première étude en français, publiée à Montréal, portant sur la revue et la maison d'édition du même nom (après, ironie de l'histoire, le tout premier livre en anglais, édité à Toronto[1]) et de se consacrer presque exclusivement à la dimension littéraire de l'aventure partipriste. Au moment de sa réédition, en fac-similé, les mérites de l'ouvrage ne se sont pas démentis, comme en témoigne la postface signée par André Major, l'un des membres fondateurs de la revue pour qui, « *[e]n attendant le jugement dernier de l'Histoire, le livre de Lise Gauvin conserve son actualité et sa pertinence.* » Grâce au regard rétrospectif que cette nouvelle parution autorise, on peut mieux prendre la mesure de ce qui fut un apport fondamental de *Parti pris* : son importance, non seulement pour la littérature québécoise qu'elle a contribué à mettre au monde en la nommant (vol. 2, nº 5, janvier 1965), mais aussi pour le phénomène littéraire dans son ensemble, à travers le texte critique, le poème et le récit qu'ont pratiqués, à divers degrés et avec plus ou moins de bonheur, les animateurs de la revue. Car si *Parti pris* a apparemment abandonné très tôt sa vocation littéraire, substituant dès le deuxième numéro la mention « revue politique et culturelle » à celle de « revue politique et littéraire » dans l'indication de sa ligne éditoriale, elle n'en a pas moins conservé des rapports suivis et soutenus avec la littérature comme manifestation politique et culturelle.

LE TROISIÈME TERME

L'épithète, dans « *Parti pris* » *littéraire*, apparaît dès lors comme le troisième terme d'une équation aussi insoluble qu'un casse-tête auquel manquerait une pièce essentielle : pas de pays sans une littérature digne de ce nom ; pas de littérature sans un pays réel ; ni l'un ni l'autre sans une véritable politique culturelle. Le littéraire, ainsi compris, est à la fois la condition d'émergence d'une identité en devenir et, paradoxalement, son point d'aboutissement toujours à venir. Il se pose en préalable à la constitution de toute littérature, qui ne peut exister que dans un pays où la culture n'émane pas d'une politique subventionnée, donc dictée par les instances gouvernementales — ce à quoi se réduit le plus souvent l'expression « politique culturelle » dans la sphère médiatique —, mais découle du culturel comme geste politique conscientisé et librement assumé. C'était le cas à *Parti pris* qui, malgré une campagne de dénigrement de la part d'une certaine élite littéraire, comptait déjà mille abonnés au moment de publier son numéro phare, « Pour une littérature québécoise », tout en déplorant le fait qu'il aurait fallu doubler ce nombre afin que la revue puisse « *se donner un secrétariat permanent* »… Combien de revues littéraires ou de magazines culturels aimeraient pouvoir se targuer d'un tel exploit de nos jours, sans avoir à compter sur l'aide des organismes subventionnaires pour se doter d'un secrétariat (permanent ou transitoire) : autre temps, autre réalité !

L'ENJEU POLITIQUE

Que ce soit à travers le poème ou le récit, la musique ou le cinéma, l'humour ou toute autre manifestation culturelle (du « Ti-popisme » jusqu'à la contre-culture, que l'attitude ou l'esthétique Ti-pop annonçait, voire préparait), le politique demeurait l'angle d'attaque de la « *littérature de combat* » pratiquée à *Parti pris* (Lise Gauvin emprunte cette expression à Frantz Fanon, le promoteur de la décolonisation, qui fut aussi l'un des inspirateurs de la pensée partipriste). Après une mise en contexte judicieuse — qui établit les différentes filiations de la génération « Parti pris », avec ses repoussoirs (Lionel Groulx, *Cité libre*, la Société Saint-Jean-Baptiste) et ses héritages (*Refus global*, Jacques Ferron, Gaston Miron), puis trace le portrait « en décolonisés » de quelques écrivains actifs au sein de la revue (Paul Chamberland, André Major et Jacques Renaud) —, Gauvin s'attelle au cheval de Troie (dixit Jean Marcel) de l'aventure partipriste : « *L'épopée du joual* ». Rappelant que le recours à cette sous-langue — ni un patois, ni un dialecte, à la limite une forme d'argot (selon Laurent Girouard) — constituait une arme de combat, et non un effet de mode (auquel l'usage littéraire du joual tendra à se réduire par la suite), l'auteur de *Langagement* (Boréal, 2000) montrait déjà en quoi la langue était, en soi, une question d'engagement, obligeant en quelque sorte l'écrivain engagé à *Parti pris* de passer par cette langue bâtarde qu'était le joual, signe de l'aliénation du peuple dont il s'était fait le porte-parole : « *Non pas écrire mal, mais vrai.* » Cette formule, bien tournée, indique à quel point « mal écrire » était devenu nécessaire à toute une génération pour refléter le « mal vivre »

collectif, le joual étant ce « *langage-vérité du quotidien mortifié* » de la majorité silencieuse. Or, transposé dans le texte littéraire, ce langage constituait aussi « *le degré parlé de l'écriture* », heureuse expression inspirée de Roland Barthes, mais pour dire, avec Hubert Aquin, notre « *malheur d'expression* »... André Major a d'ailleurs relevé la perspicacité et l'originalité de la démarche de Lise Gauvin, qui a bien perçu dans « *la problématique de la langue* » le « *cœur du combat* » (ou le nerf de la guerre) que livrait *Parti pris* pour dire « *le réel québécois* ».

Ce qui frappe à la relecture de cet essai, ce n'est pas tant les qualités de l'analyse, pourtant indéniables, que l'admirable esprit de synthèse qui l'anime.

À partir de ce constat primordial, il importait moins de distinguer les genres littéraires dans lesquels se sont exprimés ou illustrés les partipristes — que ce soit l'essai critique ou polémique, le poème engagé ou affiché, le récit didactique ou ironique —, tant la même parole militante circulait d'un genre à l'autre. Mais pour la clarté du propos, l'auteur a abordé ces genres successivement, réservant à la critique — sans doute le genre le plus pratiqué dans la revue, toutes espèces confondues — l'honneur d'amorcer la partie plus analytique de son ouvrage. Choix éclairé, non seulement parce que la « prise de parole » fut la raison d'être de *Parti pris*, comme le nom de la revue emprunté à Sartre l'indique, mais parce que l'attitude critique se répercutait dans tous les genres pratiqués par ses partisans. Qui plus est, c'est dans ce genre en particulier que le littéraire, comme phénomène culturel, et le politique, comme forme d'engagement, pouvaient converger avec le maximum d'acuité intellectuelle. La « *pensée démystificatrice* » exercée à *Parti pris*, notamment par Pierre Maheu et Jean-Marc Piotte au plan politique (mais aussi par Paul Chamberland dans ses essais pamphlétaires), trouve son pendant plus strictement littéraire dans la critique thématique illustrée par André Brochu. Une critique d'inspiration sociologique fera également son apparition dans la revue, avant l'arrivée de Raôul Duguay en 1966, qui, de concert avec Pierre Maheu et Thérèse Dumouchel, instaurera une parole critique plus personnelle entre essai polémique et texte de création, qui n'hésite pas à juger, attaquer, dénigrer, tout en faisant preuve d'ironie, parfois même de cynisme. C'est dans ce cadre tout à la fois festif et corrosif que naît « *le mouvement Ti-Pop, phase flamboyante et éphémère de l'art populaire québécois.* » Règne du kitsch, du « quétaine » et du « cucul » (Elvis Gratton n'est pas loin...), le Ti-pop sert aussi de prétexte à l'expression critique d'une forme d'auto-ironie, voire d'autodérision : un piège qui, comme « *cette arme à double tranchant qu'est le joual* », peut facilement se refermer sur celui qui le tend... N'empêche, le « Ti-popisme » a permis à une génération de dire, sur le mode de l'humour et de la parodie, le « *mal collectif* » de tout un peuple, déjà sensible dans un numéro thématique de la revue (« La difficulté d'être québécois », vol. 2, nos 10-11, juin-juillet 1965).

Le chapitre consacré aux poèmes, plus particulièrement aux recueils de Chamberland (*Terre Québec*, *L'afficheur hurle*, *L'inavouable*) et de Gérald Godin (*Les cantouques*), insiste sur le lien entre poésie et politique à *Parti pris*. Les poètes partipristes passent tout naturellement « *de la parole poétique à la parole politique* », inaugurant une politique de la parole (sans « art poétique ») qui est le « *résultat d'une tension entre une parole poétique et un réel politique à nommer* ». Poésie en devenir donc, comme celle de Miron qui doit s'arracher de peine et de misère au « non-poème », dans l'attente d'un pays qui permettra au « poème » d'advenir. De même, l'art du récit, à *Parti pris*, doit se réaliser contre le réalisme et le formalisme, en évitant le double écueil du récit traditionnel (ou conventionnel) et de l'esthétisme (ou de l'artifice). Art sans art, plutôt que l'art pour l'Art, ce « *difficile accès à la parole* » souligne en filigrane que, malgré quelques efforts louables (*La ville inhumaine* de Girouard, *Le cabochon* de Major) et une réussite incontestable (*Le Cassé* de Renaud), le roman ne fut pas le véhicule de marque des écrivains partipristes, qui ont mieux excellé dans le genre économique de la nouvelle, plus en prise sur le quotidien et son réel réifié qu'il s'agissait d'exposer. Le piège qui les guettait sur ce front était de verser dans le populisme, reproche qui a pu être adressé à Claude Jasmin, un auteur prolifique qui n'a jamais publié dans la revue, mais qui a fait paraître trois titres (dont le populaire et très critiqué *Pleure pas, Germaine*) aux Éditions Parti pris. C'est d'ailleurs sur ce contre-exemple, mais qui devient par le fait même exemplaire des limites de l'aventure partipriste, que se referme la partie analytique de « *Parti pris* » *littéraire*.

L'ESPRIT DE SYNTHÈSE

Ce qui frappe à la relecture de cet essai, ce n'est pas tant les qualités de l'analyse, pourtant indéniables, que l'admirable esprit de synthèse qui l'anime. Initiation à un phénomène unique dans l'histoire littéraire du Québec, le court et dense ouvrage que Lise Gauvin a consacré à « *Parti pris* » ouvre de larges pistes de réflexion et d'investigation pour revisiter cette page brève, mais mouvementée de notre histoire collective. Dans ce sens, l'ouvrage n'a pas pris une seule ride. Tout au plus, aurait-on souhaité que les annexes (en particulier les « *Éléments de bibliographie* ») soient mises à jour : peut-être dans un proche avenir, sous forme électronique en complément de lecture ? Quoi qu'il en soit, dans leur état actuel, ces appendices sont suffisamment riches et diversifiés, entre autres en ce qui concerne la réception critique immédiate (« *"Parti pris" pris à partie* »), pour servir de base solide à toute exploration future du phénomène partipriste. Redonnons, une dernière fois, la parole au postfacier : « *Lise Gauvin a le grand mérite d'avoir fait l'autopsie d'un cadavre encore chaud en résistant à toute forme de complaisance. C'est sans doute pourquoi l'essentiel de son propos a si bien résisté aux intempéries.* »

1. Malcolm Reid, *The Shouting Signpainters*, Toronto, McClelland & Stewart, 1972.

Le parti pris du Québec
Entretien avec André Brochu

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHELINE CAMBRON

SPIRALE — Comment définiriez-vous l'aventure de *Parti pris* ?

ANDRÉ BROCHU — *Parti pris*, ce fut avant tout une nouvelle façon de penser au Québec et de penser *le* Québec — non plus comme ce pays où nous avions vécu au cours de notre enfance et de notre adolescence, c'est-à-dire une province vouée aux valeurs religieuses et conservatrices, mais comme une patrie de la modernité sur les plans politique, social et culturel. Cette modernité, nous en prenions connaissance grâce au récent développement des moyens de communication. Le cinéma et la télévision, notamment, nous transmettaient des images du monde pleines d'enseignement, par exemple, des documents sur la Deuxième Guerre mondiale et ses atrocités, sur les luttes de décolonisation en Afrique (en particulier la guerre d'Algérie), sur les courants de pensée laïcs en Europe... D'où l'avènement d'une nouvelle génération d'intellectuels québécois autour de la vingtaine, frais émoulus de l'université au début des années 60. Il faut dire qu'il y avait beaucoup d'effervescence dans la jeunesse étudiante. Elle s'exprimait dans *Le quartier latin* — journal des étudiants de l'Université de Montréal — et dans les nombreuses activités de la Société artistique de la même institution. Celle-ci a, entre autres choses, patronné la publication des *Cahiers de l'AGEUM* (Association générale des étudiants de l'Université de Montréal), dont dix ont paru en un an ; les spectacles fort courus d'un groupe d'humoristes, les Cyniques, qui ont popularisé une forme de subversion anticléricale ; la réalisation du film *Seul ou avec d'autres*, par les soins de Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne. *Les cahiers de l'AGEUM*, dirigés par Pierre Maheu que j'assistais, ont préludé à la création, quelques mois plus tard, de la revue *Parti pris*. Personnellement, j'aurais préféré la mise sur pied d'une maison d'édition, dans le style de ces *Cahiers de l'AGEUM* où nous avions publié, entre autres ouvrages, *La tête du roi*, une pièce de Jacques Ferron. Mais Pierre Maheu préconisait plutôt une revue qui serait l'équivalent québécois des *Temps modernes* de Sartre. C'est donc ce qui fut créé. La maison d'édition verra tout de même le jour et survivra pendant plusieurs années à la revue.

SPIRALE — Le nom donné à la revue constitue déjà tout un programme. Qui l'avait trouvé ? Quel sens revêtait-il à vos yeux ?

ANDRÉ BROCHU — Je n'ai pas apporté grand-chose à la revue, étant plus un littéraire qu'un politique, mais tout de même, j'ai eu l'idée du titre. Il m'a été inspiré par le mot d'ordre sartrien de « *prendre parti* ». J'ai aussi eu l'idée de la chronique intitulée « Vulgarités », mais cela relève plutôt de la délinquance de bon aloi qui nous titillait quelque peu, en pleine période de FLQ. Ce titre, *Parti pris*, qui a rallié sans peine les membres fondateurs, est plein de significations. Il a quelque chose de provocant dans la mesure où il laisse entendre qu'on ne se conformera pas aux idées reçues, qu'on assumera des positions perçues par la doxa comme relevant du préjugé, condamnable bien sûr. Un parti pris suppose qu'on ferme l'oreille aux enseignements de la prétendue sagesse. Il rejoint par là l'idée de *cynisme* que nos camarades humoristes avaient adoptée. Par ailleurs, il suggère tout aussi bien — comme je le disais —, que l'on prend position, que l'on s'engage dans la défense d'une cause, de droits méconnus ou inconnus de la majorité, surtout de la classe dominante. C'est, donc, la signification sartrienne : prendre position est la seule façon possible de réaliser sa liberté, dans un monde régi par l'aliénation.

SPIRALE — Les analystes qui ont écrit sur la revue — Lise Gauvin, Robert Major et même, plus récemment, Gérard Fabre — ont tous insisté sur le fait que *Parti pris* était la revue d'un groupe. Quelle en était la composition ?

ANDRÉ BROCHU — Le noyau de la revue, c'est-à-dire le comité de rédaction, comptait cinq membres : Pierre Maheu, qui était en fait le véritable instigateur et le directeur du groupe (tout groupe cohérent suppose un pivot), Paul Chamberland, Jean-Marc Piotte, André Major et moi-même. Mais d'autres de la même génération nous entouraient : Laurent Girouard, Denys Arcand, Gérald Godin, Jacques Allard, Camille Limoges, Robert Maheu et, plus tard, Luc Racine, Gabriel Gagnon, etc. De plus, nous avons pu compter sur l'appui d'aînés (dans la trentaine), en particulier les écrivains de la génération de l'Hexagone et de *Liberté* : Gaston Miron, notamment, mais aussi Michel van Schendel, Hubert Aquin, Jacques Brault, Jacques Godbout, Patrick Straram, Alfred Dubuc et d'autres, plus âgés encore, comme Jacques Ferron. La création du club politique *Parti pris* a bénéficié du concours d'Andrée Ferretti et les Éditions, de celui de Gaétan Dostie. Sans compter l'appui de quelques intellectuels français prestigieux, tel Jacques Berque.

SPIRALE — Nous reconnaissons là plusieurs des figures majeures de la littérature et de la pensée québécoises des quarante dernières années. Aviez-vous conscience de l'importance de la revue à l'époque, aviez-vous le sentiment d'écrire l'histoire ?

ANDRÉ BROCHU — Nous étions conscients de l'importance de la revue en tant que contribution à l'éveil des mentalités, tant sur le plan culturel que sur le plan politique. Toutefois, nous nous doutions bien que notre mission pouvait être assez courte, une fois enclenché le mouvement de réveil des idées. La revue n'a vécu que cinq ans et ce n'est pas un hasard. Tout allait assez vite à cette époque et nous n'avions pas des interrogations aussi ancrées dans la durée que celles de *La relève* ou de *Cité libre* qui se réclamaient d'une longue tradition humaniste. Notre pensée exigeait un investissement immédiat dans l'action. Par ailleurs, « écrire l'histoire » est un bien grand mot et, malgré notre prétention, je ne suis pas sûr que nous ayons eu comme telle cette visée. Toutefois, nous appuyions de toutes nos forces le combat que menaient un bon nombre de Québécois pour l'accession à l'indépendance, de même qu'à une société plus juste, et nous espérions contribuer par là à l'avènement du pays. Cela aurait été notre façon, et celle de beaucoup d'autres militants, d'écrire l'histoire. Malheureusement, nos efforts n'ont pas abouti aux résultats que nous souhaitions. Le Québec, aujourd'hui, est plus que jamais menacé d'assimilation. En cela, il suit la voie des autres populations francophones d'Amérique du Nord.

SPIRALE — La problématique de *Parti pris* consistait à unir trois aspects jusque-là disjoints de la modernité : le laïcisme, l'indépendantisme et le socialisme. Le sens de ces mots faisait-il consensus dans l'équipe ?

ANDRÉ BROCHU — Le laïcisme, apparu au cours des années 50, était le fait d'intellectuels qui rejetaient la mainmise de l'Église (catholique) sur tous les aspects de la vie sociale et culturelle. L'Église et l'État étaient indissociables. Aucune pensée extérieure ou opposée au catholicisme n'était tolérée. Un certain catholicisme de gauche s'était développé au cours des années 30 et 40 et il a favorisé en partie l'éclosion de la pensée laïque. Mais le véritable laïcisme, qui a donné naissance au Mouvement laïque de langue française, a livré ses premières luttes au début des années 60 et la revue *Parti pris* en a été la complice même si, dans les faits, son militantisme privilégiait surtout les deux autres objectifs. L'objectif laïc ne posait pas problème, il ralliait tous les membres de l'équipe, mais pour cette raison, il ne constituait pas l'enjeu majeur de nos prises de position.

L'indépendantisme existait à la fin des années 50 et il avait sans doute déjà connu sporadiquement quelque succès par le passé, mais c'est au début des années 60, avec la création du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), qu'il devient une composante importante du paysage politique québécois. *Parti pris* s'est rallié d'emblée aux objectifs du RIN et il a même appuyé ouvertement, dès le début, la lutte du Front de libération du Québec (FLQ), sans s'engager dans les activités terroristes proprement dites puisqu'il prétendait mener le combat sur un autre terrain. Toute l'équipe militait pour l'indépendance, même si une partie d'entre elle accordait autant, sinon plus, d'importance à la lutte sociale. Il va de soi que la lutte pour la libération collective se rattachait à celle menée par des mouvements de gauche, comme le RIN, et non des mouvements de droite (Ralliement national). Le vieux nationalisme, défendu par la Société Saint-Jean-Baptiste, était honni des partipristes.

Le socialisme avait la faveur de certains intellectuels, en particulier Jean-Marc Piotte. Celui-ci se voulait un disciple du syndicaliste et penseur Pierre Vadeboncœur. Sa connaissance de la pensée sociale était profonde, documentée — il avait fait des études de philosophie à l'Université de Montréal — et il bénéficiait d'une sensibilité aux réalités populaires que lui avait donnée son enfance en milieu prolétaire. Pierre Maheu avait lui aussi une orientation socialisante. Il ne jurait, depuis ses années de collège, que par Jean-Paul Sartre (or Sartre venait de publier *La critique de la raison dialectique*, où il se rallie pleinement au marxisme). Notons que le marxisme d'un Pierre Maheu, brillant jeune homme issu d'un milieu bourgeois, avait une tonalité plus théorique ou volontaire que celui d'un Piotte, ou même d'un Chamberland (ce poète remarquable avait, comme Jean-Marc Piotte, une formation philosophique et, chez lui, littérature et politique faisaient étonnamment bon ménage). On peut noter aussi que, issu du même milieu que Jean-Marc Piotte, André Major n'a jamais poussé bien loin la fréquentation du marxisme, même si ses romans et nouvelles donnent une peinture très juste du milieu prolétarien. Major va d'ailleurs quitter rapidement la revue et se rapprocher d'un Félix-Antoine Savard, qui représentait le nationalisme de droite et refusait l'indépendance. Je trouvais significatif que quelqu'un provenant d'un milieu populaire rejette le marxisme alors qu'un bourgeois comme Pierre Maheu, lui, en faisait sa religion… Quant à moi, plutôt bourgeois (petit-…), j'avais surtout pour religion la littérature. Major aussi, du reste, avec les motivations particulières que lui donnait son sens du réel. Pour revenir à la vocation matérialiste de *Parti pris*, incarnée de façon inégale à la revue, mais jamais ouvertement remise en question, on peut dire qu'elle préparait le terrain à l'engouement marxiste que manifesteront les intellectuels et, surtout, certains professeurs d'université des années 70, sous l'égide de Lénine, Gramsci, Mao et Trotski.

SPIRALE — Les trois tendances de la pensée de *Parti pris* — laïcisme, indépendantisme, socialisme — ont-elles coexisté harmonieusement ? Y avait-il des tiraillements, des incompatibilités théoriques ou stratégiques ?

ANDRÉ BROCHU — Il est sûr que des tensions pouvaient exister entre les membres de la revue, liées aux « partis pris » personnels, et cela explique l'éloignement, après deux ans, de certains collaborateurs comme André Major ou moi, qui étions dévoués, mais ne comptions pas parmi les plus militants. Cependant, ces malaises restaient le plus

souvent secrets. Il y avait une voix qui parlait haut et fort, qui donnait réponse à tout et qui proclamait la doxa à laquelle chacun se ralliait : celle de Pierre Maheu. La vérité, qui tenait un discours éminemment sartrien, sortait de sa bouche et conjurait toutes les objections. Comment riposter à l'intelligence incarnée ? Celle-ci, bien sûr, finit par lasser et inspirer le goût d'autre chose. Par ailleurs, une certaine contestation nous venait de l'extérieur : *Parti pris* avait une rivale, *Révolution québécoise*, fondée par Pierre Vallières et Charles Gagnon. Cette revue faisait passer la révolution sociale avant la révolution nationale. *Parti pris* estimait que l'inverse était politiquement plus réalisable, donc souhaitable. Même si *Révolution québécoise* n'eut pas le rayonnement de *Parti pris*, on y trouvait une argumentation socialiste rigoureuse et un engagement radical. Les directeurs furent d'ailleurs emprisonnés en 1967 pour actividités terroristes. Ces démêlés avec la justice n'ont jamais touché *Parti pris*, même pendant la crise d'Octobre 1970, du reste postérieure à la cessation des activités de la revue. Aucun des membres de la défunte équipe ne fut inquiété. Pourtant, il y eut des arrestations massives, motivées par le fédéraliste souci d'écraser toute la pensée contestataire.

L'influence de Sartre se faisait sentir dans le caractère original de la réflexion qui s'exerçait à Parti pris.

SPIRALE — Vous venez de dresser l'horizon sur le fond duquel la revue posait ses combats idéologiques. De tels combats supposent des ennemis. Quels étaient-ils ?

ANDRÉ BROCHU — Bien entendu, tous les partisans de l'unité canadienne. Pour eux, la confédération était un havre de paix et briser nos liens avec elle revenait à réactualiser la guerre qui avait amené l'intégration du Québec dans le Canada. Certains intellectuels craignaient aussi que, une fois indépendants, les Québécois retombent dans leurs vieux péchés, c'est-à-dire dans des conduites de droite ou d'extrême droite. Ils se souvenaient de la propension au fascisme qui s'était affirmée au cours des années 30. Adrien Arcand, et même le chanoine Lionel Groulx représentaient cette tendance. Bref, les Québécois étaient, au dire des fédéralistes, inaptes à se gouverner eux-mêmes. Le Canada constituait une sauvegarde contre le Mal. Les adversaires de l'indépendance pensaient aussi que le Québec, peu urbanisé, était incapable de s'en tirer sur le plan économique, que les Anglais avaient seuls le sens des affaires, etc.

SPIRALE — Vous avez plusieurs fois évoqué Jean-Paul Sartre. Exerçait-il une influence profonde sur *Parti pris* ?

ANDRÉ BROCHU — L'influence de Sartre se faisait sentir dans le caractère original de la réflexion qui s'exerçait à *Parti pris*. Il s'agit d'une pensée dialectique, c'est-à-dire une réflexion sur des totalités, qui met chaque phénomène en rapport avec ce qui le dépasse et lui donne sens. À cet égard, nous rejetions allègrement le mode de pensée de la génération qui nous précédait et qui avait découvert les vertus de l'empirisme. La valorisation du quotidien, des objets concrets, de l'immédiat, constituait pour nos aînés, du moins ceux de la pensée libérale, une façon de se prémunir contre les mirages spiritualistes et les formes de la pensée magique. Elle représentait le moyen de s'ancrer dans la réalité et d'éviter les errements de la pensée vague. Mais nous, de la jeune génération, reprochions à cette attitude la courte vue qu'elle comportait et qui empêchait d'aborder les problèmes dans leur ampleur et leur complexité.

SPIRALE — C'est cette ampleur de l'interrogation que vous alliez chercher chez des penseurs comme Sartre, Berque, Memmi, Fanon ?

ANDRÉ BROCHU — En effet, ces penseurs mobilisaient la philosophie et la réflexion politique pour rendre compte d'un vécu collectif qui, avant eux, n'avait jamais été quadrillé au même degré, et pour dégager des lignes de conduite et d'intervention susceptibles de mener à la libération de peuples entiers. L'abstrait et le concret s'unissaient chez eux et, de ce fait, revalorisaient tout le discours sur l'humain. C'était pour nous une inspiration majeure. *Parti pris* était une revue avant tout politique, qui souscrivait à des objectifs de transformation révolutionnaire du Québec. Elle s'inspirait nécessairement de vastes luttes menées, au cours des années 50, en Algérie et dans plusieurs autres pays d'Afrique, pour la décolonisation et l'indépendance. Un préjugé favorable, à l'échelle internationale, orientait la gauche dans cette direction et il est normal que *Parti pris* ait cherché là ses raisons de penser l'avenir du Québec.

SPIRALE — La culture avait-elle sa place dans la revue ?

ANDRÉ BROCHU — Au premier chef, il faut parler des textes littéraires, romans et recueils de poèmes qu'ont publiés les Éditions Parti pris. Il y eut des livres remarquables qui ont changé en bonne partie le cours de notre littérature. Je pense au *Cassé* de Jacques Renaud, qui introduisait le concept de narration en joual ; aux romans et nouvelles d'André Major, qui inauguraient une forme de réalisme très personnelle ; à *Pleure pas Germaine* de Claude Jasmin, qui a conforté le mouvement joualisant ; à *La ville inhumaine* de Laurent Girouard, à mi-chemin entre populisme et nouveau roman. Ces créations originales ont préparé la venue d'écrivains tels que Hubert Aquin, Réjean Ducharme et Michel Tremblay, partisans ou non de l'écriture jouale, mais férus de modernité. Il faut ajouter à cela de remarquables poètes : Paul Chamberland, surtout, mais aussi Gérald Godin. La création littéraire, donc, était bien servie à *Parti pris*. Mais la réflexion sur la littérature l'était aussi. La revue faisait la promotion de la littérature québécoise et pas seulement la plus récente, celle aussi des écrivains du passé. Une tendance, la plus idéologique, consistait sans doute à déclarer que toute la littérature du

Canada français, des débuts jusqu'à nos jours, était aliénée et ne méritait pas qu'on s'y arrête ; que valait seule cette littérature « québécoise » qu'on créait maintenant. Aussi fallait-il s'attacher à repérer dans tout texte littéraire, sauf peut-être les plus récents qui échappaient à l'aliénation, un « portrait du colonisé québécois ». Telle était la position de Laurent Girouard dans ses chroniques. Une autre tendance, à la revue, consistait plutôt à reconnaître que la littérature du passé préparait celle du présent et à aborder l'œuvre dans sa dimension interne, à dégager ses thèmes particuliers en tant qu'ils forment une totalité singulière, à mettre ensuite celle-ci en relation avec l'intertexte. Cette approche moins dogmatique s'écartait de la visée politique immédiate de la revue, mais se rapprochait davantage de la perspective dialectique. Surtout, elle créait un parallèle entre la réalisation progressive de la littérature québécoise, depuis ses débuts, et celle du pays à inventer. La réussite littéraire était comme la garante de l'accomplissement politique. Aujourd'hui, l'expérience et la déception aidant, on n'établit plus cette équation entre littérature et pays. Notre littérature a prouvé sa valeur — relative, sans doute, mais réelle —, mais on n'y perçoit plus le signe que le projet de pays se réalisera.

Aujourd'hui, l'expérience et la déception aidant, on n'établit plus cette équation entre littérature et pays.

SPIRALE — Où vous placiez-vous dans cette tension entre le rejet du passé, de la littérature du passé, et la perspective plus historique — vous dites « dialectique » — dans laquelle on voyait la littérature québécoise comme « une littérature qui se fait » ?

ANDRÉ BROCHU — J'étais nettement du côté « dialectique », que je perçois essentiellement dans une perspective de compréhension interne de l'œuvre. Certes, il y a la marche d'une littérature vers des accomplissements de plus en plus grands, vers la constitution d'un corpus de réussites qui sera la littérature même. L'œuvre a donc une dimension externe qui la met en relation avec les autres. Mais pour que ces accomplissements se réalisent, il faut que l'écrivain, intuitivement, développe son sens de ce qu'on appelait, dans la critique française « moderne » (celle des années 50), les thèmes et les structures, qui sont des réalités internes de l'œuvre. L'écrivain véritable est attentif aux articulations du texte, à ses significations profondes. Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski et d'autres critiques européens ont ainsi mis l'accent sur la vérité de l'œuvre en tant qu'œuvre plutôt que comme produit de l'histoire, du contexte social ou familial, de la biographie, bref, de l'anecdote. J'ai assumé pleinement cette perspective, qu'on peut appeler celle de la microanalyse, et tenté de l'appliquer à notre littérature, ce qui n'avait guère été fait jusque-là. À ce moment, mon travail ne se situait sans doute pas directement dans le sillage de *Parti pris*, mais, dans mon esprit, il rejoignait l'esprit de la revue par le souci de promouvoir notre littérature et de lui appliquer une approche parfaitement moderne.

SPIRALE — Croyez-vous que *Parti pris* ait été à l'origine d'une sorte d'école critique en littérature québécoise ?

ANDRÉ BROCHU — Le travail de renouvellement de la problématique, en ce qui touche l'analyse des œuvres, s'est sans doute fait surtout dans les départements littéraires des universités, où enseignaient de nombreux jeunes professeurs et chercheurs, et dans les publications qui en émanaient. Quelques articles de *Parti pris* ont sûrement contribué à l'éclosion d'une nouvelle façon de percevoir les œuvres, et même de les aborder. Mais l'inspiration, en fait de critique littéraire, venait de partout. Peu de temps après la disparition de la revue, le mouvement formaliste s'est développé en France, puis s'est rapidement implanté au Québec. La critique thématique dont j'ai été le tenant au cours des années 60 a dû se transformer, sous l'influence formaliste qui fut majeure et qui, elle-même, au tournant des années 80, dut céder la place à d'autres. Bref, les écoles critiques ont pu s'inspirer de réflexions comme celle de *Parti pris*, mais elles se constituaient surtout à partir du terreau universitaire européen, même quand il s'agissait d'aborder notre littérature.

SPIRALE — Vous l'avez dit d'entrée de jeu, *Parti pris* est une aventure conduite par des jeunes qui adoptaient à l'égard de leur société une posture qui était celle de la rupture d'avec les valeurs doxiques, les idées reçues. Une telle aventure vous semble-t-elle possible aujourd'hui ?

ANDRÉ BROCHU — Je n'en sais rien. La situation a énormément changé. Certes, les raisons de se révolter sont de toutes les époques et la jeunesse est mieux placée qu'aucun autre groupe pour aspirer aux changements fondamentaux. Mais la population québécoise est de moins en moins homogène, sur le plan ethnique, et de plus en plus indifférente devant l'assimilation qui guette le Québec. On se révoltera peut-être pour protester contre des situations sociales inacceptables, telles que peut en générer notre civilisation axée sur la religion du profit. Mais le joug de la tradition catholique et capitaliste primaire qui a indigné la jeunesse québécoise, au début des années 60, n'existe plus. Sa disparition n'est pourtant pas une victoire significative. L'aspiration qui était au cœur du projet de *Parti pris*, celle de former un pays, est la condition *sine qua non* du maintien et du développement de notre héritage francophone et de notre identité collective. Elle semble aujourd'hui reléguée aux oubliettes, au grand bonheur des fédéralistes qui, pour des raisons qui m'ont toujours semblé obscures, ont résolu d'immoler le Québec sur l'autel canadien.

Entre empathie et critique

PAR MICHEL NAREAU

PARTI PRIS : IDÉOLOGIES ET LITTÉRATURE
de Robert Major
Éditions Nota bene, « visées critiques », 492 p.

La grève étudiante de 2012 a été une nouvelle occasion de constater la prégnance du maillage entre engagement social, littérature et identité québécoise. Si l'événement « Nous » a été un des foyers rassembleurs du soulèvement populaire de 2012, il a aussi permis de reconsidérer l'actualité d'une question essentielle : que peut la littérature ? La question est cruciale, parce qu'elle engage la communication des auteurs, lecteurs et institutions autour des formes de savoir et d'agir qui découlent de l'écriture, de la prise de parole. Si on remet souvent en cause la performativité immédiate de l'œuvre littéraire, les modalités permettant de médier la création et de lui donner une résonnance dans le cadre social demeurent l'objet de nombreux discours, tant théoriques que pratiques. La réédition de l'essai de Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, paru initialement en 1979 et augmenté d'une préface de Marie-Andrée Beaudet, nous place au cœur de cet enjeu, dans la mesure où l'impact de la revue *Parti pris* est analysé et pondéré à partir de l'intention révolutionnaire de l'équipe éditoriale.

LIEU DU LITTÉRAIRE

Parti pris, c'est la grande revue des années 1960, le lieu d'énonciation le plus cohérent du projet qui radicalise la Révolution tranquille en faisant ressortir le désir d'un état indépendant, laïc et socialiste pour le Québec : « *À un moment charnière de l'histoire du Québec, [la revue] a non seulement exprimé les exigences de la gauche avec force et, occasionnellement, avec brio, mais aussi avec intransigeance, les portant à leur aboutissement logique : la révolution. Cet aboutissement était précisément cela : le point terminal d'une évolution idéologique essentiellement québécoise.* » Cette démarche redéploie le néonationalisme à la sauce de la décolonisation, tout en instaurant dans les lettres la notion de littérature québécoise moins comme corpus que comme horizon d'intelligibilité d'un avenir à fonder sur une prise de parole nouvelle. *Parti pris* est un moment-clé de l'histoire des idées au Québec, une intervention sociopolitique majeure. La revue et la maison d'édition ont contribué aux transformations esthétiques, discursives et institutionnelles qui ont assuré le passage entre la défense d'une identité culturelle minoritaire et l'affirmation d'une identité majoritaire, certes aliénée, mais désireuse de se donner les moyens politiques pour se déployer. Si le radicalisme, l'intransigeance, la singularité de la revue ont provoqué deux réactions opposées — mythification de l'aventure ou paternalisme devant le brouhaha d'une jeune génération impatiente —, l'essai de Major a le grand mérite de poser un regard sérieux sur les enjeux pratiques et théoriques développés par ces littéraires qui veulent faire la révolution sans savoir exactement le rôle qu'ils entendent donner à leur première passion dans cette entreprise de transformation du Québec. Dans sa préface, qui retrace la portée de l'essai et de la revue pour les temps présents, Marie-Andrée Beaudet note de belle façon l'équilibre maintenu par Major : « *Dense, informée et rigoureuse, [l'étude de Major] conjugue, ce qui est rare, une approche éminemment critique — et revendiquée comme telle — et une lecture empathique, voire admirative. Cet étonnant mélange de distance et de proximité dote l'argumentation d'une efficace particulière, tout en contribuant à établir une relation de proximité avec le lecteur. La voix qui nous parle, voix toujours soucieuse de respecter les conditions d'un examen rigoureux et objectif, reste une voix personnelle, engagée dans son propos et, d'une façon, dans son objet d'étude.* »

Prendre pour objet l'ensemble du discours partipriste, lui donner sa cohérence, son intelligibilité, restituer ses débats à la lumière des enjeux qui lui étaient contemporains, c'est se placer dans une position qui ressemble à celle du spectateur de la série *24* : l'insurrection est appréhendée, elle est imminente, les actions s'effectuent dans une urgence qui est génératrice d'interventions opérantes qui renforcent la lecture initiale de la situation. Major restitue très bien ce postulat révolutionnaire de la revue, ce qui lui permet d'ouvrir un horizon à partir duquel la lecture qu'il effectue des interventions des auteurs de la revue est marquée par la situation sociale, les influences idéologiques de la période et les affinités, voire les usages, que les situations étrangères répercutent au Québec. C'est donc pour rendre compte de la cohérence de la revue, qui a été active de 1963 à 1968, que Major s'attache à cerner les trois grandes composantes idéologiques qui orientent

la lecture québécoise de *Parti pris* : le marxisme-léninisme, le socialisme décolonisateur et l'existentialisme sartrien.

Major prend initialement soin de placer le développement de la revue dans le cadre des idéologies québécoises, en suivant la cartographie historique proposée par Marcel Rioux. Une fois ce jalon posé — qui situe le périodique dans le sillage de la Révolution tranquille — , l'auteur s'écarte du cadre québécois pour placer *Parti pris* dans une optique internationale. Les trois inspirations explicitement revendiquées par les animateurs (marxisme, décolonisation, existentialisme) sont alors présentées de manière à montrer, d'une part, comment la revue s'en réclame et, d'autre part, comment elle a utilisé ces grands schèmes interprétatifs du social et du culturel (de façon conforme ou non aux principes qui les ont fondés). En s'attardant au sérieux avec lequel les animateurs convoquent les sources, Major met en partie la revue à la remorque d'idées venues d'ailleurs, sans insister assez, à mon sens, sur la manière dont la question du Québec, avec son aliénation, est comprise par l'amalgame de ces trois mouvements de la gauche occidentale, dont les positions ne sont pas aussi facilement conciliables qu'elles paraissent aux premiers abords.

LA LITTÉRATURE EN ACTES

Le travail de Major sur l'idéologie partipriste lui permet ensuite de saisir avec subtilité la place qu'occupe la littérature dans ce projet révolutionnaire. Si la littérature est liée à la compréhension de l'aliénation québécoise — par le nécessaire dévoilement d'une situation misérable, voire mortifère —, elle ne va quand même pas de soi. La valse-hésitation de Gaston Miron et d'Hubert Aquin, des collaborateurs de la revue, est connue, mais si le travail littéraire est mis au second plan, derrière les enjeux directement politiques, *Parti pris* n'a pas refusé la littérature. Major montre bien comment la prise de parole — l'affirmation qu'elle permet, le dévoilement qu'elle provoque — demeure une constante de la revue, malgré le malaise provoqué par la position énonciative privilégiée des auteurs : « *Que l'écrivain soit prévenu contre la littérature, soit, mais il doit écrire néanmoins. L'œuvre sera un cri, un hoquet, un blasphème, elle sera syphilitique, mais elle dévoilera l'homme québécois et participera ainsi à sa création.* »

Après avoir abordé la perspective qui place la littérature comme étant le reflet d'une situation à changer (le lecteur faisant face au choc d'une réalité souvent voilée par le discours d'entérinement de la domination), l'essai de Major tente de voir de quelle manière la pratique du dévoilement trouve à s'articuler dans la critique littéraire produite dans la revue, puis dans la création publiée autant par le périodique que la maison d'édition qui l'accompagne. Ces deux parties sont riches, marquées par une lecture informée, critique, mais nuancée des productions partipristes où les faiblesses de l'argumentaire littéraire de la revue sont mises de l'avant, mais en les présentant au sein d'une discussion plus large sur la place de l'engagement, de la récupération et des médiations entre politique et littérature. Dans ces sections, la dimension diachronique de la revue, avec ses autocritiques et ses changements de direction, est davantage prise en compte, notamment à travers les rapports tendus entre les critiques « attitrés » de *Parti pris* et la direction. Si André Brochu, le critique le plus vif et perspicace de la revue, a cherché à inscrire la production littéraire québécoise dans un horizon interprétatif — pour que les continuités et les ruptures soient perceptibles et en mesure d'alimenter la prise de conscience collective — , le travail critique subséquent s'est éloigné des axes de discours de la revue, ce qui a eu pour effet d'empêcher l'élaboration d'une véritable réflexion sur le savoir littéraire, contrainte qui a pesé par la suite sur la production littéraire de *Parti pris*, jugée par Major assez inégale et sans direction claire.

La maison d'édition Parti pris a commencé à publier tôt après les débuts du périodique, mais l'expérience de l'éditeur s'est poursuivie une fois que la revue a cessé de paraître, signe que l'offre littéraire a eu un écho. Major opte pour l'examen exclusif des titres parus durant la période 1963-1968, pour montrer la cohérence entre les deux lieux d'édition, ce qui fait en sorte qu'une part du travail de l'éditeur est laissée de côté. Un examen de l'ensemble des parutions aurait permis de mieux cerner la singularité de l'écriture partipriste. Major s'intéresse davantage à la prose qu'à la poésie dans son essai (la section sur Gérald Godin et ses *Cantouques* est trop mince), ce qui lui permet d'affirmer que sur le plan de la structure et de la thématique, les œuvres littéraires de *Parti pris* ont deux versants. D'un côté, elles rendent compte du mal-être québécois, en montrant — par un usage appuyé d'images de pourriture — la misère, la solitude, l'errance, la violence, l'incapacité à se dire de personnages dégradés, exploités. C'est le dévoilement sartrien qui organise ce portrait très sombre. Rien n'indique une voie permettant de sortir de cette misère à l'intérieur des œuvres, souvent parce que le point de vue est celui d'un protagoniste aliéné et incapable de prendre conscience des mécanismes de sa soumission. L'usage du joual, élément-clé du discours littéraire de *Parti pris* comme moment politique d'une dialectique de la libération, sert à appuyer l'effet de cloisonnement recherché. De l'autre, on vise à créer un effet communautaire par l'affirmation d'une nouvelle identité, souvent trouvée dans le déplacement, la métamorphose hors de son milieu. Cette seconde option est jugée de manière très favorable par Major, même si les analyses qu'il fait tendent à montrer une affirmation davantage personnelle que collective. Le joual, utilisé dans cette perspective, fonde la singularité de la collectivité, dans une démarche centrée sur une complicité avec le lectorat, alors que la première perspective cherchait davantage à le bousculer.

La réflexion ensuite esquissée sur l'ironie et le sarcasme comme traits de l'écriture partipriste aurait dû déboucher sur un examen un peu plus approfondi de la question du public. Tout au long de l'analyse de Major, la question de l'effet du littéraire est posée, mais jamais en fonction d'un public aliéné qui devrait accéder à ces œuvres, découvrir ce monde, s'y identifier et trouver par là même les outils pour le transformer, pour en sortir.

Major affirme que les lecteurs de *Parti pris* sont des bourgeois qui auraient accès aux restes du banquet du rattrapage de la Révolution tranquille. La dichotomie mise en place rate, à mon avis, l'efficace problématique de la théorie du dévoilement puisque les deux publics types postulés sont réfractaires, pour des raisons différentes, à ce dévoilement du misérabilisme. Ce cloaque ne peut rejoindre ceux qui y vivent, sans discours d'accompagnement, sans ouverture pour en sortir, l'identification par la négative n'étant pas en soi une forme de conscientisation.

L'essai de Major est une réflexion importante sur la place du littéraire dans le discours québécois, surtout dans un contexte où un rôle est assigné à l'écriture, sans que celui-ci soit prépondérant. L'étude des sources et des positionnements qu'effectue Major est complète et rigoureuse, marquée par une écriture sobre et capable de coups de gueule ou d'humour à l'occasion, mais le bilan critique qu'il dresse à la fin bute à mon sens sur deux écueils, pourtant évoqués par l'essayiste : le rabattement des sources sur la situation québécoise sans traiter des truchements qui organisent ce transfert culturel ; l'absence d'un savoir historique sur la revue, qui permettrait de saisir les choix opérés dans le contexte intellectuel des années 1960 au Québec et ailleurs. Major appelait de ses vœux, dès 1979, une histoire du mouvement partipriste. Il serait temps de la réaliser.

DOSSIER

« Faire cavalier seul » Entretien avec André Major

PROPOS RECUEILLIS KARIM LAROSE

SPIRALE — Comment avez-vous vécu le commencement de l'aventure partipriste ? Quelle en était l'impulsion initiale ? Aviez-vous le sentiment que vous portiez en vous une forme d'exaspération, une révolte, un désir d'action, une indignation ?

ANDRÉ MAJOR — Ce projet d'une revue, j'en parlais autour de moi, mais sans savoir comment m'y prendre pour le réaliser. C'est Pierre Maheu qui a pris l'initiative de nous réunir pour en discuter, peu après l'arrestation des membres du FLQ, à la fin du printemps 1963. André Brochu, que je fréquentais depuis 1961, avait connu Maheu au collège Sainte-Marie et me l'avait présenté au moment où ils dirigeaient tous deux les *Cahiers de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal* (AGEUM), qui publieront mes premières nouvelles. Par l'entremise de Jean-Marc Piotte, avec qui j'avais fait du scoutisme, j'ai fait la connaissance de Paul Chamberland, qui épousera ma sœur et moi la sienne — alliances qui feront long feu. Nous avons donc formé un petit cercle qui partageait les mêmes idées sur l'avenir du Québec et qui tentait de rallier certains aînés comme Jacques Godbout, Gaston Miron, Pierre Vadeboncoeur, Hubert Aquin et Jacques Ferron, avec qui je frayais alors. La revue devait constituer un Front de libération intellectuel dont la visée était assez ambiguë, car sans recourir nous-mêmes à la violence, nous nous efforcions de la légitimer en invoquant la nécessité d'une révolution. Et c'est dans cette perspective que nous avons planifié un premier numéro pour la rentrée d'automne. Je dois avouer avoir été assez mortifié par le sans-gêne de Maheu, qui avait réécrit la présentation que j'avais faite pour ce numéro. Remis « à ma place », je me suis réfugié dans un rôle d'acteur de soutien, en me disant que c'était pour le bien de la cause.

Même si j'étais plutôt réfractaire à toute violence physique, je pouvais comprendre qu'on en vienne à certaines extrémités pour ébranler la bonne conscience des élites canadiennes-françaises et ce que nous appelions leur « bon ententisme », parce que je m'étais très tôt indigné des conditions de vie difficiles de la plupart des familles montréalaises du quartier où j'avais passé près de quinze ans, à proximité du pont Jacques-Cartier. Moi-même, je n'aurais d'ailleurs pas pu entreprendre mon cours classique sans la bourse annuelle de l'Œuvre des vocations du diocèse de Montréal, octroyée aux aspirants à la prêtrise dont j'étais alors, ce qui n'alla pas sans culpabilité quand j'ai compris que je ne prendrais jamais la soutane, comme on disait.

SPIRALE — Avant même la création de *Parti pris*, vous aviez déjà collaboré à divers journaux et revues, dont *Liberté étudiante*, qui vous avait valu en 1960 un renvoi du collège, puis *Le petit journal*, *La revue socialiste* et *Liberté*. Vous aviez donc déjà, à l'orée de la vingtaine, une certaine expérience,

y compris en compagnie de Jacques Ferron dans le groupuscule de l'Action socialiste pour l'indépendance du Québec : cette expérience personnelle marque-t-elle ou teinte-t-elle les orientations ou la facture de la revue ?

ANDRÉ MAJOR — Mon engagement remonte à mes années de collège où mon professeur d'histoire m'avait mis sur la piste de l'Alliance laurentienne qui publiait une revue à laquelle je m'étais abonné. Mais j'ai peu fréquenté le cercle de Raymond Barbeau, qui a enseigné à HEC avant d'ouvrir un cabinet de naturopathie. Chez les Eudistes de Rosemont, je proposais au journal des étudiants des articles sur *Les insolences du frère Untel* et sur la nécessité historique de l'indépendance, deux sujets qui me tenaient à cœur, mais Gil Courtemanche, le responsable de la rédaction, refusait de les publier de crainte de déplaire aux autorités du collège. J'ai donc utilisé clandestinement la *Gestetner* de la troupe scoute dont Jean-Marc Piotte était le chef pour imprimer — à son insu, bien sûr — ces articles litigieux et ceux de deux camarades. Dénoncés par un « légionnaire de Marie » un peu zélé, nous avons été chassés du collège tous les trois, et j'ai poursuivi seul la publication de *Liberté étudiante* sur les presses de Raoul Roy, qui animait l'Action socialiste pour l'indépendance du Québec à laquelle j'avais adhéré.

C'est chez Raoul Roy que j'ai connu Jacques Ferron et que l'idée d'une revue a continué de germer, même si les pages de *La revue socialiste* m'étaient ouvertes. J'y ai d'ailleurs publié, entre autres, un long article sur *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, livre que Gaston Miron m'avait recommandé et qui m'avait fortement impressionné. En 1962, à un appel lancé par Gérard Pelletier dans *Cité libre*, j'avais répondu en évoquant tout ce qui éloignait ma génération de son engagement personnaliste et fédéraliste, tout en laissant entendre qu'elle s'exprimerait bientôt dans sa propre revue. Dans une note liminaire d'un dossier de *Liberté* (« Jeune littérature, jeune révolution », mars-avril 1963), que j'avais préparé sous la houlette d'André Belleau, ce dernier disait que nous nous proposions de lancer une revue et une maison d'édition. Je m'étais permis de parler au nom de ma génération, sans détenir le moindre mandat pour agir de la sorte. Ce qui m'avait poussé à m'engager ainsi, outre ma lecture de l'histoire québécoise, c'était l'intérêt que je portais aux luttes de libération nationale en Irlande aussi bien qu'en Afrique du Nord. J'avais lu, d'Albert Memmi, le magistral *Portrait du colonisé* dont la réédition est dédicacée aux Canadiens français.

Mon désir de fonder une revue n'était pas étranger au fait que certains de mes camarades s'apprêtaient à passer à la lutte armée et que mon engagement intellectuel me dédouanerait à leurs yeux. Dans « Les Armes à la main », j'annonçais l'irruption prochaine de la violence du FLQ, mais quand ce manifeste a paru dans *Liberté* en mars 1963, des bombes avaient déjà éclaté à Montréal. La veille de mon vingt et unième anniversaire, un veilleur de nuit, Wilfrid O'Neill avait été tué dans l'explosion d'une bombe felquiste. Le mouvement indépendantiste a aussitôt été associé, dans les médias et dans la population, à une violence peu conforme à nos mœurs, du moins depuis les Troubles de 1837-1838. Après avoir lu mon manifeste où je prétendais que mes camarades et moi avions pris le parti d'une révolution marxiste, Jean-Charles Harvey m'a mis à la porte du *Petit journal*, comme c'était à prévoir.

Impossible alors de trouver un emploi dans les médias. Aux yeux de Gérard Pelletier, alors rédacteur en chef de *La presse*, je faisais figure d'ennemi de la démocratie, comme il me l'avait dit sans ménagement pour justifier son refus de m'embaucher. J'ai finalement trouvé un travail de manutentionnaire chez Dupuis et frères, le grand magasin du bas de la ville, où un ami de Miron, le poète Alain Horic, travaillait comme gérant. Moi qui rêvais d'un Québec laïque, je passais de longues journées à faire l'inventaire d'objets religieux, de scapulaires et d'huiles miraculeuses ou à emballer des fauteuils de rotin. Le soir, j'écrivais les nouvelles de *La chair de poule* pour donner un sens à la petite vie que je menais. Piotte avait quitté Montréal pour œuvrer, comme on dit, au BAEQ (Bureau d'aménagement de l'Est du Québec). De son côté, Brochu s'évertuait à définir une pratique critique révolutionnaire, sa rigueur intellectuelle lui interdisant tout recours à la pensée magique. Maheu, lui, gardait le cap, épaulé par Chamberland.

SPIRALE — *Parti pris* est souvent résumé par les mots « indépendance », « socialisme » et « laïcité ». Est-ce que ces trois « partis pris » avaient, de votre point de vue, une valeur égale dans les préoccupations réelles de l'équipe ?

ANDRÉ MAJOR — Ces trois partis pris, nous les partagions sans réserve. Ils formaient une sorte de trinité soudée par les impératifs de notre histoire, l'indépendance politique s'incarnant dans un socialisme qui impliquait la laïcité de l'État. Mais chacun de nous pouvait privilégier l'une ou l'autre de ces composantes. Nous étions plutôt sartriens, un peu trop littéraires, comme ne se privaient pas de nous le reprocher les *vrais* marxistes qui finiraient par prendre la relève sous la férule de Patrick Straram, « Bison ravi » travesti en guerrier apache. La seule citation de Lénine que je me plaisais à lancer dans la conversation avec les gauchistes qui levaient le nez sur l'indépendance nationale, je l'avais prise dans son texte sur le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. La doxa marxiste a assez tôt perdu tout intérêt pour moi. En revanche, j'étais et je suis demeuré indépendantiste, bien que réfractaire à une certaine arrogance nationaliste qui ne manque jamais une occasion de se manifester. Pour revenir à la question du socialisme, je crois que nous étions préoccupés davantage de justice sociale que de doctrine, sauf Piotte pour qui le socialisme constituait le champ de recherche privilégié. À ce moment-là, le socialisme était une valeur qui allait de soi, tout autant que le souverainisme et la laïcité. Ce n'était pas une option parmi tant d'autres, c'était la seule réponse valable à l'impérialisme américain et à la dépendance économique de la « province de Québec ». Je peux dire que nous n'avions aucun désaccord là-dessus. Ce qui fracturerait notre apparente unanimité, c'est probablement le fait que chacun interprétait ces grands principes selon son histoire personnelle, son tempérament et ses intérêts professionnels. Je n'étais, de mon côté, guidé que par mon sens de l'observation et mon intuition. Comme dans toutes les familles, il y avait à la revue des tensions relevant de nos sensibilités respectives plus que de profonds désaccords idéologiques.

SPIRALE — Contre qui ou contre quoi la revue se construisait-elle ? Avec le recul des ans, considérez-vous toujours que la revue, par sa relative radicalité, se situait dans la marge du paysage idéologique de l'époque ?

ANDRÉ MAJOR — Si nous entretenions d'excellents rapports avec les aînés qui étaient nos alliés, nous prenions un plaisir presque sadique à épingler les maîtres à penser de la génération de nos parents, particulièrement dans une rubrique de « Vulgarités » à laquelle je n'ai jamais collaboré. Nous reprenions, en le radicalisant, le discours d'un Pierre Bourgault (au RIN), en remettant en question non seulement l'ordre constitutionnel canadien, mais aussi la mainmise de l'Église catholique sur le système d'éducation et une dépendance économique chronique qui faisait de nous des demi-colonisés. En revanche, nous découvrions des lieux d'ancrage et des points de repère dans notre patrimoine culturel et historique. Brochu a fait, pour sa part, un travail critique remarquable, qu'il s'agisse de Laure Conan, de Gabrielle Roy ou d'Yves Thériault. Si nous dénoncions des valeurs qui nous paraissaient fausses ou empruntées, nous en revendiquions d'autres, négligées jusque-là ou occultées. Aucune autre génération après la nôtre n'a eu un aussi vif souci de la continuité et de la filiation. Il est certain qu'en prenant le contrepied de l'opinion dominante, nous nous situions dans la marge, mais une marge où se retrouvait une frange importante du milieu culturel et du monde étudiant, comme nous l'avons constaté dès le premier numéro qui s'est écoulé en un court laps de temps. Dans des collèges de province, on lisait clandestinement la revue, de même que les œuvres publiées aux Éditions Parti pris. Si la revue s'adressait à une clientèle marginale, ses partis pris ont été rapidement répercutés et vulgarisés dans les médias.

SPIRALE — Vous êtes le premier à quitter la revue, en 1965. Vous a-t-il été difficile de vous arracher à *Parti pris* au moment où sa reconnaissance publique était particulièrement remarquable ? Où se situait pour vous le point de rupture avec vos camarades de l'époque ? Pour quelle raison, venu de la gauche, avez-vous désiré ensuite (par provocation ?) participer, dès 1965, à des périodiques aussi « suspects » à *Parti pris* que *Le devoir* de Claude Ryan et *L'action nationale*, où vous publiez alors en feuilleton « Les mémoires d'un jeune Canoque » ?

ANDRÉ MAJOR — Quand, sortant de chez Dupuis, je me rendais chez Maheu où se tenaient les réunions de l'équipe de rédaction, je n'arrivais plus à me sentir au diapason des échanges intellectuels de mes camarades. J'avais souvent l'esprit ailleurs, dans le monde des besogneux, étrangers au destin historique que nous concoctions pour leur bonheur futur. À un moment donné, à la fin du printemps 1964, la direction du magasin a imposé un lock-out pour court-circuiter la grève que notre syndicat s'apprêtait à déclencher. Dans la chronique que j'avais écrite sur ces événements (« La fièvre monte chez Dupuis »), je ne racontais rien d'autre que ce que j'avais vu et entendu. Or, ce souci d'être véridique était apparu comme une sorte de capitulation morale. On se rappelle la fameuse phrase de Sartre affirmant qu'il ne fallait pas décourager Billancourt. Que l'expérience du terrain ne mérite pas d'être prise au sérieux m'a fait comprendre que je n'avais plus rien à faire là et que si je voulais écrire sans que pèse sur moi une éventuelle sanction morale, il fallait que je tire mon épingle du jeu. Que je redevienne le franc-tireur que j'avais déjà été. J'ai publié un dernier texte, « Ainsi soit-il », dans le numéro de janvier 1965, de même que *Le cabochon* et *La chair de poule*, même si quelques mois plus tôt, j'avais écrit à Piotte pour lui parler de ma désaffection en le priant de transmettre ma démission au comité de rédaction. À la suite de quoi, je n'ai plus rien eu à voir avec *Parti pris*, sauf avec Gérald Godin qui dirigeait les Éditions où j'avais publié mes deux livres. Ma préface au *Cassé* de Jacques Renaud ne sera pas reprise lors de sa réédition. Toujours est-il qu'en effet, cette décision n'avait pas été aisée, au point où je n'arrivais plus à avaler la moindre nourriture. Le docteur Ferron, que j'avais consulté, prétendait que c'était cette rupture devenue publique au printemps 1965 que je n'avalais pas et que le meilleur remède était de m'installer à la campagne pour m'occuper de l'enfant que j'attendais. J'ai suivi son conseil, rasséréné par l'amitié dont il continuait de me gratifier. Jean-Charles Harvey m'avait entre-temps rappelé pour diriger les pages littéraires du *Petit journal* où il me laissait une entière liberté. Et cette fois, j'y suis resté jusqu'au départ de Harvey, puis j'ai été embauché par le Bureau de l'information de l'Université de Montréal pour mettre sur pied un bulletin qui deviendrait l'actuel *Forum*.

Moins de six mois plus tard, en janvier 1967, je suis entré au *Devoir*. Quand je recensais les livres, tout allait bien, mais ma chronique de radio et télé faisait rugir Ryan, qui jugeait mes commentaires incompatibles avec la ligne éditoriale de *son* journal. Après la visite du général de Gaulle et le départ forcé du journaliste Jean-Marc Léger, la tension n'a cessé de monter, si bien que, de guerre lasse, j'ai accepté de quitter mon poste de journaliste syndiqué pour devenir un collaborateur régulier, en sachant très bien que ça ne durerait pas. Au printemps 1969, Ryan mettait fin à ma collaboration. Quant à *L'action nationale*, c'est l'essayiste Jean Marcel, alors directeur des pages culturelles, qui m'a invité à le remplacer durant son séjour à Poitiers. Je dois dire que j'ai été assez content d'amener Ferron à y collaborer. Dans mon travail journalistique de ces années-là, je ne ratais jamais l'occasion de lancer des piques à ceux qui me traitaient d'anarchiste de droite. On m'avait déjà reproché d'avoir un style de droite — un style hussard, comme m'avait dit Miron. Je prenais un malin plaisir à prendre à rebrousse-poil les bien-pensants du jour. Mais j'admets y être allé parfois un peu fort. Avec le recul, je me suis rendu compte que je cherchais à me faire une carapace et à accepter une fois pour toutes d'être seul. Seul comme peut l'être un écrivain qui a renoncé à jouer un rôle sur la place publique pour faire face aux problèmes de la création et à ceux de la vie quotidienne. Tout ça pour dire que j'aurai surtout été l'instigateur de la revue et l'agent de liaison entre elle et ces *outsiders* qu'étaient Ferron et Jacques Renaud.

SPIRALE — Quelles étaient les lectures et les références proprement littéraires qui, dans les années soixante, ont marqué l'équipe des collaborateurs de *Parti pris* ? Vient immédiatement en tête le nom de Jacques Ferron. D'autres œuvres de fiction étaient-elles significatives à vos yeux ?

ANDRÉ MAJOR — Tout ce qui sortait de la plume de Ferron, bien sûr, d'autant plus qu'il jouait sans le vouloir un rôle de maître en plus de nous servir de caution. Si Chamberland vouait un culte à Aragon et à Aimé Césaire, Brochu était comme moi très sensible au Céline du *Voyage au bout de la nuit* et de ses autres sombres féeries. Son enseignement l'orientait vers des ouvrages critiques en vogue à cette époque (Georges Poulet et Jean-Pierre Richard, entre autres), mais je doute qu'il ait butiné longtemps dans Lukács. Nous lisions Neruda, Mailer, Dos Passos, Asturias et Henry Miller. Je ne me souviens pas de conversations littéraires, sauf quand *Les mots* de Sartre ont paru. Là je peux dire que nous en avons bavé d'admiration. Moi, je lisais dans le désordre le plus total Cendrars, Malaparte, Giono, Ramuz, Dostoïevski, Tolstoï, Caldwell, Faulkner, Melville et Thomas Mann, en plus de suivre assidûment la production littéraire locale et internationale pour des raisons professionnelles. J'avais aussi lu, dès sa parution en 1960, le *Journal d'un inquisiteur* de Gilles Leclerc, qui habitait à cinq minutes de chez mes parents. Je passais le voir régulièrement pour l'entendre pester contre le cléricalisme et la médiocrité de nos élites. C'était un anarchiste chrétien, pas du tout attiré par la pensée marxiste. En 1963, il avait quitté Montréal pour aller travailler à l'Office de la langue française. Le joual était sa bête noire, et rien ne justifiait à ses yeux qu'on s'en serve, même sous prétexte de témoigner de notre situation de colonisés. La plaie était si évidente qu'il lui semblait inutile de fouiller dedans.

SPIRALE — On s'est beaucoup intéressé à *Parti pris* sous l'angle de l'histoire des idées et des positions sur la langue : quelle place occupait réellement cette question dans l'actualité des débats de l'équipe fondatrice ? Perceviez-vous alors des différences de vues entre les divers collaborateurs de la revue ? On sait notamment que, dès 1965, vous en venez pour votre part à désigner le joual en littérature comme une « anti-écriture ».

La langue était au cœur de notre engagement. Ferron disait qu'un écrivain québécois n'a pas le choix de sauver sa langue puisque l'avenir de son œuvre en dépend. Pour nous, le joual était la parfaite illustration de notre condition de demi-colonisés. Y recourir dans une œuvre, c'était dénoncer cette condition tout en s'immergeant dans la réalité populaire. Le joual utilisé par Renaud dans *Le cassé* a fait scandale tout en suscitant un engouement. Mais c'est aux *Belles-sœurs* de Michel Tremblay qu'il revient d'avoir administré un véritable électrochoc à un vaste public. Le petit monde de la publicité a suivi, non sans complaisance, n'ayant que faire des perspectives critiques qui justifiaient le recours au joual chez certains écrivains de *Parti pris* et chez l'auteur des *Belles-sœurs*. En 1965, Claude Jasmin a enfourché un joual assez pataud pour faire pleurer sa Germaine, et je l'avais traité assez cavalièrement dans ma chronique du *Petit journal*. Nous avions alors engagé une polémique de sourds. À bien y penser, je me dis que la décision de publier Jasmin a dû être prise par Godin, mais je doute qu'elle ait plu à Brochu, par exemple, qui n'avait pas été, si je me souviens bien, un lecteur très enthousiaste de *La ville inhumaine*.

En fait, je n'ai jamais participé à la moindre discussion sur le joual. Chacun ayant sa petite idée qu'il ne cherchait pas trop à imposer, il me semble. Renaud, que je voyais presque quotidiennement et qui m'avait présenté le manuscrit du *Cassé*, n'en parlait jamais. Par la suite, il a trempé sa plume dans une langue qui n'avait plus rien de joual. Nous avions, lui et moi, pris le même virage pour aller dans des directions assez éloignées l'une de l'autre et d'où nous ne sommes pas revenus. J'avais compris au moins une chose, c'est que pour aller au bout de mon esthétique réaliste, le joual n'était pas un instrument adéquat. Mon langage avait besoin de s'affranchir de toute contrainte et même de toute intention idéologique — y compris le parti pris d'un idiome populaire — pour prendre son envol. La littérature dite jouale n'a d'ailleurs guère tardé à devenir une simple curiosité. De littéraire qu'il avait prétendu être, même rebaptisé québécois, le joual est redevenu ce qu'il était : la langue d'un peuple demi-colonisé.

SPIRALE — L'expérience partipriste a-t-elle été l'un des ferments de votre travail d'écriture ultérieur ? Une « fabrique d'écriture », comme le dirait votre camarade Chamberland ? De quelle façon le passage à *Parti pris* a-t-il nourri votre œuvre romanesque (ou son versant poétique), que ce soit sur le plan thématique ou formel ?

ANDRÉ MAJOR — L'expérience que j'ai vécue à *Parti pris* m'a surtout fait prendre conscience que j'étais doué davantage pour témoigner de l'expérience vécue ou imaginée que pour m'adonner à la spéculation et à l'analyse. Et elle m'aura finalement convaincu de faire désormais cavalier seul. S'il m'est arrivé par la suite de m'engager dans des entreprises comme la fondation de l'Union des écrivains, ce sera juste le temps de mettre l'affaire en route, et puis adieu.

SPIRALE — L'écrivain Jacques Ferron a joué un rôle particulier dans votre trajectoire d'écrivain. Vous publiez, sauf erreur, le premier texte de fond sur son œuvre (« Jacques Ferron ou la recherche du pays », dans *Liberté*, en 1963) et soulignez, dans un texte postérieur, que « *Jacques Ferron est une sorte de météore discret et efficace qui traverse notre petit monde en laissant derrière lui quelques signes qu'il nous appartient de traduire chacun dans le langage qui est le sien* » (« Jacques Ferron, le jour et la nuit », 1965). Pour quelle raison Ferron vous a-t-il semblé, dans les années partipristes, à ce point essentiel ?

ANDRÉ MAJOR — Engagé comme il l'était dans le combat politique tout autant que dans une œuvre de fiction qui répondait parfaitement à nos attentes, Ferron était exemplaire à nos yeux. Ses contes et ses récits donnaient du Québec une image aussi vraisemblable que peut l'être une mythologie. Nous pouvions apprécier à sa juste valeur le réalisme de *Bonheur d'occasion* ou de *La bagarre* de Gérard Bessette, mais Ferron prenait la liberté d'introduire dans le réel la part du rêve, et cela dans une langue déliée, aérienne, parfois semée d'embûches, il faut le dire. Son expérience professionnelle et sa connaissance de notre réalité lui conféraient une sagesse un peu malicieuse dont on pouvait tirer profit, et que pour ma part je lui enviais, moi qui cheminais à tâtons dans le brouillard. Et, chose appréciable, il avait accepté de

faire un bout de chemin avec nous, sans pour autant dévier de sa propre trajectoire.

SPIRALE — Vous vous êtes toujours méfié du populisme et d'une certaine idéologie de l'identification, de ce que vous appeliez la « mode indigéniste » et du quadrillage identitaire qui avaient cours dans les années soixante et soixante-dix ? Pouvez-vous expliquer pour quelle raison ce refus très net de la « québécitude », politique, intellectuelle ou langagière, vous avait paru nécessaire ?

ANDRÉ MAJOR — Le *Journal* de Witold Gombrowicz, dont Miron m'avait recommandé la lecture un jour où je lui disais craindre que notre quête identitaire aboutisse à un certain étouffement culturel, m'a fait comprendre que le refus de l'écrivain polonais de se soumettre aux impératifs de la « polonité » répondait à ma propre révolte contre une québécitude galopante — c'est le cas de le dire, du moins en matière de langue. Le joual qui, au départ, devait témoigner de notre condition de minorité dominée économiquement était devenu le cheval de bataille des nationalistes populistes comme Léandre Bergeron et Victor-Lévy Beaulieu. Jean Marcel a bien montré que cette picouille était un cheval de Troie. De son côté, Ferron ne prenait pas au sérieux cet étrange avatar. Loin de mourir de sa belle mort, l'indigénisme s'est répandu comme la peste, tout comme la conviction que nous formons une communauté dotée de toutes les vertus. Passer de l'autodénigrement à l'autocélébration, comme on l'a fait, est un autre trait de cette québécitude que j'ai dénoncée. S'il était nécessaire de redresser l'échine, on aurait pu s'épargner le ridicule de faire la roue pour solliciter les applaudissements du reste de l'univers. Pour résumer ma pensée sur l'obsession identitaire qui plombe la québécitude, je dirais que le seul devoir d'un Québécois, c'est d'assumer ce qu'il est en tant qu'individu. Être québécois, cela va de soi, inutile de le décliner sur tous les tons. Je persiste à trouver que la surenchère identitaire aboutit à un cul-de-sac, comme le joual. Et un cul-de-sac, par définition, ça ne mène jamais loin.

SPIRALE — Que reste-t-il selon vous de l'esprit partipriste aujourd'hui ? Plus spécifiquement, existe-t-il une filiation issue de *Parti pris* ?

ANDRÉ MAJOR — S'il y a une filiation, elle se trouve dans l'esprit de sérieux et l'esprit de système qui est son frère jumeau, à cette différence près que les indignés actuels font peut-être preuve d'un plus grand pragmatisme qu'à *Parti pris*. Expression de l'extrême jeunesse, notre aventure était de ce fait vouée à n'être qu'un feu de paille. Le combat mené par *Parti pris* répondait à un besoin de l'époque, et l'époque actuelle génère d'autres formes d'engagement, l'une plus spécialisée, l'autre plus démocratique, celle-ci sombrant parfois dans la dérive démagogique, comme cela arrive (je pense ici à l'affaire Bertrand Cantat au TNM). On a le choix, autrement dit, entre le discours technique des experts et le tsunami des réseaux sociaux.

DOSSIER

Deux hommes qui dansent la même gigue

PAR JONATHAN LIVERNOIS

UNE AMITIÉ IMPROBABLE. CORRESPONDANCE 1963-1972
de Jean-Marc Piotte et Pierre Vadeboncœur
Présentation de Jacques Pelletier
Lux Éditeur, 94 p.

En 1964, André Laurendeau salue l'arrivée d'une nouvelle génération d'intellectuels groupés autour de la revue *Parti pris*. Il sait pertinemment qu'après lui et sa génération, ce ne sera pas le déluge. Ayant lui-même été dépassé par les Pierre Trudeau et Gérard Pelletier de *Cité libre* (lesquels n'acceptèrent jamais, au contraire, d'être doublés sur leur gauche), il s'interroge alors sur les liens qui unissent les générations successives. Il constate : « *Lisez tel article de* Parti pris*, consacré aux événements politiques du Canada français, et en marge, vous pourriez facilement indiquer les sources : ici, Pierre Elliott Trudeau, là, Michel Brunet, ailleurs, Jean LeMoyne ou Pierre Vadeboncœur.* » Cela est normal pour la jeunesse en action : « *Elle a l'air d'être l'adversaire de tout ce qui n'est*

pas elle. Et puis peu à peu elle se découvre des amis. Elle sent des solidarités qu'au premier piaffement elle n'avait pas devinées. Ce n'est pas à dire qu'elle va se trahir : elle se trouve des racines et des liens. » (*Ces choses qui nous arrivent. Chronique des années 1961-1966*, Hurtubise HMH, 1970). Il arrive même que certaines filiations, les moins compromettantes pour leurs idéaux encore intacts, apparaissent rapidement aux yeux des jeunes gens. Dans le premier numéro de *Parti pris*, en octobre 1963, on retrouve ainsi une sorte de parrainage officieux, illustré par les participations de Jacques Ferron et de Pierre Vadeboncœur, dont la teneur de l'article (« Salutations d'usage ») dit à la fois son enthousiasme et sa prise de conscience de l'écart qui le sépare de ces jeunes de vingt ans. Un de ceux-ci, Jean-Marc Piotte, membre du comité de rédaction de la revue et bientôt étudiant de troisième cycle à Paris, dédie en retour son premier article (« Du duplessisme au F.L.Q. ») à l'auteur de *La ligne du risque*. Cette réciprocité n'est pas factice : une relation épistolaire liera même les deux hommes pendant une décennie. C'est ce que nous donnent à lire les éditions Lux : *Une amitié improbable. Correspondance 1963-1972*.

Il ne faut pas porter trop d'attention à l'épithète du titre. L'improbabilité de la rencontre entre un étudiant de vingt ans, bientôt spécialiste du communiste italien Gramsci, et un syndicaliste social-démocrate de quarante ans, croyant par-dessus le marché, n'est qu'apparente. Car le lien entre Piotte et Vadeboncœur est en fait d'une simplicité et d'une candeur déconcertantes, ce qui permet peut-être de passer outre les différences intergénérationnelles et les dogmes respectifs qui pourraient, en d'autres temps, opposer deux hommes. Il s'agit, de manière banale (du moins dans l'énonciation), d'une volonté commune de libérer non seulement le Québec, prisonnier de quelques jougs économiques et politiques en cette décennie 1960, mais aussi sa subjectivité, son intériorité. À vingt ans d'intervalle, les deux correspondants semblent avoir découvert la même chose : la joie de devenir ce que l'on est. Cela rapproche deux hommes, surtout quand l'un doit à l'autre cette découverte. En 1945, Pierre Vadeboncœur avait relaté ce déblocage salvateur dans son texte « La joie », paru dans *La nouvelle relève*. En 1964, Jean-Marc Piotte croit vivre la même libération en lisant un essai : *La ligne du risque* (qui comprend « La joie »). Jacques Pelletier, dans son excellente présentation de la correspondance, rappelle le texte que Piotte a fait paraître dans la livraison de février 1964 de *Parti pris* : « Les essais de Pierre Vadeboncœur ». Le ton de sa découverte a quelque chose de résolument suranné : « *Un homme me criait de vivre ce que j'étais. Bizarre ! Je n'avais jamais vécu selon mon ventre. J'écoutais ma conscience qui écoutait les autres. J'ai commencé à écouter mes besoins, mes instincts. Agir [*sic*] mes désirs, peu importe les circonstances. J'expérimentais des joies*. » Ces derniers mots semblent lier deux destins, peut-être même trois, puisqu'il y a, par le thème de la « joie », une filiation garnélienne qu'il faudrait sans doute considérer. Comme quoi, lorsqu'il parlait des liens serrés entre les générations, André Laurendeau avait raison.

Les premières lettres de Piotte, juvéniles et vacillantes, remontent aux débuts de l'aventure *Parti pris*, en 1963. On y découvre, entre autres, les rapports avec ces aînés qui ont le pressentiment que la revue indiquera bientôt le sens du vent : « *Je me demandais pourquoi nous entretenions des relations aussi faciles avec Miron et Brault, et aussi difficiles avec vous, par exemple. [...] C'est que Miron pense comme nous et, même lorsqu'il diverge de point de vue sur certaines questions, il ne nous en parlera pas. C'est peut-être aussi parce que Miron, lors des rencontres, s'intéresse aux questions qui nous relient, tandis que vous insistez sur ce qui nous sépare*. » Il y a ensuite des lettres de Gaspésie, où Piotte travaille comme animateur pour le Bureau d'aménagement de l'Est du Québec. Le 9 juillet 1964, il le dit sans ambages, il n'est pas « *un homme d'action* ». S'ensuit donc une thèse à Paris, sous la direction de Lucien Goldmann, pour comprendre notamment les « *échecs que constituèrent les disparitions successives du MLP [Mouvement de libération populaire] d'abord, du PSQ [Parti socialiste du Québec] et du RIN* » (Jacques Pelletier, *Situation de l'intellectuel critique. La leçon de Broch*, XYZ, 1997). Ses lettres de l'époque sont lourdes et du « *style d'un universitaire un peu desséché* », comme le reconnaît lui-même l'étudiant parisien. Au fil de ses lectures et de ses contacts, il croit approfondir sa connaissance du marxisme, qu'il a « *l'impression de [...] maîtriser comme le bon ouvrier son marteau, connaissant parfaitement ses possibilités et ses limites* ». La métaphore ouvrière n'est peut-être pas fortuite, dans la mesure ou Piotte semble, de manière presque clichée, rechercher le contact avec le peuple qu'il avait pourtant connu, trois ans plus tôt, en Gaspésie. Comme quoi on n'est jamais content de son sort. En Europe, il se sent trop haut et trop loin : « *Que j'ai hâte de retourner à l'action et à la pensée politique. Les deux palettes me sont nécessaires. J'aime écrire et analyser des problèmes et j'aime entrer en contact avec les gens du milieu pour transformer la réalité (je me réfère ici surtout au BAEQ — avec les cultivateurs, les forestiers, et même les curés [je l'avoue honteusement] — et non aux militants traditionnels des cercles de gauche).* » C'est un peu la gigue d'Antée, entre la salle de classe et la place publique, condition normale de l'intellectuel québécois que Piotte est en train de devenir.

Vadeboncœur, de son côté, semble amusé par le jeune intellectuel, dont il retourne doucement les idées, comme un gant. Après la lettre de Piotte du 15 février 1969, il lui écrit malicieusement : « *Tu sembles avoir le genre d'inquiétude qui a conduit Trudeau là où il est ; je veux dire une semblable subtilité, une disponibilité d'esprit presque trop grande, une certaine versatilité, qui l'ont mené, lui, par des chemins assez capricieux, à l'Efficacité et au Réalisme, entendus au sens technocratique, et qui t'éloigneront peut-être, toi, des contraintes révolutionnaires, ou peut-être aussi, par scepticisme, de l'espoir politique, entendu au sens d'une espérance qui a remplacé l'espérance chrétienne.* » Vadeboncœur semble occupé par une démarche différente, comme il l'annonce déjà en décembre 1968 : « *J'évolue, mon cher, d'une curieuse façon pour un homme de quarante-huit ans. La poésie, le sensible, la contemplation même, prennent une place de plus en plus importante à mes*

yeux. » Voilà qui annonce des ouvrages de la veine spirituelle comme *Un amour libre* en 1970 et, surtout, *Les deux royaumes* en 1978. D'ailleurs, la correspondance entre Piotte et Vadeboncœur est l'un des premiers révélateurs, à ma connaissance, de la fatigue de l'écrivain, cherchant à quitter l'action syndicale pour écrire, ce qu'il fera finalement en 1975 en prenant sa retraite de la CSN. C'est aussi le signe d'un changement d'orientation essayistique de Vadeboncœur, qui redécouvrira l'art, l'enfance ainsi qu'une certaine hauteur spirituelle dans ses essais à partir des années 1970.

Quand je pense aux parcours parallèles de Jean-Marc Piotte et de Pierre Vadeboncœur pendant les années 1960 et le début des années 1970, je me répète cette belle phrase d'Yvon Rivard à propos de son lien avec Gaston Miron : « *En tout cas, j'aime m'imaginer que nous nous croisons ainsi sur l'axe métaphysique qui va de haut en bas et de bas en haut, lui y montant, moi y descendant, comme deux ouvriers qui changent de* shift *(de quart) sur ce chantier où l'on travaille jour et nuit à bien rattacher la lumière à la terre* » (*Personne n'est une île*, Boréal, 2006). Il y a un peu de cela dans la correspondance de Piotte et de Vadeboncœur. Cela dit, les deux hommes n'ont pas tracé une fois pour toutes leur destin respectif : l'un dans l'action — à travers, par exemple, le Syndicat des professeurs de l'Université du Québec à Montréal (SPUQ) qu'il a fondé en 1970 — et l'autre, dans la contemplation de l'écrivain retiré sur ses terres. Rappelons-nous la gigue d'Antée. Vadeboncœur n'a jamais quitté l'action pour la méditation : une telle vue de l'esprit néglige tous les essais comme *To be or not be* (1980) et *Gouverner ou disparaître* (1993) qui ont suivi *Les deux royaumes*. L'image que Piotte propose dans sa lettre du 29 juin 1968 est, à cet égard, fort évocatrice : « *Quand je te visualise, je t'imagine oiseau qui se débat désespérément, espérant les ailes, mais dont les pattes ne veulent pas se soulever. Car tu ne veux pas t'envoler seul.* » Il y a ici quelque chose qui rappelle l'albatros baudelairien. Il y a aussi un portrait tout particulièrement juste d'un essayiste que plusieurs ont cru, à tort, perdu dans les sphères éthérées. Piotte avait déjà l'intuition, en 1968, que Vadeboncœur ne saurait jamais prendre sa retraite. Les *shifts*, entre la terre et la lumière, il les aura connus toute sa vie.

La correspondance entre Jean-Marc Piotte et Pierre Vadeboncœur n'est pas la plus importante qu'a entretenue ce dernier, lequel a noué des relations épistolaires avec à peu près tout ce que le Québec de l'après-guerre a pu compter d'écrivains et d'intellectuels. Il est d'ailleurs à espérer qu'un jour, les Québécois auront accès à cette masse inédite et inestimable pour comprendre l'histoire du pays. Il n'empêche qu'*Une amitié improbable*, escortée discrètement par un Jacques Pelletier qui a tout fait pour mettre en relief cette correspondance sans l'étouffer en multipliant les notes et commentaires, apporte un éclairage des plus intéressants sur la vie de deux hommes se démenant pour tracer leurs lignes du risque respectives. À lire pour ne pas rester assis.

DOSSIER

« Le rôle de l'intellectuel, c'est d'être critique » Entretien avec Jean-Marc Piotte

PROPOS RECUEILLIS PAR JEAN-PIERRE COUTURE

SPIRALE — Au moment de sa fondation, *Parti pris* arrive sur une scène occupée par des revues telles que *Cité libre, La revue socialiste*, *Liberté* et aussi *Socialisme*. Qu'y a-t-il de nouveau avec le langage des partipristes ?

JEAN-MARC PIOTTE — C'était un langage complètement différent. Trois thèmes sont liés à *Parti pris* : l'indépendance, le socialisme et la laïcité. Le seul groupe qui se rapprochait un peu de ces idées, c'était celui de Raoul Roy à *La revue socialiste*. Il reliait déjà l'indépendance au socialisme, mais c'est André Major qui a ajouté la laïcité aux deux autres thèmes. Roy était d'accord avec l'union des deux premiers, mais il était en désaccord avec l'inclusion du troisième qui, croyait-il, ne pourrait que nous isoler au Québec. Sa prédiction était fausse, car c'est bien cet ajout qui a été déterminant dans notre succès.

Parti pris avait aussi plus de corps que *La revue socialiste* et comptait beaucoup plus d'auteurs. On y citait ceux qui ne faisaient pas partie de la formation dispensée dans le cours classique : Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Albert Memmi, Jacques Berque... C'était une vision complètement différente de celle de *Cité libre* et, aussi, de celle de *Socialisme* qui était plutôt sociale-démocrate dans son approche et beaucoup plus près du mouvement syndical. L'indépendance et la laïcité y étaient absentes. Des gens de la génération précédente (Pierre Vadeboncoeur, Marcel Rioux, Fernand Dumont et beaucoup d'autres) qui n'étaient pas indépendantistes le sont alors devenus. Cette nouvelle vision de la nation n'était plus tournée vers le passé.

SPIRALE — La revue se développe à travers quelques grandes tensions qui l'accompagneront jusqu'à la fin. La première que je voudrais explorer est celle qui tente de relier les idées à l'action, la théorie à la pratique. Cela alimentait-il le débat dans la revue ?

JEAN-MARC PIOTTE — Il s'agissait plutôt de tensions latentes, car il y a eu très peu de débats internes sur l'orientation de la revue. Pierre Maheu, l'organisateur au centre de la revue, très ouvert aux différentes perspectives, était un rassembleur.

Quant au rapport entre les idées et l'action, j'étais celui qui insistait davantage sur la pratique politique. C'est pourquoi la revue m'a demandé de fonder un pendant politique : le club *Parti pris*. C'est là qu'on faisait de la formation, des manifestations ; on distribuait des tracts ; on y faisait aussi venir des gens comme Marcel Rioux. Le club a formé des gens comme Andrée Ferretti, Mario Dumais (qui est aujourd'hui à l'Institut économique de Montréal), Michel Doré (qui a été salarié à la CSN), etc.

Le Mouvement de libération populaire (MLP) est issu du club *Parti pris*. En 1965, par une belle journée de soleil, nous sommes partis faire une « manif » à caractère nationaliste le jour de la Fête de la Reine, je crois, et nous étions à peu près soixante-cinq personnes au départ. Dans le parc La Fontaine, on annonce notre manifestation, les gens embarquent et nous nous retrouvons subitement des milliers à descendre la rue Amherst. La police nous arrête et ça se transforme en émeute. C'est à partir de ce moment qu'un groupe de trotskystes, le groupe de Pierre Vallières et Charles Gagnon (autour de *Révolution québécoise*) et le groupe d'Yvon Hussereau (qui distribuait des tracts à la sortie des usines à Saint-Henri) décident de joindre le club *Parti pris* pour former le MLP.

Le mouvement organise des manifestations et des campagnes d'appui aux grèves, mais au bout d'un an, nous ne sommes pas plus nombreux. La réunion initiale des forces fait place au déchirement. C'est en raison de cet échec que je quitte pratiquement la revue à l'été 1966 pour aller étudier le marxisme là où c'est possible : en France. En quittant la revue, je fais entrer deux nouveaux membres au comité de rédaction : Gabriel Gagnon et Luc Racine. Je les fais entrer avec l'accord de Pierre Maheu, en lui disant qu'on a besoin de gens avec une formation en sciences sociales puisque notre formation était surtout littéraire ou philosophique.

SPIRALE — Votre souci pour l'action concrète vous amenait d'ailleurs à vous éloigner de Montréal dès le début de la revue. Qu'êtes-vous allé faire ?

JEAN-MARC PIOTTE — Je suis allé travailler dans le Bas-du-Fleuve. On est en 1963, j'avais 23 ans et *Parti pris* venait tout juste d'être fondé. Un des dirigeants du Bureau d'aménagement de l'Est du Québec (BAEQ), Jean-Claude Lebel, me demande d'y aller pour devenir animateur social. Il me dit qu'il s'agit de faire un plan de développement à partir des besoins de la population. Je lui demande : « Et si le gouvernement ne veut pas l'appliquer ? » À cela, il me répond : « Alors on va monter la population contre le gouvernement ». J'ai accepté et c'est là que j'ai appris à faire de l'action sociale et politique.

SPIRALE — Mais, à la fin, on vous demande de choisir entre votre travail au BAEQ et votre engagement à *Parti pris*. Vous écrivez à ce sujet : « *mon choix est rapidement arrêté : la révolution* ».

JEAN-MARC PIOTTE — Au début, on nous demandait de travailler avec les gens pour définir une voie de développement reposant sur les ressources locales. Mais à la fin, il fallait plutôt défendre auprès de la population le plan négocié entre les technocrates du BAEQ, dont Guy Coulombe, et les représentants du gouvernement. La démarche était complètement inversée.

Ce qui a créé la crise, c'est la publication, dans *Parti pris*, d'un texte d'analyse du milieu rural dans lequel j'appelais à la révolution. Le secrétaire général de l'Union catholique des cultivateurs (UCC) — la future Union des producteurs agricoles (UPA) — a envoyé mon texte à Bona Arsenault, député de Matapédia et ministre du gouvernement libéral, qui, lui, le fait parvenir aux dirigeants du BAEQ en disant : « Qu'est-ce qu'il fait là ce révolutionnaire ? » Et c'est à ce moment qu'on me demande de choisir entre l'aménagement et *Parti pris*. J'ai décidé de partir, car la raison pour laquelle j'étais là-bas ne tenait plus. Je me sentais coupable : j'avais involontairement « fourré » le monde en leur ayant promis quelque chose qui ne s'était pas réalisé. J'adorais ce travail d'animation sociale et j'aurais continué. Mais, après cette expérience, je n'en ai plus fait, car j'ai compris que ce n'était pas moi qui contrôlais le fruit de mon travail, mais ceux qui m'engageaient et me payaient.

SPIRALE — Ce dilemme demeure toujours d'actualité. Après le « Printemps érable », des leaders étudiants sont récupérés, tandis que d'autres ont résisté...

JEAN-MARC PIOTTE — De jeunes leaders de gauche ont souvent du talent et c'est sûr que les gens de pouvoir vont essayer de les récupérer. C'est payant d'être récupéré. Moi, je ne suis jamais entré là-dedans. C'est peut-être possible de changer les choses de l'intérieur, mais dans la mesure seule où tu te crées à l'extérieur de ça, même de manière informelle, une espèce de groupe ou d'association qui te permet de rester uni à d'autres militants partageant les mêmes valeurs. Autrement, la capacité du système à te récupérer demeure trop forte.

SPIRALE — Après votre doctorat sur la pensée d'Antonio Gramsci, vous devenez professeur d'université et militez surtout dans le syndicalisme. Pourquoi ?

JEAN-MARC PIOTTE — Lors de l'occupation armée du Québec, en octobre 1970, je constate que les seules organisations qui résistent sont les trois centrales syndicales. Je décide donc de m'impliquer dans le syndicalisme pour y développer les luttes dans une perspective politique, ce que j'ai nommé syndicalisme de combat.

Le Québec n'est pas une colonie au sens strict du terme. Ceci reconnu, nous devons admettre qu'avant la Révolution tranquille, notre mentalité en était une de colonisés.

Je m'implique aussi dans mon syndicat de professeurs, même si j'ai été un des derniers à signer ma carte de membre parce que je ne voyais pas comment les professeurs d'université pouvaient faire du syndicalisme. Par cet intermédiaire, j'ai expérimenté l'action syndicale, j'ai milité au conseil central de la Confédération des syndicats nationaux (CSN) et à la Fédération nationale des enseignantes et des enseignants du Québec (FNEEQ). Le syndicalisme de combat était pour moi une étape nécessaire de radicalisation de la lutte économique en vue de passer à la lutte politique.

SPIRALE — La tension entre socialisme et indépendance déchirera *Parti pris*. En 1968, dans « Lettre à une militante », vous préconisez un ralliement tactique au Mouvement souveraineté-association (MSA) de René Lévesque. On y lit ceci : « *la politique n'est pas une affaire de pureté, mais d'efficacité* ».

JEAN-MARC PIOTTE — J'étais absent de la revue depuis trois ans. J'étais à Paris et c'est Ferretti qui m'a demandé dans une lettre ce que je pensais du MSA. Dans mon premier paragraphe, je dis d'emblée que mon éloignement me permet difficilement de me prononcer. On a retiré ce premier paragraphe et on a publié mon analyse à mon insu pour influencer des militants. Je recommandais de rejoindre Lévesque, mais c'était une vue de loin, car je n'avais pas eu de discussion avec ceux qui partageaient les idéaux de *Parti pris*. Avec le recul, on doit reconnaître qu'il y a eu deux périodes progressistes : celle du Parti libéral des années 60, soutenu par la CSN qui voulait aller plus loin ; et celle du Parti québécois, de 1976 à 1980, encore une fois soutenu par les syndicats qui le poussaient à gauche.

Aujourd'hui, le PQ, rêvant d'aller chercher ceux qui votaient pour l'Action démocratique du Québec (ADQ), est devenu la proie des nationalistes conservateurs. Le mouvement syndical, qui piétine et recule, se contente de dire au Parti québécois de ne pas faire ce qu'il fait. Ce n'est pas fort !

SPIRALE — Où logez-vous aujourd'hui sur la question de la souveraineté ?

JEAN-MARC PIOTTE — Je ne suis pas plus fédéraliste que je ne suis indépendantiste. Je ne suis pas favorable à la fédération telle qu'elle existe. Dans la tête de plusieurs, il y a deux cases : souveraineté ou fédéralisme. Moi, je trouve qu'il y a des préoccupations sociales, écologiques et d'égalité des femmes qui sont plus importantes que la proposition d'une souveraineté.

D'ailleurs, le Parti québécois n'a jamais été indépendantiste. La souveraineté, qui a remplacé l'indépendance, a toujours été « complétée » par une association ou un partenariat avec Ottawa. En 1995, Jacques Parizeau voulait casser avec cette politique, mais Lucien Bouchard et Mario Dumont ont insisté pour ajouter le volet partenariat à la souveraineté. Le fait est que la majorité des Québécois se sentent aussi Canadiens. Ils entretiennent une double allégeance (moi, je me sens Québécois ; je ne me sens pas « pantoute » Canadien). Comment sortir de cette impasse ? Le gouvernement péquiste élu cherche à conserver le pouvoir, tandis que les militants du parti veulent qu'il tienne un référendum. Cette ambivalence péquiste engendre un marais dans lequel s'enlisent toutes les revendications sociales, économiques, politiques et nationales.

La grève étudiante de 2012 n'était pas portée pas des revendications nationalistes, mais par des revendications sociales qui débouchaient sur une remise en question de l'État néolibéral. Québec solidaire s'inscrit dans cette démarche : il met la priorité sur les revendications sociales plutôt que sur l'indépendance. Leur projet de constituante ne mènera peut-être pas à l'indépendance, mais ce qui en sortira sera issu de la volonté de la majorité du peuple québécois. C'est beaucoup plus concret que la position d'un gouvernement qui est pour la « souveraineté-quelque chose », qui va tenir un référendum « quelque part » et qui, pendant ce temps-là, gouverne en faisant des politiques de droite, en espérant obtenir l'appui des Canadiens français qui sont pour le crucifix à l'Assemblée nationale, les prières dans les assemblées municipales et contre les méchants musulmans.

SPIRALE — Sur ce point, nous semblons très éloignés de l'époque de *Parti pris* qui osait parler de ce qui nous opprime en employant des mots que nous n'écrivons plus : impérialisme américain, « *nègres blancs d'Amérique* », colonisé et colonisateur…

JEAN-MARC PIOTTE — Il y a trois choses là-dedans. D'abord, le *Portrait du colonisé* de Memmi est encore juste. Le vieux nationalisme traditionnel des Canadiens français se définissait par rapport aux Anglais. Les Anglais disaient qu'on était une province menée par les curés ; on rétorquait : « On est catholiques et supérieurs aux protestants ». Ils disaient que l'on s'enterrait dans le monde rural ; on répondait : « La campagne c'est bon, la ville c'est mauvais ». Ce que les Anglais nous envoyaient au visage comme étant négatif, nous le transformions en sens positif. Cela Memmi l'explique bien. Il

nous permet de très bien comprendre le nationalisme traditionnel. Le néonationalisme rompt avec celui-ci et, selon moi, c'est Memmi qui a permis cette rupture.

Deuxièmement, « *nègres blancs d'Amérique* » est une formule qui avait été utilisée par plusieurs, dont Paul Chamberland, et qui a été reprise dans le livre de Pierre Vallières. C'est une formule qui frappe. Le mouvement noir étatsunien nous inspirait. Les Noirs disaient « *We are Black, we are beautiful* » ; nous pensions « Nous sommes Québécois, nous sommes beaux ». Au lieu de nous laisser définir par les Anglais à partir de nos manques, nous insistions sur nos « pleins » pour nous définir par rapport à nous-mêmes et ce qu'il y avait de beau en nous. Toutefois, ce qu'écrit Gilles Bourque à la fin de *Parti pris* est juste. Le Québec n'est pas une colonie au sens strict du terme. Ceci reconnu, nous devons admettre qu'avant la Révolution tranquille, notre mentalité en était une de colonisés.

Troisièmement, la question de l'impérialisme américain disparaît avec le Parti québécois. Dès qu'il décide, dans les années 1970, de développer les liens commerciaux avec les États-Unis, les Américains deviennent nos cousins, nos copains, avec qui on fait des affaires. La chose la plus néfaste qui est arrivée est le libre-échange. C'est Bernard Landry qui a fait le tour de la province pour convaincre les citoyens d'appuyer le libre-échange de Brian Mulroney afin, dit-il, de devenir économiquement plus autonomes par rapport au Canada. La politique du grand souverainiste Landry est « souveraineté du Québec et intégration économique aux États-Unis ». Dans le libre-échange, la seule liberté, c'est celle des investisseurs qui sont libres d'investir là où ils veulent. Les contraintes sociales et environnementales sont faibles, voire inexistantes. En leur offrant des subventions et des réductions fiscales, tu entres en concurrence avec les provinces canadiennes et les états américains pour attirer ou conserver des investissements. Devenir souverains en s'agenouillant devant l'empire américain ne constitue pas, à mes yeux, une politique libératrice.

SPIRALE — J'aimerais qu'on parle en dernier lieu de votre rapport à l'écriture et de votre regard sur les luttes d'aujourd'hui. En plus de vos livres, vous avez principalement écrit dans les revues d'idées. Est-ce là une des marques de votre engagement intellectuel ?

JEAN-MARC PIOTTE — J'ai toujours accordé plus d'importance à la pratique qu'à la théorie. Je n'ai pas changé d'idée. Mais, depuis les années 1980, je me suis davantage consacré à mon enseignement et à mon écriture, m'éloignant du militantisme. Personnellement, je préfère me débattre avec des idées qu'avec des personnes !

J'ai toujours cherché des médias pour faire valoir mes analyses et mes solutions. J'aurais bien aimé participer à des émissions à Radio-Canada ou à TVA ou écrire à *La presse*, au *Devoir* ou à *L'actualité* s'ils m'avaient invité. J'allais donc vers les revues qui voulaient me publier. Les deux revues dans lesquelles j'ai joué un rôle fondamental sont *Parti pris* et *Chroniques*.

Ces dernières années, j'ai participé à la revue *À bâbord*. Il y a un parallèle à faire entre cette revue et *Parti pris* quant à la variété des positions des auteurs. *Parti pris* était vue comme un bloc, mais il y avait des différences importantes que peu de gens ont analysées. Tandis que, dans les pages d'*À bâbord*, on cultive les différences dans l'esprit de la gauche plurielle teintée d'anarchisme.

SPIRALE — Dans « Sens et limites du néo-nationalisme », vous dites au sujet de votre écriture : « *Un article n'est pas pour moi un bel objet narcissique, plein de lui-même et fermé sur lui-même, mais un écrit qui dévoile une réalité* ». N'avez-vous jamais cultivé un côté plus littéraire ?

JEAN-MARC PIOTTE — Je n'avais pas de talent particulier. J'étais moyen dans tout, mais je travaillais fort. Lorsque j'ai été publié pour la première fois à *Parti pris*, j'étais très content et ça m'étonnait même que je puisse être publié.

Chamberland, Major, Brochu, Godin et Miron sont des écrivains et, encore plus, des poètes. Chez eux, il y a une importance accordée aux mots et à l'écriture. Pour moi, ce n'était pas important ! Ce n'est qu'à partir des années 1980 que j'ai développé un souci pour l'écriture. Je sais apprécier un texte bien écrit. Les *Carnets* d'André Major sont écrits de manière merveilleuse et il écrit encore bien mieux que lorsqu'il avait 20 ans. On peut dire une chose de manière lourde et mauvaise, on peut dire une chose de manière simple avec non seulement le mot juste, mais en faisant en sorte que le sentiment voulu passe à l'intérieur de la phrase. Normand Baillargeon est un écrivain de ce type. On sent toujours son émotion derrière son texte. Je ne suis pas encore rendu là, mais si je vis et écris toujours à 92 ans, je voudrais m'en approcher !

SPIRALE — La lame de fond de votre écriture me semble être la critique de courants qui vous semblent néfastes politiquement : le felquisme, l'attrait pour les pays dits socialistes, l'apolitisme de la contre-culture et, plus récemment, le retour du nationalisme conservateur.

JEAN-MARC PIOTTE — Le rôle d'un intellectuel, c'est d'être critique. C'est ce que j'enseignais à mes étudiants : « Posez-vous des questions sur vous-mêmes, sur la société et sur votre rapport à la société ». Pour demeurer critique, l'intellectuel doit donc continuer de s'interroger.

Dans les années 1960-1970, mes textes étaient toujours reliés à un problème. En 1965, je m'aperçois que, dans le MLP, les gens qui viennent de *Révolution québécoise* de Vallières-Gagnon veulent passer à l'action armée. Dans mon texte « Où allons-nous ? », je décide d'analyser et de critiquer la position de *La cognée* qui propose cette orientation. À *Parti pris*, les Godin et autres se sentaient un peu coupables par rapport à ces gens qui risquaient leur liberté pour l'indépendance et le socialisme. Mais moi, je n'étais pas d'accord avec ce type d'action qui est le meilleur moyen, non pas pour faire la révolution, mais pour aller en prison.

Dans *Marxisme et pays socialistes*, je critique non seulement Staline, mais aussi Lénine, Trotsky et Mao. Ça n'était pas du

tout apprécié par les individus apparentés à ces courants-là. Aujourd'hui, les souverainistes réagissent de la même façon envers mes critiques. Dans *Démocratie des urnes et démocratie de la rue. Regards sur la société et la politique* qui vient de paraître, je développe davantage ma position. Et c'est ça le rôle de l'intellectuel : se remettre en question lorsque ses positions ne correspondent plus à la réalité telle qu'elle s'est développée. Sinon, tu ne bouges pas, tu répètes ce que tu pensais à 20 ans ou bien tu suis des modes. Moi, je n'ai jamais suivi les modes.

SPIRALE — En 1979, lorsque vous posez un regard rétrospectif sur *Parti pris*, vous écrivez : « *l'espoir révolutionnaire n'est que le désir fou de satisfaire un jour nos multiples, voraces et insatiables désirs* ». À 72 ans, maintenez-vous cette synthèse entre la joie et la lutte, le plaisir et le politique ?

JEAN-MARC PIOTTE — Oui, je la maintiens, même si elle n'a jamais été très forte au Québec, sinon peut-être chez certains anarchistes. Sur cette question, Patrick Straram, qui affirmait qu'il fallait « changer le quotidien et donc se changer soi-même », a été mon maître. Même si certains l'ont associé à la contre-culture, Straram n'y adhérait pas, car il en avait contre son apolitisme (et, en cela, je l'ai influencé). Si tu es pour la liberté, l'égalité et la solidarité, il faut que ta vie se transforme pour être capable de vivre selon ces valeurs.

Ceux qui aujourd'hui veulent retourner au passé n'ont pas connu le Québec ou la France des années 1950. Ils ignorent donc ce qui a été gagné en liberté de pensée, liberté d'expression et liberté de comportement. En mai 1968, les étudiants et étudiantes de Nanterre voulaient avoir la possibilité de coucher ensemble, ce qui était interdit dans les résidences universitaires. C'est ça qui est à l'origine de Mai 68. La libération sexuelle signifie la possibilité d'avoir un lien amoureux ou sexuel hors du mariage, ce qui était très mal vu. L'avortement était illégal. La « capote » était et est toujours proscrite dans la culture catholique. L'homosexualité était complètement réprimée. Les femmes étaient réduites au ménage et à l'éducation des enfants. Les hommes et les femmes au Québec étaient élevés de manière « ségrégationnée » jusqu'au mariage. C'est tout ça qui a été remis en question.

Quand je regarde les luttes d'aujourd'hui, je demeure attentif à ce qui naît, à ce qui se développe contre l'oppression et l'exploitation et pour l'égalité, la liberté, la solidarité et la justice sociale. Si tu veux impliquer des citoyens dans une lutte, tu ne peux pas les attirer avec du vinaigre. Si tes réunions sont plates, les gens ne viendront pas. Si les gens ne peuvent pas dire ce qu'ils pensent et prendre des décisions, ils ne viendront pas non plus.

Le « Printemps érable » a remis en question l'idée que les jeunes étaient individualistes, corporatistes, consommateurs et aliénés. Ils ont manifesté une créativité qui remettait en question les façons de faire de la gauche traditionnelle. Il y avait bien les organisations étudiantes et celle des profs contre la hausse, mais elles ne fonctionnaient pas comme les organisations autoritaires qui décident en haut pour imposer en bas. Ce nouveau mouvement social m'a enchanté.

DOSSIER

La queue de la comète

PAR GILLES DUPUIS

PARTI PRIS : UNE ANTHOLOGIE
Textes choisis et présentés par Jacques Pelletier
Lux Éditeur, 372 p.

L'anthologie présentée et colligée par Jacques Pelletier chez Lux Éditeur est la deuxième à paraître sur *Parti pris*[1], après celle préfacée par Jacques Berque, publiée aux éditions Maspero, en collaboration avec la revue un an avant sa disparition[2]. Mais tandis que la première anthologie était destinée au lectorat français, comme l'indique son titre qui entendait faire à son intention le portrait contemporain des Québécois en « semi-colonisés » (Jacques Ferron) ou « dépossédés » (Berque) en voie de décolonisation, celle de Pelletier s'adresse au lecteur d'aujourd'hui — québécois ou autre, homme ou femme, jeune ou vieux — qui voudrait refaire en accéléré le parcours météorique accompli par les partipristes et revisiter du même coup cette page turbulente de l'histoire du Québec qu'ils ont contribué à écrire. Car si la revue *Parti pris* a bien été ce météore qui a surgi « *dans l'horizon culturel et politique québécois à l'automne 1963* », pour disparaître cinq ans plus tard seulement, c'est la queue de la comète, toujours visible après

son passage fulgurant, que propose de lire ou plutôt relire Jacques Pelletier, en astronome aguerri du « *ciel du Québec* ».

UN CHOIX ÉCLAIRÉ

Toute anthologie exigeant forcément qu'ait été opéré un choix parmi les textes à inclure et ceux à laisser de côté, celle que nous propose Pelletier n'échappe évidemment pas à la loi du genre. La perspective qu'adopte l'auteur pour procéder à ce tri toujours périlleux a toutefois le double mérite de procéder du plus général vers le particulier, ajustant progressivement sa lunette pour se rapprocher des objets plus singuliers parus dans la revue, et de respecter l'ordre de préséance à *Parti pris*, qui accordait la primauté au politique sur le culturel et le littéraire. C'est ainsi qu'après les « *orientations générales* » et les « *analyses de la conjoncture et prises de position* », l'anthologiste aborde successivement les « *questions de culture* » et « *le combat pour la laïcité* », avant de clore « *sur la littérature* », illustrée par des « *textes de création* ». Aux trois mots d'ordre de la revue — « indépendance », « socialisme » et « laïcité » —, qui dessinaient un diagramme de Venn ou un nœud borroméen, où chaque terme était mis en relation avec les deux autres, correspondent dans l'anthologie les trois cercles concentriques dans lesquels le programme qu'ils annonçaient devait se réaliser par ordre décroissant : la sphère politique, la sphère culturelle, la sphère littéraire.

Outre le texte de présentation du premier numéro de la revue, on retrouvera dans la première partie de l'ouvrage consacrée au politique, au sens large du terme, des contributions aussi fondamentales que « De la révolte à la révolution » de Pierre Maheu, « Du duplessisme au FLQ » de Jean-Marc Piotte, les deux manifestes 1964-1965 et 1965-1966, ainsi que « Pour un socialisme décolonisateur » de Gabriel Gagnon. La politique, au sens plus restreint du terme, fait l'objet de la deuxième partie, avec des textes engagés comme « L'indépendance au plus vite ! » (Pierre Maheu et Gaëtan Tremblay) ou « Pour un mouvement socialiste et indépendantiste » (Gilles Bourque, Gilles Dostaler et Luc Racine). Il est à noter que tous ces titres, ainsi que le nom des auteurs, sont indiqués en minuscules dans la table des matières et le corps de l'ouvrage afin de respecter la graphie courante à *Parti pris*, qui constituait en soi un geste politisé. Certains textes clés parus dans l'anthologie française sont aussi repris dans l'anthologie québécoise, dont « La maladie infantile du Québec » de Michel van Schendel et le « Manifeste 1965-1966 », mais ils sont présentés ici à l'intérieur d'une structure logique plus conforme à la politique éditoriale et à l'esprit de la revue.

Si la laïcité n'est représentée que par deux textes — l'un de Pierre Maheu, l'autre de Luc Racine —, il s'agit néanmoins de contributions substantielles. Ce choix limité reflète tout de même la place secondaire que « *le combat pour la laïcité* » occupait à *Parti pris* (par rapport à *Liberté* qui en avait fait son cheval de bataille), les partipristes étant plus engagés dans les combats prioritaires pour l'indépendance du Québec et l'avènement du socialisme. En revanche, la culture est bien défendue par des textes fondamentaux tels « Aliénation culturelle et révolution nationale » de Paul Chamberland et « Facteurs culturels et décolonisation » de Philippe Bernard et Gaëtan Tremblay. S'y profile aussi la figure des mentors qui, sans appartenir à la même génération, accompagnent les jeunes partipristes dans leur démarche politique et sociale : Pierre Vadeboncœur, Jacques Brault, Jacques Ferron… Enfin, les deux dernières parties consacrées à la littérature font se succéder essais critiques et textes de création, ou théorie et pratique, avec des contributions aussi variées que « Profession : écrivain » d'Hubert Aquin, deux essais sur le joual de Gérald Godin, « Un long chemin » de Gaston Miron ainsi que plusieurs échantillons fournis par André Brochu, André Major, Jacques Renaud et Paul Chamberland.

Jacques Pelletier n'a pas jugé bon, à tort ou à raison (mais l'auteur de ces lignes abonde plutôt dans son sens), d'inclure dans son recueil « *les interventions plus courtes portant sur l'actualité immédiate, comme les chroniques consacrées aux débats chauds de l'heure ou les polémiques* ad hominem *des rubriques "vulgarités" ou "marginales"* ». Pour compenser cette perte, somme toute relative, il a néanmoins inclus trois textes de femmes (signés Andrée Bertrand-Ferretti, Andrée Benoist et Thérèse Dumouchel) alors que *Parti pris* — comme *Liberté* d'ailleurs à la même époque — ne leur laissait guère de place pour s'exprimer… C'est ce qui lui fait dire, à juste titre, que son anthologie leur réserve une part « *plus importante, toutes proportions gardées, que dans la revue elle-même, où les femmes, occupées à des tâches de gestion et de secrétariat, étaient quasi absentes de la rédaction.* »

UNE GENÈSE FULGURANTE

Dans son introduction bien informée et solidement documentée, Pelletier cartographie la place de *Parti pris* dans le champ intellectuel québécois, à compter de son « surgissement » météorique jusqu'à sa « mort », suivie d'une « renaissance » hypothétique. Deux évolutions se déroulent en parallèle au sein de la revue et reflètent le double mandat, politique et culturel, que se sont donné ses membres, mais aussi leur appartenance divisée qui finira par créer une divergence au sein du groupe : une évolution politique qui mène à la création d'un « club », puis d'une organisation politique (le Mouvement de libération populaire) en 1965 ; une évolution littéraire, qui se concrétise, dès 1964, avec la création d'une maison d'édition qui survivra à la revue. Après avoir retracé le contexte dans lequel le phénomène *Parti pris* voit le jour, et comment la revue se positionne dans le champ intellectuel par rapport aux revues « rivales », *Cité libre* et *Liberté* (dans ce dernier cas, cependant, il y a davantage complicité, ou complémentarité, que rivalité), Pelletier insiste sur ce qui lui semble constituer la raison d'être du mouvement dans son ensemble : « *pour une révolution globale* ».

Ce qui distingue la génération *Parti pris* de celle de *Cité libre*, voire de *Liberté*, tout en la rapprochant des signataires du manifeste automatiste *Refus global*, c'est le caractère radical de la révolution qu'elle entend réaliser : « *La jeunesse et l'impatience de ses rédacteurs ainsi que la radicalité de son programme distinguent d'emblée* Parti pris *des autres revues de l'époque.* » Issus pour la plupart du milieu populaire ou de la classe moyenne, contrairement aux citélibristes et à certains « libertaires » nés dans des milieux aisés ou bourgeois, les partipristes fréquentent les lieux « *où fraient les étudiants en révolte et la bohème de l'époque* ». Ils se distancient progressivement du « *monde littéraire* » pour se rapprocher des militants « *engagés dans le syndicalisme étudiant et la gauche politique* », ce qui permet à Pelletier d'affirmer, à juste titre, que bien qu'elle ait été « *fondée majoritairement par des littéraires,* Parti pris *sera d'abord et avant tout une revue politique.* » Après le « *refus global* », encore trop confiné au secteur des arts et des lettres, il faut une « *révolution totale* » qui transforme la société dans son ensemble, d'où les trois piliers : « *l'indépendance du Québec, le socialisme et le laïcisme* ». Pendant un certain temps, le mot d'ordre est celui du « *socialisme décolonisateur* », inspiré de Jacques Berque, Frantz Fanon et Albert Memmi, mais aussi nourri de la pensée de Jean-Paul Sartre (qui a inspiré le nom de la revue). Par la suite, les priorités à accorder dans la réalisation du programme politique de la revue diviseront ses membres : certains préconisent l'indépendance avant le socialisme, d'autres militent pour le socialisme d'abord, l'indépendance ensuite, dans ce qui ressemble à un exercice pragmatique de *Realpolitik*. Quoi qu'il en soit de cette dichotomie, la révolution globale, qui ne sera jamais achevée (faut-il le rappeler ?), reste l'objectif ultime à atteindre.

Le phénomène Parti pris *aura été de courte durée, certes, mais si le météore a tôt disparu du ciel du Québec qu'il a sillonné entre 1963 et 1968, ses retombées sont toujours lisibles…*

Le risque que comporte un tel programme, c'est de mettre « *la littérature au service du politique* », comme cela s'est passé en Union soviétique avec le réalisme socialiste, puis en Chine avec sa révolution culturelle. Or ce risque est tempéré, à *Parti pris*, par la méfiance qu'ont toujours su conserver ses membres face à la notion problématique d'engagement. Engagés, les partipristes littéraires l'ont certes été, mais pas au sens étroit d'une cause politique à défendre ou à illustrer dans leurs écrits : « *Si l'écriture ne doit pas être engagée sur le mode didactique de la thèse, elle doit tout de même exprimer la condition d'aliénation et de dépossession dont sont victimes les Québécois.* » C'est ce qui a donné, aux Éditions Parti pris, des textes aussi forts et originaux, sur le plan du style et du propos, que *Le cassé* de Renaud. Le joual est ainsi devenu, tout naturellement, une arme politique pour dire, par le « malécrire », le « malvivre *de la société québécoise* ».

UN HÉRITAGE VISIONNAIRE

Si une anthologie ne peut, par définition, faire l'unanimité, il faut reconnaître que celle-ci a atteint pleinement ses objectifs ambitieux, en proposant au lecteur « *un portrait global et synthétique de la revue, privilégiant ce qui permet de tisser un lien serré entre l'histoire qui s'écrit maintenant et l'héritage visionnaire légué par* Parti pris ». Ce legs, Jacques Pelletier le retrace dans les mouvements étudiants et syndicalistes de 1968, contemporains de la disparition de la revue qui semble se dissoudre pour mieux se prolonger dans l'action militante, puis dans la contre-culture des années 1970, annoncée par l'esthétique Ti-pop de Pierre Maheu et les derniers textes de Paul Chamberland parus dans la revue. Il en suit le cours sinueux dans les revues alternatives ou indépendantes telles *Mainmise*, *Chroniques* ou *Possibles*, qui poursuivent chacune à leur façon la réflexion amorcée par les partipristes. Puis, après ce qui semble avoir été une longue éclipse au cours des années 1980 et 1990, il en retrouve la trace dans la fondation d'un parti politique comme Québec solidaire et jusque dans les soubresauts tout récents du « Printemps érable ».

La parution de cette anthologie témoigne effectivement de l'actualité « brûlante » de *Parti pris*, au moment même où un important colloque est consacré au cinquantenaire de la revue et à son héritage[3]. Bien des jeunes se reconnaîtront, du moins en partie, dans les textes percutants qui leur sont ainsi livrés, les interrogations des partipristes rejoignant leurs propres questionnements, tandis que certains, plus vieux, retrouveront intact le souvenir de leur jeunesse envolée. L'heure n'est toutefois pas à la nostalgie, mais bien aux bilans prospectifs. Le phénomène *Parti pris* aura été de courte durée, certes, mais si le météore a tôt disparu du ciel du Québec qu'il a sillonné entre 1963 et 1968, ses retombées sont toujours lisibles, grâce, entre autres, à l'admirable relevé qu'en a dressé Jacques Pelletier, cet infatigable scrutateur de notre firmament intranquille.

1. Après ce recueil collectif, trois partipristes feront paraître une anthologie personnelle, composée de leurs propres textes parus dans la revue : Paul Chamberland (*Un parti pris anthropologique*, 1983), Pierre Maheu (*Un parti pris révolutionnaire*, 1983), Jean-Marc Piotte (*Un parti pris politique*, 1979).
2. *Les Québécois : « parti pris »*, préface de Jacques Berque, Paris, Librairie François Maspero, 1967.
3. *Avec ou sans* Parti pris, Centre d'archives de Montréal, 3 et 4 octobre 2013.

Mon *parti pris*

PAR ROBERT SCHWARTZWALD

Quand la revue *Parti pris* a cessé de paraître en 1968 j'avais 13 ans. Comment alors parler de « mon » *parti pris* ? En fait, la première fois que j'ai été mis en contact avec la revue, c'était en 1973, dix ans après sa fondation, quand je me suis éloigné de ma Winnipeg natale pour participer à un programme d'immersion en français à l'Université Laval. Le Québec n'était pas tout à fait une *terra nova* pour moi ; il était déjà associé à l'enthousiasme d'un premier voyage en avion qui m'avait amené à Montréal pour l'Expo 67, où mon imagination avait été captivée à la fois par l'effervescence du site de l'exposition et par la modernité lumineuse de la ville. L'étonnant pop art du métro Peel, l'éblouissant échangeur Turcot et, bien sûr, la « ville souterraine » m'ont particulièrement impressionné. Trois ans plus tard, c'était la crise d'Octobre et la Loi des mesures de guerre. À l'âge de quinze ans, j'ai lu le Manifeste du FLQ et je suivais les événements dans la presse et à la télévision, en anglais[1]. Alors que mon entourage se régalait du « *Just watch me* ! » de Trudeau[2], les images diffusées à la télévision m'ont tout de même troublé : voilà que le centre-ville de Montréal, ville que j'adorais, était occupé par les militaires. En 1973, je n'étais donc pas un ingénu quand mon professeur de littérature québécoise à l'Université Laval a fait découvrir à notre classe Hubert Aquin, Gérard Bessette, Marie-Claire Blais, Paul Chamberland, Jacques Ferron, Michèle Lalonde, Gaston Miron, Jacques Renaud... Ai-je besoin de souligner que l'image du Québec qui en est ressortie était très loin des souvenirs de la ville festive que j'avais retenus ? Alors que notre professeur nous parlait d'aliénation, de peur, de pauvreté, de conformisme, mais aussi de révolte et de solidarité (et d'indépendance, bien sûr !), les œuvres littéraires me fournissaient un contexte pour mieux comprendre le décalage survenu entre mes souvenirs de 1967 et les événements de 1970. Puis, notre professeur nous a présenté la revue *Parti pris*, avec son programme élaboré autour de trois mots d'ordre : « indépendance », « socialisme » et « laïcisme ». Avant même de la lire, j'ai été attiré par l'allure avant-gardiste de la revue : son petit format carré (du moins à ses débuts), le titre tout en lettres minuscules et, bien sûr, les thèmes provocateurs annoncés sur la page couverture de chaque numéro. Tout cela invitait à la lecture et, très vite, j'y ai trouvé une analyse percutante de la *situation* du Québec, qui réussissait en même temps à en traiter les dimensions politiques, culturelles et même érotiques dans un seul espace consacré à la réflexion militante. À Québec, ce premier contact avec *Parti pris* s'est d'ailleurs fait en conjonction avec des événements d'envergure et d'affirmation collective auxquels j'ai assisté : dans les années 1970, ce n'était pas Sir Paul McCartney, mais plutôt Gilles Vigneault et Pauline Julien qui dominaient la scène du Festival d'été de Québec ! Bref, à l'époque, le Québec me semblait irrésistiblement plus intéressant que le reste du Canada ; d'ailleurs, le portrait psychosocial du Québécois dressé par *Parti pris* m'a atteint en vertu de son effet d'étrange familiarité. Plus tard, je me dirais que l'impact somme toute étonnant de *Parti pris* était redevable à la manière dont la revue posait, à l'échelle de tout un peuple, les mêmes questions identitaires et existentielles que celles qui agitaient cet adolescent mécontent de l'Ouest canadien.

À Québec, ce premier contact avec Parti pris *s'est d'ailleurs fait en conjonction avec des événements d'envergure et d'affirmation collective auxquels j'ai assisté…*

De retour à Winnipeg, je militai dans un groupe de gauche qui parlait du Canada comme *a prison-house of nations*. Il y était question du Québec, bien sûr, mais aussi de l'Acadie et des peuples autochtones. Nous butant à l'incompréhension générale, nous avons soutenu « le droit du Québec à l'auto-détermination ». Contrairement à plusieurs groupes de gauche, nous n'avons pas condamné l'indépendantisme comme une « déviation » qui « divisait la classe ouvrière pancanadienne » ; nous n'avons pas réduit non plus les revendications nationales du Québec à une simple expression de la grogne contre le chômage et le sous-emploi. Mon militantisme s'alimentait tout de même d'une sensibilité particulière aux questions « culturelles ». En littéra-

ture, plus précisément, l'esthétique *misérabiliste* de *Parti pris* et le débat qui s'ensuivit quant à l'opportunité de doter le joual du statut de langue nationale m'ont captivé. Voir en l'intellectuel un *afficheur-hurlant*[3], au lieu d'un *lettré* dont les ouvrages ne serviraient qu'à masquer la condition abjecte de sa nation, m'a paru vif et actuel à une époque délimitée, en quelque sorte, par La Nuit de la poésie en 1970 et les élections du 15 novembre 1976[4].

En 1978, je suis retourné à Québec pour commencer mes études doctorales. À l'approche du référendum de 1980, la littérature avait déjà commencé à perdre un certain statut privilégié dans l'ordre des discours sociaux : avec l'élection d'un gouvernement voué à la souveraineté (quoiqu'associative !), elle fut petit à petit libérée (ou remerciée) de l'obligation écrasante de porter *le texte national*. Plusieurs écrivains ont mal digéré ce congédiement, souvent assaisonné d'une condescendance insupportable, alors que d'autres en ont profité pour s'adonner aux interrogations du rapport texte-langage qui sont au cœur de la modernité. Les relations de plus en plus conflictuelles entre les tenants de la modernité politique, d'une part, et de la modernité littéraire, d'autre part, ont sans doute motivé ma décision de faire une thèse sur la question de l'institution littéraire, la modernité et la question nationale au Québec de 1940 à 1976.

À l'approche du référendum de 1980, la littérature avait déjà commencé à perdre un certain statut privilégié dans l'ordre des discours sociaux...

Ce fut au cours de mes recherches que la manière dont *Parti pris* a conjugué Nation et Éros dans l'élaboration d'un projet de modernité anticoloniale a provoqué un certain malaise chez moi, tandis que le fait même d'avoir abordé ces questions — ne serait-ce que de façon limitée — avait été un facteur important dans son pouvoir d'attrait initial sur moi. La sexualité fut le sujet d'un numéro thématique de la revue, puis a été abordée dans plusieurs autres textes (dont l'incontournable « L'Œdipe colonial » de Pierre Maheu). Or le malaise m'a gagné à la lecture des courtes « Vulgarités » que l'on repère dans certains numéros de la revue. C'est dans ces pages que j'ai rencontré le terme « fédéraste », invective infiniment plus créative que celle de « fifs », employée par le FLQ pour vilipender les annonceurs de Radio-Canada, ou la plus courante « tapette » que le Manifeste réservait à Trudeau. Ces petits bonbons ne sont que le fruit de la distillation ludique de l'analyse partipriste de la colonisation psychosexuelle de l'*homme* québécois, de sa dévirilisation et de la révolution anticoloniale vue comme un processus de restitution de la masculinité (le tout arrosé d'un anticléricalisme de rigueur)[5].

Dans les années qui suivirent, j'ai écrit amplement sur les conséquences de cette démarche analytique, surtout à l'égard de la construction discursive du Sujet-Nation[6]. Mais à ce moment-là, j'étais surtout perplexe : en 1982, je savais que Paul Chamberland était gai. Pierre Vallières, dont *Nègres blancs d'Amérique* avait été publié par les Éditions Parti pris, avait lui aussi fait son *coming out*. Je me demandais comment ces deux écrivains avaient digéré ces « plaisanteries », en supposant, par ailleurs, qu'elles aient été symptomatiques d'une certaine ambiance machiste qui prévalait dans le milieu des nationalistes décolonisateurs (ambiance qui avait déjà été dénoncée, à leur façon, par plusieurs femmes qui avaient frayé leurs propres voies militantes, des *Têtes de Pioche* au Front de libération des femmes du Québec (FLFQ), jusqu'à la poursuite de nouvelles formes d'expérimentation littéraire (*l'écriture au féminin*)).

La question n'était pas désintéressée. Dans le milieu de gauche que je fréquentais, le « polymorphisme sexuel » était de mise ; et même si le *gay lib* faisait partie de notre programme, les militants gais et lesbiennes risquaient de se faire accuser de sectarisme si on y « allait trop fort » avec ces revendications (ailleurs, dans la gauche, c'était pire, car y perdurait une méfiance à peine réprimée envers l'homosexualité, « fléau bourgeois et colonialiste »). Dans la mesure où notre conception du militantisme n'encourageait pas une pleine « prise en charge » de la sexualité, mais plutôt sa subordination à un flot de principes et de luttes « prioritaires », je me reconnaissais dans le cheminement de certains *partipristes*. Au mieux, l'homosexualité y était mise sous haute surveillance, obligée de faire preuve de sa « valeur » dans la lutte. À titre d'exemple, il semble pertinent de mentionner le jugement porté dans *Parti pris* par Denys Arcand à l'égard de l'ambivalence sexuelle du jeune Claude dans *À tout prendre* de Claude Jutra : « *La seule question est de savoir* jusqu'à quel point *l'homosexualité est une* forme solide *d'activité sexuelle et* de quelle manière *sa pratique pourrait être liée à un état spécial d'affirmation de soi-même*, compte tenu de *notre contexte global d'existence en regard de l'expression artistique*[7] ». Or, cette façon de poser la question n'était pas la seule... Une décennie plus tard, dans *Hosanna* (1973), Michel Tremblay a rattaché l'affirmation de l'homosexualité à la question de l'authenticité nationale. Dans la première mise en scène d'André Brassard, le rapport allégorique ne pouvait être plus clair : Claude / Hosanna (qui aime se travestir en Elizabeth Taylor habillée comme Cléopâtre) se dé-travestit et assume son corps d'homme *qui désire d'autres corps d'hommes*, tout comme la nation québécoise devra à

son tour s'assumer et cesser de se complaire dans un pitoyable mimétisme[8].

Sans vouloir l'exonérer, je dirais que le variant psychosexuel du colonisé québécois privilégié par *Parti pris* — ainsi que l'homophobie et l'esprit misogyne qui l'ont soutenu — étaient de leur temps : on n'a qu'à porter son regard vers la France de 1968 et ses séquelles ou vers les États-Unis et les mouvements du SDS (*Students for a Democratic Society*) et du *Black Power* pour s'en convaincre. Le discours anti-impérialiste et décolonisateur de *Parti pris* visait à faire du Québec un acteur à part entière sur une scène mondiale traversée par les grands mouvements de libération. Que ces mouvements aient largement partagé cette interprétation « psychosexuelle » de leur oppression a sans doute incité les partipristes à abonder dans le même sens. Pour moi, la présence de ce phénomène au sein du marxisme décolonisateur québécois allait conduire à une réflexion sur l'interface entre les modernités culturelles et nationales, en questionnant plus précisément comment celle-ci prend forme à travers la représentation des corps sexués et de leurs désirs. Faire la critique de ce déploiement de la question de la différence sexuelle afin de complexifier la question du Sujet-Nation allait devenir une préoccupation centrale de mes recherches.

Sans vouloir l'exonérer, je dirais que le variant psychosexuel du colonisé québécois privilégié par Parti pris *— ainsi que l'homophobie et l'esprit misogyne qui l'ont soutenu — étaient de leur temps…*

Cela dit — et contrairement à plusieurs chercheurs actuels —, je ne suis pas outré par la métaphore coloniale déployée par *Parti pris* ; au contraire, c'était un aspect crucial et mobilisateur de son analyse. Certes, les conditions matérielles de la vaste majorité des francophones dans les années 1950 et 1960 auraient mieux expliqué ce recours à un tropisme qui insistait sur les profondes inégalités auxquelles les Québécois étaient soumis au Canada et en Amérique du Nord. Pourtant, c'est la condition plus globale du *subalterne*, explorée de maintes façons dans la revue, qui était captée par le vocable « colonialiste ». C'est tout récemment, en visionnant la « conférence de presse » d'Edward Burkhardt de la compagnie *Montreal, Maine and Atlantic Railway* (MMA) à Lac-Mégantic, que ce legs *partipriste* a surgi dans mon esprit, à travers une séquence saisissante du film *Mon Oncle Antoine* de Claude Jutra : la veille de Noël, le patron « exogène » de la mine locale parade en ville, trônant dans un traîneau mené par un cheval superbe. Avec un mépris un peu déguisé, il lance à gauche et à droite des cadeaux de Noël que les enfants, en descendant dans la rue, s'empressent de ramasser : c'est un geste dérisoire pour compenser son refus d'augmenter encore cette année-là les gages de ses ouvriers. En gros plan, Jutra nous rapproche des adultes immobiles, derrière les portes et les fenêtres de leurs logements. Ils regardent le spectacle avec un mélange de colère, d'épuisement et de tristesse. Pourquoi cette scène m'est-elle revenue involontairement ? Qu'on y pense : devant moi, sur l'écran de mon téléviseur, un patron étranger, incapable de s'adresser aux gens du village dans leur langue, leur offre ses piètres excuses après avoir traité leur sécurité avec mépris. Derrière les rubans de policiers, les gens du village regardent, en colère, tristes, épuisés… Les images sont de Jutra, mais si elles ont resurgi à ce moment précis, c'est en grande partie à cause de ce que j'ai retenu de l'intervention partipriste qui, malgré toutes ses imprécisions et ses angles morts, a conservé son habilité à cibler « le fond des choses ».

1. Je traite de la « traduction », au Canada anglais, des événements d'Octobre 1970 dans « *The FLQ Manifesto of 1970* », *Translation Effects*, sous la direction de Luise Von Flotow, Kathy Mezei, Sherry Simon, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 132-150 (sous presse).
2. Les effets de la Loi des mesures de guerre se sont fait sentir jusqu'à Winnipeg, où la police a fermé la librairie de gauche Louis-Riel. Partout au Canada, les autorités ont su profiter de la Loi pour malmener les « *troublemakers* » locaux — à Vancouver, le maire s'en est servi pour « nettoyer » la plage naturiste !
3. L'expression est de Paul Chamberland, bien sûr, mais a été reprise par Malcolm Reid dans le titre de son « *literary and political account of Quebec revolutionary nationalism* » (1972), œuvre essentielle et récemment traduite en français (Presses de l'Université Laval, 2009).
4. Au moment de cet événement charnière, je faisais ma maîtrise en littérature comparée à Toronto. Dans la Ville Reine, j'ai pu constater que le déplacement de la question de l'indépendance du domaine purement théorique à celui où elle était à prendre au sérieux avait profondément déstabilisé la quiétude canadienne (capacité qui semble avoir reculé dans la nuit des temps), chose que je trouvais salutaire.
5. Je précise qu'Hubert Aquin s'est distingué par sa dénonciation de « l'inversion » de la littérature québécoise lors du colloque sur « Littérature et Société canadienne-française » en 1964.
6. Voir surtout « (Homo)sexualité et Problématique identitaire » (dans Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald, Alexis Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, p. 115-150) ainsi que « *Fear of Federasty: Quebec's Inverted Fictions* » (dans *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text* (*Essays from the English Institute*), sous la direction d'Hortense J. Spillers, New York et Londres, Routledge, 1991, p. 175-195).
7. Denys Arcand, « Cinéma et Sexualité », *Parti pris*, nos 9-10-11, été 1964, p. 97. C'est moi qui souligne.
8. Dans les productions ultérieures, l'équivalence travestisme / « fausse conscience » cède souvent la place à l'interrogation des rôles normatifs de genre et de sexualité. Voir à ce sujet mon texte intitulé « "Chus t'un homme" Trois (re)mises en scène d'*Hosanna* de Michel Tremblay », *GLOBE. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 2, novembre 2008, p. 43–60.

La pensée désarçonnée

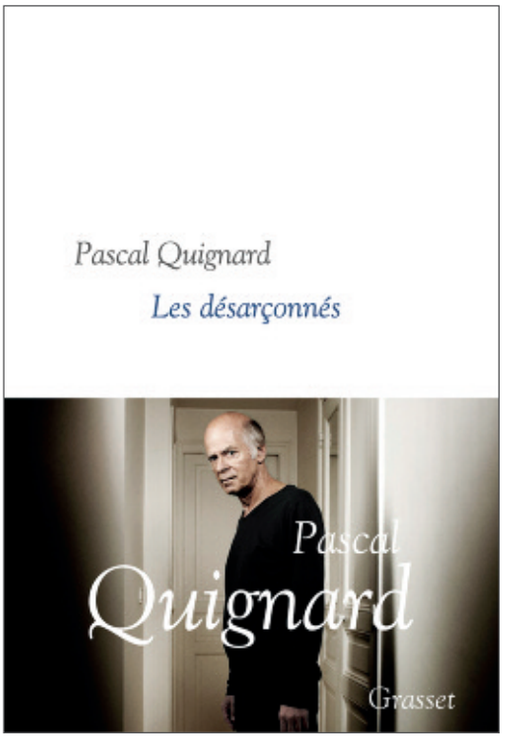
PAR GUILLAUME ASSELIN

LES DÉSARÇONNÉS
de Pascal Quignard
Grasset, 338 p.

On sait comment un choc ou une chute a quelques fois marqué un tournant capital dans la vie de certains penseurs et écrivains — comme si la pensée se voyait renversée en même temps que le corps, plus profondément bouleversée même que la chair qui la porte. C'est Rousseau qui, fauché par un molosse sur le chemin de Ménilmontant le 24 octobre 1776, perd connaissance pour ne s'éveiller que la nuit venue, empli de l'étrange sentiment d'avoir été jeté *hors de lui-même*. Il lui semble, pendant quelques instants, avoir perdu le sentiment de son individualité et ne plus faire qu'un avec la verdure et la voûte étoilée déployée au-dessus de sa tête. Momentanément amputé de sa mémoire, tout entier au présent, il a l'impression, en cet instant de béatitude, de (re)naître à la vie. C'est Montaigne qui, tombant de cheval, a le sentiment de revenir d'entre les morts et d'avoir fait l'expérience de ce dont l'humain ne peut normalement faire l'expérience. C'est Paul qui, sur la route de Damas, vide les étriers au moment où une lueur céleste l'enveloppe et l'éblouit. Des écailles tombent de ses yeux. Il *voit* le néant — l'extraordinaire néant de Dieu. Il vivra, mangera et boira désormais sous un nouveau nom, marchera dans une nouvelle lumière. De la même façon qu'il avait noyauté sa méditation autour de l'image de *la barque silencieuse* dans le tome précédent, Pascal Quignard organise ce septième appentis de son *Dernier royaume* autour des grands désarçonnés de l'histoire et de la métamorphose radicale qui accompagne l'événement de leur chute.

TOMBER DANS L'ORIGINE

Un accident, un amour, une maladie, une émotion forte, un malheur — toutes expressions de l'imprévu, de l'imprévisible surgissant — rompt brusquement la trame des jours, déchire le réseau des habitudes, fait basculer le monde et la vision que l'on en avait jusque-là. « *Tout à coup quelque chose désarçonne l'âme dans le corps* ». Le cours de notre vie s'en trouve si fortement chamboulé, si profondément bousculé, que l'on se voit soudain privé de repères, exilé de soi, des autres — comme naufragé sur l'autre rive du réel, amputé de tout expédient, privé de tout recours. C'est ce que Quignard appelle « *la situation renversante* », qui désigne « *l'instant où commence le voyage chamanique* ». La perte de connaissance ouvre, chaque fois, sur la possibilité et la chance d'une re-naissance, nous introduit à un tout nouveau monde que la connaissance que l'on croyait en avoir jusqu'à ce moment nous voilait. « *S'ajoute à la vie vécue jusqu'à sa limite, une vie neuve. Montaigne cite alors Lucrèce : "*Nul ne se réveille s'il n'a senti une fois le froid de la mort s'infiltrer dans ses veines*"* ».



Relatant l'accident de Rousseau survenu sur le chemin de Ménilmontant, un de ses commentateurs note qu'« *il tombe dans l'origine* » (Laurent Jenny, cité par Quignard). C'est une des premières images connues de l'humanité : sur le mur d'une grotte, un chaman à tête de rapace verse en arrière, le sexe érigé, terrassé par un buffle ou un bison. C'est aussi le début de l'histoire de France : désarçonné, agonisant, le comte Roland souffle si fort dans son cor que sa bouche s'emplit de sang. Frôlant la mort, voisinant la perte, chacun se voit mystérieusement replongé dans le « *sans expérience* » de la naissance. Soudainement libéré de soi, affranchi du joug de l'identité, l'on peut enfin, si l'on sait se saisir de l'occasion, redevenir neuf, retrouver « *le chemin de l'origine* » qui mène en amont de toute servitude. Rejoindre le vide, le nu, le noir, la nuit — « *le fond nocturne et explosif* » qui sous-tend la création, vie autant qu'invention. Qu'est-ce que tomber dans l'origine ? C'est retrouver « *l'inconnu à sa source* », « *l'inventivité à l'état brut, brutal, libre, physique. La fois sans autrefois* ». Qu'est-ce que créer ? C'est « *repasser par l'irruption pour refaire irruption* », coïncider avec « *l'éruptivité même* ».

NÉKHUIIA

Saint Paul, Abélard, d'Aubigné, Montaigne, Pétrarque et les autres ne se mettent à écrire que parce qu'ils ont traversé vivants la destruction et se sont trouvés *augmentés* de ce qu'ils ont *perdu* en franchissant la frontière — la conscience-écran, le masque de l'identité, le chemin de vie tout tracé. C'est cela la mort initiatique, c'est cela être *désarçonné* : être dépouillé de tous ses titres et de tous ses attributs de façon à pouvoir redevenir « *pur Découvrir* ». L'enfer où descendent Orphée, Gilgamesh, Ulysse, Jésus, Dante et tous les explorateurs de l'autre monde ne les recrache qu'après avoir réduit leur être à ce « *noyau de silence* » autour duquel ne cessent d'orbiter et de graviter les mystiques, dont l'écrivain affirme précisément qu'ils sont « *les grands renversés, les grands désarçonnés* ». L'auteur a dit à quelques reprises déjà comment il n'avait lui-même accédé à la parole véritable, à la parole authentiquement littéraire, qu'en mourant d'abord à la possibilité de parler et de communiquer, qu'en traversant l'épreuve du mutisme où deux épisodes d'autisme l'avaient plongé.

Ainsi, la création qui se veut originale, originelle, est-elle indissociable de ces états frontière, de ce passage à la limite que désigne le mot grec de *Nékhuiia*. Ce n'est ni tout à fait la mort, ni tout à fait la vie, mais cet énigmatique entre-deux qui fait de chaque narrateur un revenant, de chaque écrivain un témoin de l'abysse — chaman chevauchant la ligne des mondes autour de laquelle les oppositions se résolvent, les contraires se conjoignent, où le dualisme (vie / mort, parole / silence, moi / monde) est transcendé : « *L'expérience de la Nékhuiia, c'est : "À la fois il est mort, à la fois il est encore en vie"* ». Être désarçonné jette dans cet espace ou cet état éminemment paradoxal — « *ce trou vertigineux originaire* » — où la pensée, prise de court, entrevoit furtivement les deux abîmes qui la bordent (naissance et mort) dans une sorte de court-circuit de la conscience oscillant à l'extrême limite du vertige, au seuil même de son évanouissement. Arraché au monde des formes, on est soudain catapulté dans l'univers des forces, traversé et transverbéré par elles. Alors, l'esprit n'est plus que *jaillissement, fontaine, geyser*.

OPHISTOTONIES

C'est la profession de foi vitaliste de l'écrivain qui court à travers tout le *Dernier Royaume* comme un fil rouge : l'écriture doit retrouver la spontanéité inhérente à la Nature, se mouler sur le caractère surgissant de la *phusis* dont on ne peut épouser le mouvement qu'en se laissant posséder sur le modèle de l'éruption volcanique, de la transe chamanique ou de l'étreinte érotique auxquelles Quignard ne cesse de revenir comme à des images souches, matricielles, incessamment ruminées et méditées. Il faut, pour parler comme les Orientaux, *chevaucher le tigre*, atteler la pensée à cette *pulsio* qui, au faîte du désir, désarçonne les amants que l'atteinte de l'orgasme fait tomber à la renverse, dételant les corps au plus profond de l'union. « *Position d'extase : position de mort. C'est l'ophistotonie* ». C'est le mot savant que l'on emploie pour décrire la posture propre aux désarçonnés, qui est tout à la fois posture d'offrande, d'abandon et de terrassement dans l'effroi ou la volupté : tête et tronc violemment tordus sous le choc, bras tirés vers l'arrière. C'est, à bien y penser, la posture même du crucifié — tout entier offert, tout entier ouvert, livré à ce qui vient, suspendu entre jouissance et tristesse, espoir et désespoir, vie et mort.

ÉLOGE DE L'IMPRÉVISIBLE ET DE LA VIE SAUVAGE

Si la création s'enracine si souvent dans le choc ou la chute, dans l'accident qui fait événement, c'est que l'homme est si dépendant du programme, si fortement conditionné par la société et la langue, si puissamment déterminé par son histoire et son identité, qu'il faut que *quelque chose* l'arrache soudain à cette vie où il se laisse passivement conduire et guider, comme le cavalier rivé à son cheval, prisonnier volontaire de l'ornière. « *L'homme doit regagner l'imprévisible comme sa patrie. L'imprévisible, rien d'autre* ». C'est Lancelot qui, émergeant des eaux du lac sous lequel la fée l'a emmené et éduqué, tue son précepteur et part, sortant à jamais des sentiers battus, pour se mettre à errer, librement, loin au-delà des murs.

Mais bien peu d'hommes ont le courage et la volonté de renouer avec l'errance, de s'arracher à la horde, de s'émanciper de l'autorité des maîtres, de s'évader du transfert. L'homme du commun est à l'image du cheval qui, libre par nature, s'est laissé lier et museler par le dompteur. Au cheval captif des rênes, Quignard oppose la souveraineté sauvage du cerf. Fugitif par principe, farouche jusqu'au fond de l'âme, il est le symbole même de l'insoumission — la « *non-domestication exhibée, le désarçonnement en personne* ». Comme lui, « *[i]l faut savoir s'engager au cœur de la forêt* », « *savoir se perdre dans le vide* ». Aux cerfs incarnant la liberté au regard du monde animal répondent, au sein de l'humanité, les marginaux et les *apolis* : « *Chamanes de la Sibérie et du Japon ancien, errants taoïstes, gymnosophistes de l'Inde, ermites de Memphis, ascètes d'Héliopolis, thérapeutes d'Alexandrie, anachorètes romains, moines chrétiens, [...] lettrés* » — tous participent de cette « *tradition centrifuge* » dont l'écrivain tente de rendre compte et de témoigner, dans sa lutte à mort engagée contre l'esprit de système et l'instinct de grégarité.

Contrairement à ce que son étymologie suggère, la lecture — la lecture littéraire — telle que la conçoit Quignard ne consiste pas à lier ou relier (*legere*), mais à se déprendre des rets où le troupeau prend plaisir à bêler, confit dans l'enclos qui le castre avec sa bénédiction. On ne lit pas pour s'accorder à la communauté, mais pour « *collectionner les écarts* », faire provision d'évasion, chercher le trouble, être bousculé, désarçonné — être rendu à sa liberté par une parole véritablement renversante, piaffant d'impatience à l'égard de tout ce qui tente de la contenir dans les limites du raisonnable et de l'acceptable. « *Les lettrés [...] sont les hommes qui rompent la voie. Ils cisaillent toutes les ficelles. Ils escaladent les vieux remparts du parc où ils sont enfermés quoi qu'on fasse pour les y retenir. Ils se hissent au-dessus des murs de la caserne. Ils se réensauvagent* ». Je comprends mieux tout à coup l'immense attrait qu'exercent sur moi les romans arthuriens et la matière de Bretagne, auxquels l'écrivain ne cesse lui-même de revenir comme à un port flottant librement dans la mer du temps. Tout y est. La chevauchée aux frontières de l'inconnu, la solitude souche, l'errance ravie, la quête infinie et l'aventure désarçonnante qui, au détour d'un sentier obscur, jette soudain dans la lumière native de l'autre monde. Ce ne sont pas des livres. Ce sont des forêts foisonnant de forces et de fièvre, retentissant de brames, de hennissements et d'hallalis, des grimoires giboyants pour apprendre à se réensauvager en compagnie des chevaux, des cerfs et des sangliers — dans la communauté des solitaires et des singuliers.

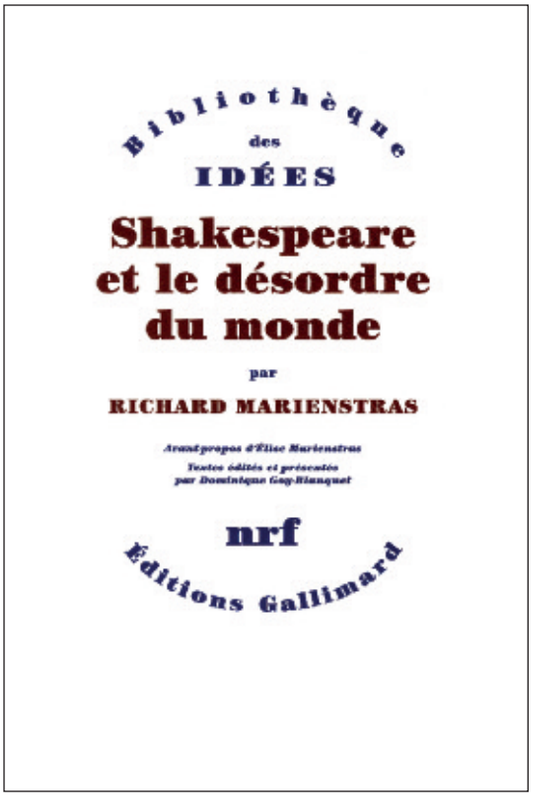
La philosophie politique de Shakespeare

PAR CHRISTIAN NADEAU

SHAKESPEARE ET LE DÉSORDRE DU MONDE
de Richard Marienstras
Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 461 p.

Peut-on parler d'une philosophie politique de Shakespeare ? Dans quelle mesure pouvons-nous déduire une ou des thèses sur le bien ou le juste, sur la nécessité des hiérarchies, les fondements du pouvoir ou encore sur la domination des plus faibles par les puissants ? Il faudrait, pour ce faire, lire l'ensemble des textes comme un corpus unifié, homogène, dont les lignes directrices sont clairement établies. Ce serait à coup sûr échapper à la complexité de l'univers moral et politique d'œuvres fascinantes comme *Coriolan*, *Macbeth*, *Othello*, *Richard III* ou encore *La tempête*. Et pourtant, la politique est sans aucun doute le fil d'Ariane du labyrinthe de Shakespeare, ce que démontre avec une érudition sans faille Richard Marienstras, dans ce recueil posthume dont l'avant-propos est signé par son épouse, l'historienne Élise Marienstras, et qui a été édité par Dominique Goy-Blanquet.

Ce recueil, composé de conférences inédites et d'articles parus au cours des quarante dernières années, peut décevoir à la première lecture. Celui qui attendrait une lecture systématique des œuvres, inscrites dans leur contexte culturel et politique, en relation avec l'univers intellectuel contemporain de Shakespeare, sera un peu déçu. Richard Marienstras suggère, avance, propose un très grand nombre d'idées, sans les développer de manière à ce qu'il soit possible d'identifier ce qu'il veut au juste démontrer. Cela est dû en grande partie à la nature même de ce livre, et aussi peut-être au type d'analyse préconisé par l'auteur. En revanche, il est un extraordinaire guide pour qui voudrait lire ou relire Shakespeare à la lumière des idées politiques de la période élisabéthaine.



Pour Richard Marienstras, l'univers politique de Shakespeare est d'abord et avant tout celui de la violence et du désordre, contre lequel l'ordre politique tente d'imposer ses lois. La politique, comme le théâtre, est d'abord le fait d'un récit, d'une histoire, de personnages jouant des rôles clefs, et d'orchestration de leurs rapports et échanges. Le Prince shakespearien, tout comme celui de Machiavel, lutte contre la Fortune et impose sa mise en scène. Il est Prospero sur son île, tantôt torturant Caliban, tantôt bénissant les amours de Ferdinand et Miranda.

Le recueil s'ouvre par un dialogue avec l'un des grands commentateurs de Shakespeare, Jan Kott, auteur de *Shakespeare notre contemporain* (Julliard, 1963), un livre qui fut longtemps — et l'est peut-être encore — une étape obligée pour l'initiation à l'œuvre de Shakespeare. Marienstras rend hommage à l'interprétation de Kott, et le remercie en particulier d'avoir dégagé l'œuvre des interprétations trop psychologisantes, où les échecs des personnages — comme Richard III — étaient

d'abord à expliquer par leur propre faiblesse. Ce qui est visible, au contraire, est la manière dont les hasards s'imposent comme des nécessités, comme des forces maîtrisant le destin des vies de manière inéluctable, sans appel. Toutefois, selon Marienstras, contre Kott, Shakespeare n'abolit pas, comme les auteurs canoniques du théâtre de l'absurde (Ionesco, Beckett), la distance entre ce que désirent et souhaitent les personnages et le monde dans lequel ils vivent. Le tragique tient précisément en ce que l'ordre moral leur apparaît comme une nécessité, ce qui entre en contradiction complète avec la furie des passions politiques et les revers de fortune. Ce qui compte surtout est le monde trouble, ou ce que Marienstras nomme l'opacité politique des actions perpétrées par les personnages du théâtre de Shakespeare. Il n'y a pas de raison instrumentale possible, pas de logique de l'action politique, pas de calcul des moyens et des fins, qui puisse surmonter l'opacité du réel. Comme pour Machiavel, l'action de l'individu, qui tente d'imposer un ordre sur le monde, contribue en réalité à sa transformation et à ses bouleversements continus.

Cette furie et ce désordre causés par la volonté même d'ordre, de droiture et de discipline, Marienstras les démontre de manière admirable par ses études sur le thème de la grandeur déchue et de la trahison, que l'on retrouve dans des pièces comme *Coriolan* ou *Richard II*. Selon Marienstras, « *toutes les pièces historiques de Shakespeare et nombre de ses tragédies présentent le rêve d'une légitimité qui serait un rempart infranchissable pour les factions, la guerre civile, l'assassinat politique. Ce rêve est moins important en soi que pour ce qu'il permet à Shakespeare de montrer : tout pouvoir est arbitraire parce qu'il est fondé sur la violence [...]* ». Cette même ligne d'interprétation politique des œuvres de Shakespeare permet à Richard Marienstras de très beaux textes sur les mises en scène de Peter Brook ou encore au sujet des adaptations par Laurence Olivier, Orson Welles et Kenneth Branagh.

Le temps également, qui est synonyme de fortune morale, joue un rôle important dans l'ordre politique du monde. Il soumet à son épreuve les choses, les institutions, les valeurs et les êtres, qui s'érodent peu à peu. La « *dégradation des vertus héroïques* », chez des personnages comme Othello et Coriolan, en est une des manifestations. Seule exception, Henry V, sur lequel l'effet du temps construit sa personne plutôt qu'il ne l'écrase. Mais, là encore, nous pourrions y voir la disparition progressive d'une première subjectivité au profit d'une seconde, qui s'impose par nécessité. Le jeune prince doit renoncer à sa vie de beuverie et trahir son compagnon Falstaff pour devenir Henry V.

Ce que Marienstras nomme la « *roue de l'histoire* », représente la manière dont le temps ou, plus précisément, la narration dramatique modèle les personnages, jusqu'à accentuer leur difformité, comme c'est le cas pour Richard III. Cela se voit de manière très claire dans les grands cycles historiques *Henry IV*, *Richard III*, *Henry V* et le *Roi Jean*.

La notion même d'individu, qui est centrale pour comprendre la fonction exacte des personnages du théâtre de Shakespeare, illustre cet attachement à l'égard d'un ordre que l'on voudrait préserver et qui nous échappe. La gloire et la superbe des puissants, qui autrefois illustraient leur fonction, représentent à la fin du XVI[e] siècle l'individu lui-même, dans toute la vanité d'une quête où il cherche à trouver une place dans un échiquier détraqué, où la hiérarchie des rôles se trouve révoquée. L'individu par excellence est peut-être Richard III, qui divise les siens jusqu'à se diviser lui-même, qui se déteste et s'adore à la fois, mélange de parjure et de profonde culpabilité.

Il est impossible ici de rendre compte de la richesse des analyses de Richard Marienstras. Il faut toutefois souligner la qualité remarquable et la finesse de son écriture, qui en elles-mêmes justifieraient la lecture de ce livre. Le plus grand mérite du livre est toutefois de nous offrir une porte d'entrée pour lire et relire Shakespeare, et de saisir toute la complexité d'une œuvre d'une richesse extraordinaire, point de rencontre des grands mythes de l'Europe médiévale et pierre d'assise de la littérature moderne.

librairie spécialisée en art actuel, littérature théorique et critique
2 ste-catherine est espace 302 514 842 5579
www librairieformats org
une initiative du rcaaq
FORMATS
Conseil des Arts du Canada
SDÉVM
Conseil des arts et des lettres Québec
Culture, Communications et Condition féminine Québec
Québec

La « Tradition du Nouveau » chez un poète « yiddishisant » montréalais

PAR ROBERT SCHWARTZWALD

JACOB-ISAAC SEGAL (1896-1954). UN POÈTE YIDDISH DE MONTRÉAL ET SON MILIEU de Pierre Anctil

Presses de l'Université Laval, 433 p.

La vie nous met parfois devant des coïncidences exquises : imaginez-vous une imposante usine, située le long d'un canal industriel, dans une petite ville de la Nouvelle-Angleterre. Il y a cent ans, les « Francos », c'est-à-dire les Québécois qui avaient quitté la patrie pour s'installer dans de bourdonnantes villes au sud de la frontière, travaillaient en grand nombre dans l'industrie du textile. Dans les années 1980, l'historien Pierre Anctil s'y rend afin d'effectuer un séjour de recherche. Il se retrouve devant des bâtiments largement désaffectés, mais à Holyoke (Massachusetts), un entrepôt fait figure d'exception : le *National Yiddish Book Center*. Un million de volumes, dont beaucoup proviennent des bibliothèques personnelles de Juifs montréalais, y ont été conservés à la suite d'une vaste opération de secours qui les avait sauvegardés de l'oubli et de la destruction. Aujourd'hui, ces livres remplacent les collections incendiées d'Europe de l'Est et assurent la présence de la littérature yiddish dans les plus prestigieuses universités du monde. Le caractère insolite du lieu n'échappe pas à Anctil : d'une part, le spectre des travailleurs canadiens-français apparaît dans des espaces dorénavant consacrés à la préservation du patrimoine imprimé ashkénaze ; d'autre part, on peut reconnaître la parenté entre ce sanctuaire improvisé de livres en yiddish et les usines consacrées à la confection de vêtements à Montréal où étaient autrefois employés de nombreux ouvriers juifs. La rencontre de ces deux mondes allait orienter en grande partie l'itinéraire intellectuel d'Anctil pour les années à venir.



Depuis un quart de siècle, Anctil accumule une bibliographie impressionnante composée de publications de toutes sortes — livres, anthologies, articles, actes de colloque, catalogues d'exposition, traductions de mémoires et d'œuvres littéraires — qui témoignent du souci de l'auteur de faire mieux connaître le remarquable apport culturel et intellectuel de la communauté juive au Québec depuis le XVIII[e] siècle (et ceci à une majorité francophone qui en a traditionnellement possédé une vision fort partielle et partiale). Anctil a pris la décision exceptionnelle (et qui, de nos jours, l'aurait été même pour un Juif séculier) d'apprendre le yiddish, la langue commune de la très grande majorité des Juifs qui a immigré au Québec dans les dernières décennies du XIX[e] siècle et les premières du XX[e] siècle. Outre l'importance évidente de cet apprentissage du yiddish pour ses recherches, Anctil s'est mis à traduire plusieurs ouvrages littéraires et autobiographiques. Ces volumes, constituant une véritable « petite bibliothèque », donnent en français un accès sans précédent à

l'univers dynamique de la culture juive moderne de Montréal.

LE DÉSARROI DE SEGAL

Anctil s'est intéressé une première fois au poète Jacob-Isaac Segal en 1992 et a fait publier au Noroît la traduction d'une sélection de poèmes de ce « *Juif yiddishisant* » (avec un brin d'ironie, Segal se décrit ainsi pour se distinguer de ses confrères dont l'acculturation progressive est inévitable depuis qu'ils ont choisi l'anglais)[1]. Vingt ans plus tard, *Jacob-Isaac Segal (1896-1954). Un poète yiddish de Montréal et son milieu* constitue une étude approfondie de la carrière littéraire du poète. Disons d'emblée que, dans ce récit de quelque 300 pages, augmenté d'une centaine de pages d'annexes et de bibliographie, la prose d'Anctil ne nous lasse jamais. Au contraire, elle est souvent fort émouvante, voire remarquable pour ses qualités d'empathie et d'intuition, tout en respectant les critères de la recherche scientifique. Elle est particulièrement belle, par exemple, au moment où l'auteur décrit le désarroi du jeune Segal — soustrait à son milieu d'enfance à Korets en Ukraine —, obligé d'apprivoiser la vie urbaine nord-américaine. Comme beaucoup de ses *Landsleute* (compatriotes), Segal a connu la précarité dès son arrivée en Amérique et a travaillé à la confection de vêtements ; comme eux, aussi, il avait reçu une formation traditionnelle dans les *khéders* (écoles juives). Il deviendra cependant une figure reconnue à l'échelle internationale en contribuant à l'épanouissement du yiddish en tant que langue de la modernité littéraire, même si, hormis un séjour relativement bref et doux-amer à New York, c'est à Montréal que le poète a réalisé la majeure partie de son œuvre. Fort émouvante est aussi la section du livre consacrée à l'impact catastrophique de l'Holocauste sur le milieu littéraire juif et sur Segal en particulier. Désormais, le poète devra composer avec la dure réalité d'une littérature yiddish laissée à elle-même dans le Nouveau Monde — aussi considérables ses ressources fussent-elles — et fragilisée, car coupée de ses sources créatrices originelles, maintenant terrassées.

LE DÉFI D'ANCTIL

Pour mieux apprécier l'ampleur du défi qu'Anctil s'est lancé en abordant la biographie littéraire de Segal, il faut savoir que l'écrivain a publié une dizaine de recueils de poésie de son vivant, auxquels s'ajoutent deux volumes posthumes ainsi que des centaines de textes critiques pour le journal yiddish montréalais *Keneder Odler* (*L'Aigle du Canada*) et pour plusieurs autres journaux et revues, tels que *Di Tsukunft* (*L'avenir*), *Der Yidisher Kemfer* (*Le militant juif*) et *Der Tog* (*Le jour*) à New York, *The Jewish Standard* à Toronto, et même *Der Weg* (*La voie*) à Mexico. Selon Anctil, c'est la combinaison fortuite des conditions sociales découlant de l'immigration, d'un sens éthique élevé et d'une esthétique novatrice qui expliquerait la singularité de Segal comme poète. Sa poésie « *"loge" dans l'interstice impossible à combler entre un monde disparu à jamais et la modernité américaine à laquelle Segal a été étranger par tempérament, mais qu'il a vécue concrètement* ». À la langue maternelle, tout récemment élevée en langue littéraire, Segal intègre des éléments du *nigun* hébraïque, qui transmet à la fois l'imagerie biblique et le mysticisme hassidique, puis l'émotivité nostalgique et la forme moderne de la poésie russe de son époque, d'où le « *paradoxe* » que le poète arrive à la modernité grâce au romantisme russe ! L'œuvre posthume *Letste Lieder* (*Dernières chansons*) (1955) rassemble les quatre principaux thèmes de la poésie de Segal : le *shtetl* (bourgade) d'Europe de l'Est, l'exil, la contemplation mystique de la présence divine et Montréal. Un seul bémol : le lecteur « littéraire » aurait souhaité trouver des analyses plus poussées des poèmes. Souvent ceux-ci, pourtant abondants, servent uniquement à illustrer le propos de l'auteur ou à faire avancer son récit, ce qui est tout à fait conforme au genre biographique. En revanche, Anctil a pris la très heureuse décision de rendre disponibles les translittérations de vingt et un poèmes en annexe du volume, ce qui aidera le public à savourer toute la sonorité et la cadence de la langue yiddish.

En 1921, le premier numéro de la revue *Nyuansn* (*Nuances*), dirigée par Segal, est publié. Il s'agit d'« *une première tentative de créer une école littéraire yiddish montréalaise* ». La revue « *s'oriente résolument du côté de la modernité en publiant dans le numéro de janvier 1921 trois essais portant sur des grandes figures qui participaient au renouvellement de l'art à l'échelle internationale*. » L'internationalisme (comme orientation, idéologie), parsème la communauté juive montréalaise dans son ensemble. Si, dans la première moitié du XX^e^ siècle, le yiddish devient la troisième langue parlée à Montréal, après le français et l'anglais, Anctil rend admirablement compte des racines de sa vitalité dans l'effervescence politique et culturelle de la « *renaissance culturelle yiddish* » de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècles quand la langue était « *le véhicule de la révolution et des idées modernes au sein des masses juives est européennes* ». Le volume nous offre un portrait fort différent de celui, folklorique ou hermétique, que l'on pourrait se faire du yiddish à Montréal, où la langue est aujourd'hui presque exclusivement associée à la communauté hassidique. L'ouvrage d'Anctil se charge donc de rendre justice à l'œuvre de Segal tout en valorisant, de manière plus globale, le transfert de la culture yiddishophone vers Montréal au cours d'une époque où elle était quasiment invisible pour la majorité francophone.

Anctil situe Segal comme figure de proue de la vitalité des lettres juives à Montréal dont il trace un impressionnant portrait. Il démontre comment les lettres yiddish ont réalisé des exploits prodigieux et disproportionnés à l'ampleur de leur public et de leurs moyens. Anctil signale tout d'abord l'homogénéité relative de la communauté juive montréalaise au début du XX^e^ siècle. En 1921, 85% de ses membres provenaient de la grande migration de 1903-1914 d'Europe de l'Est. La communauté fut donc « *l'hériti[ère] direct[e] du combat des Juifs russes pour les libertés démocratiques et la promotion de classes laborieuses* ». Tout en insistant sur l'aspect militant de la communauté, Anctil s'empresse de nous faire comprendre que Segal lui-même a très peu participé à ce militantisme. En cela, il s'est démarqué d'une cohorte assez importante de poètes « engagés » qui alignaient leur pratique littéraire

directement sur la lutte sociale et qui s'identifiaient volontiers aux principaux courants politiques, surtout aux communistes et aux Bundistes (nationalistes de gauche non sionistes). Chose remarquable, la stature de Segal n'a jamais souffert de cette absence d'engagement. Au contraire, Anctil nous montre comment ses pairs se sont félicités d'avoir trouvé en lui *le* vrai poète yiddish montréalais d'envergure internationale.

« montréalité » de Segal, au même titre que celle manifestée par les peintres juifs de l'époque[2], aurait joué un rôle important dans les nouvelles conditions de réception qui sont les nôtres. De plus, Anctil soulève habilement la question du caractère national de la littérature yiddish, du rapport entre langue et identité nationales, ce qui intéressera les lecteurs soucieux de l'histoire et du développement de la littérature québécoise d'expression française. L'ouvrage poursuit ainsi un travail déjà abordé dans *Trajectoires juives au Québec* (2010)[3], recueil d'essais où Anctil convie le lecteur à mieux connaître la diversité historique des identités juives québécoises, tout en mettant en relief les occasions de dialogue et de reconnaissance possibles entre les communautés juive et canadienne-française.

Anctil soulève habilement la question du caractère national de la littérature yiddish, du rapport entre langue et identité nationales, ce qui intéressera les lecteurs soucieux de l'histoire et du développement de la littérature québécoise d'expression française.

La notoriété de Segal est en grande partie attribuable à l'appui indéfectible du prodigieux H. M. Caiserman, militant syndical, fondateur du Congrès juif canadien (le lecteur contemporain s'étonnera d'apprendre que le CJC puise ses origines dans la lutte ouvrière alors qu'il est globalement perçu aujourd'hui comme le porte-parole de l'*establishment* juif) et promoteur des arts et lettres yiddish. Outre l'amitié et la solidarité qui liaient Segal et Caiserman, le portrait du dernier nous instruit de manière aussi étonnante que convaincante sur ses efforts pour effectuer un rapprochement entre les milieux littéraires juif et canadien-français. Sans doute Caiserman aurait-il été ravi de constater que les lettres yiddish à Montréal, si longtemps inaccessibles en français, sont de nos jours de plus en plus reconnues. Rappelons qu'à l'époque de Caiserman, la plupart des écrivains canadiens-français trouvaient leurs sujets de prédilection en dehors de la ville, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Le public québécois francophone, maintenant bien installé dans la vie urbaine, est disposé à s'ouvrir à la manière dont Segal abordait les réalités urbaines tout en se nourrissant d'une expérience profonde de la tradition et de la diaspora. Aussi, la

Si le « virage » d'Anctil des « Francos » aux Juifs l'a éloigné des sentiers battus du nationalisme, le malaise qu'il aurait pu provoquer ce faisant était susceptible de s'étendre à une partie de la communauté juive qui n'a guère l'habitude de voir « sa » culture et « sa » littérature traitées par des voisins francophones non juifs (il est à noter que cette remarque serait aussi valable pour la communauté franco-québécoise : des deux côtés, il y a des individus qui expriment de telles réticences, on aurait le droit / devoir de parler de « sa » communauté, mais pas des « autres »). Il ne faut pas oublier qu'Anctil s'aventure sur le terrain d'une langue et d'une littérature patrimoniales abandonnées depuis quelques générations déjà par la grande majorité des Ashkénazes, ce qui contribue sans doute au sentiment d'ambivalence, voire de culpabilité inavouée, que ses interventions pourraient parfois provoquer.

Enfin, quand on essaie de bien saisir ce qui motive Anctil au travers trois décennies de recherches, on n'aurait peut-être qu'à réfléchir au titre de son livre *Le rendez-vous manqué. Les Juifs de Montréal face au Québec de l'entre-deux-guerres*, paru en 1988. À l'époque, Anctil était chercheur à l'Institut québécois de la recherche sur la culture. Selon lui, c'est grâce à ses rencontres avec l'éminent historien juif David Rome qu'il avait commencé à se rendre compte de la manière dont le quotidien de cette communauté la situait au cœur de la modernité émergente de la ville, tout en étant attentive aux questions d'envergure internationale. Or, que ce soit au sujet du militantisme syndical ou de la guerre civile espagnole, l'élite canadienne-française et l'intelligentsia juive se sont souvent trouvées à l'opposé l'une de l'autre, d'où l'absence d'un véritable dialogue, malgré quelques efforts qui n'ont rien donné. Dans un sens profond, les recherches et les publications d'Anctil visent à rattraper ce rendez-vous manqué, et ce, je dirais, selon le concept juif de *Tikkun Olam* consistant à « réparer le monde. » Mais le plus grand mérite de la présente étude est sans doute de nous faire comprendre qu'à l'époque même où les écrivains juifs montréalais, à l'instar de la communauté dans son ensemble, commençaient à se tourner vers l'anglais, l'emploi du yiddish est resté pour Jacob-Isaac Segal, « *un choix de circonstances modernes* » et nullement un geste obstiné ni nostalgique.

1. *Poèmes yiddish / Yiddishe Lieder*, poèmes réunis et traduits par Pierre Anctil, Montréal, Éditions du Noroît, 1992, 153 p.
2. Voir Esther Trépanier, *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948* (Montréal, Éditions de l'Homme, 2008, 287 p.) et, de la même auteure, *Peintres juifs et modernité / Jewish painters and modernity, Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman 1987, 181 p.
3. L'ouvrage a été primé par la Bibliothèque publique juive en 2012 (Prix J. I. Segal pour le meilleur livre écrit sur un thème judaïque).

L'art, tard dans la vie

PAR MAÏTÉ SNAUWAERT

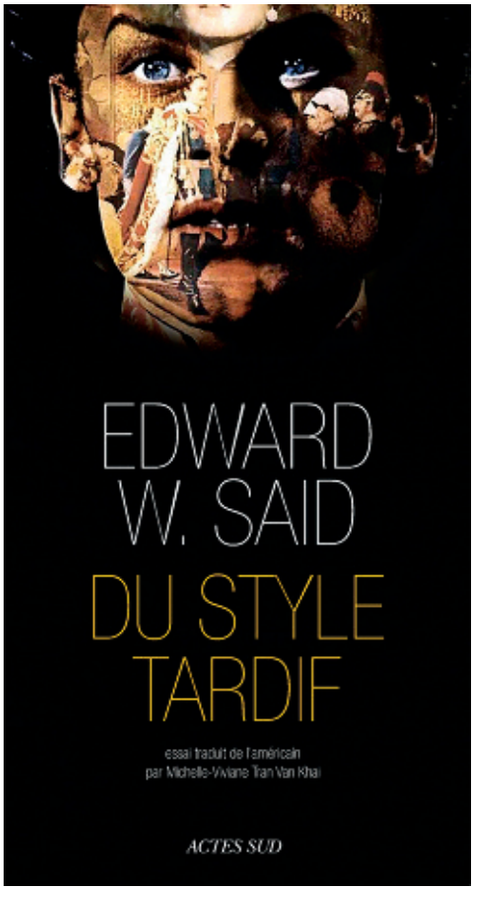
DU STYLE TARDIF. MUSIQUE ET LITTÉRATURE À CONTRE-COURANT d'Edward W. Said

Traduit de l'américain par Michelle-Viviane Tran Van Khai
Actes Sud, 320 p.

... quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble
que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt ;
et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien.
— Blaise Pascal

Enfin nous parvient en français la traduction du dernier texte sur lequel travaillait Edward W. Said avant que la leucémie ne vienne mettre un terme à ses travaux. Si l'ouvrage est son dernier, on ne saurait dire qu'il offre un point final à une œuvre dont les publications posthumes continuent de montrer l'amplitude. L'ouvrage, assemblé par Michael Wood, était pensé comme un livre par Edward Said et étrangement remis depuis longtemps, comme s'il ne pouvait trouver sa pleine pertinence qu'à la fin de la vie de l'intellectuel, annoncée par la maladie. Le livre, dont chaque chapitre peut se lire séparément, mais qui forme un propos très suivi, regroupe les textes du séminaire qu'Edward Said a tenu à l'automne 1995 à l'Université de Columbia à New York. Portant principalement sur la musique, ainsi que sur des œuvres littéraires et filmiques, le critique américano-palestinien y élabore, comme autant d'étapes d'un travail à venir, sa réflexion sur la résistance de certaines œuvres à l'égard de la mort.

Non sans ironie poétique, tous les aspects du volume concourent à son propos : l'émouvante préface de Mariam C. Said, la veuve de Said, qui ancre dans la vie de l'auteur la pertinence de son travail (« *Edward était en train de rédiger ce livre lorsqu'il mourut, un jeudi matin, le 25 septembre 2003* ») ; l'élégante introduction — qui forme elle-même une contribution sur le style tardif — de Michael Wood, professeur de littérature, ami proche qui fut longtemps le collègue de Said à Columbia ; la dimension biographique d'essais intimement croisés aux derniers moments de l'auteur, qui dit s'attacher à cette problématique « *pour des raisons personnelles évidentes* ». La voix de Said et celles qui l'accompagnent témoignent de l'absence laissée par sa disparition, de la force agissante de sa pensée, jusque dans son propre crépuscule intime.



DU *LATE STYLE*

L'intérêt premier de la notion de *late style*, que Michelle-Viviane Tran Van Khai traduit par « *style tardif* », réside précisément dans son articulation entre l'art et la vie : entre les forces, écrit Said, biologiques de la vie, contre lesquelles nous pouvons peu, et ses forces historiques, par lesquelles nous comprenons notre histoire et construisons du sens. Said s'intéresse à ces artistes qui, face à la maladie, à l'approche de la mort, alors qu'ils sont au sommet de leur art, décident — plutôt que de se complaire dans une gloire récapitulative — de tout rejouer, quitte à perdre la réputation et le public qu'ils ont acquis au cours des années, pour opposer à la fin une dernière résistance et conférer devant le déclin une valeur ultime à la vie.

Cette notion de « style tardif » (« *Spätstil* »), Said la découvre chez Theodor Adorno, dans un bref essai de 1937 que cet autre critique éclectique a consacré au « dernier » Beethoven. Maître de la discordance d'avec son époque, auteur solitaire d'une œuvre critique aussi durable qu'inclassable, pleine d'intuitions créatrices et de jugements tranchants, Adorno ne cesse d'être évoqué au long des chapitres. Sa pensée atypique sert de modèle autant biographique que critique à la pensée de Said ; il y apparaît comme le précurseur à réinterpréter et à rendre vivant, la référence intellectuelle et morale dans le positionnement à

contre-courant à l'égard des œuvres (« *against the grain* » dans le sous-titre original). Si la troisième période du compositeur allemand représente pour Adorno « *un événement sans précédent dans l'histoire de la culture moderne* », c'est qu'elle figure « *un moment où l'artiste, bien que maîtrisant parfaitement son médium, choisit néanmoins de couper toute communication avec l'ordre social établi auquel il appartient pour instaurer en lieu et place [...] une relation contradictoire et aliénée avec cet ordre*. » Indifférentes à la chronologie et au *Zeitgeist*, ces œuvres n'en entretiennent pas moins un dialogue avec des œuvres anciennes et parfois oubliées, tout en se projetant vers l'avenir par l'impitoyable nouveauté qui les rend souvent illisibles par leurs contemporains.

La notion de « style tardif » vient donc d'abord de la musique. Said était non seulement un amateur et un spécialiste critique de cette forme d'art, mais aussi un pianiste accompli, collaborateur de compositeurs tels que Daniel Barenboïm et Yo-Yo Ma. Si le « dernier » Beethoven est sa référence principale, il s'attarde également aux œuvres de Franz Liszt, de Mozart, de Strauss et au style d'interprétation de Glenn Gould. En littérature, il évoque Ibsen, étudie les œuvres de Constantin Cavafy, de Jean Genet (*Les Paravents* et *Un captif amoureux*), *Mort à Venise* de Thomas Mann et son adaptation par Benjamin Britten dans son opéra éponyme. Les cas de collaborations et de reprises sont fréquemment au cœur des œuvres examinées, car ils incarnent ce dialogue entre des historicités distinctes, comme dans l'analyse conjointe du roman *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa et de sa reprise cinématographique par Luchino Visconti, qui croise le littéraire au filmique.

DE LA TRADUCTION

On peut regretter que la traduction de Michelle-Viviane Tran Van Khai chez Actes Sud ne soit pas aussi élégante que le texte original de Said. Bien qu'il soit aisé de voir le défi qu'une telle entreprise a pu représenter, elle échoue à rendre certaines subtilités de la langue anglaise qui sont d'une pertinence essentielle au propos. Par exemple, Tran Van Khai traduit « *Timeliness* », dans le titre du premier chapitre « *Timeliness and Lateness* », par « *L'Intemporel* », alors que l'équivalent d'« *intemporel* » serait « *timeless* », ou « *timelessness* » sous sa forme substantivée. Une traduction linguistiquement juste serait « ponctualité », adéquation au moment, sens du « *momentum* » ou caractère *à temps* de l'œuvre, de l'art ou de l'artiste, dont la coïncidence supposée va être critiquée et complexifiée par Said. Cette distinction est capitale, car la durabilité des œuvres, l'idée qu'elles soient éternelles, ne dit rien de leur rapport à l'histoire, qui est précisément ce qui intéresse Said : comment certaines œuvres naissent d'un rapport conflictuel au temps, d'un désaccord entre l'artiste et son époque, l'artiste et le moment où il en est de son histoire, de sa fin à venir projetée sur lui par le public ou la critique, qui s'attendent à ce qu'il s'y résigne. Cette *timeliness* est donc contradictoire, elle prend par surprise, rejetant la morale répandue, et notamment biblique, voulant qu'il y ait un temps pour chaque chose, « *"un temps pour naître et un temps pour mourir"* », comme le cite Said. Ainsi, lorsqu'il évoque Shakespeare ou Sophocle, Verdi, Bach et Wagner, ou encore Rembrandt et Matisse, c'est pour souligner la coïncidence entre l'âge et la sagesse, cette « *notion communément admise* », présente « *dans un certain nombre d'œuvres ultimes qui reflètent une maturité particulière, un esprit nouveau de réconciliation et de sérénité* ». Mais ce ne sont pas ces œuvres de la fin en forme de couronnement qui interpellent le critique. Il demande plutôt : « *[Q]u'en est-il des œuvres tardives d'artistes lorsque, loin d'être synonymes d'harmonie et de résolution des conflits, elles sont au contraire marquées par l'intransigeance, l'effort douloureux, et les contradictions non résolues ?* » Ce qui en advient est un style d'une radicalité implacable, par lequel l'art oblige la vie à se redéfinir autrement que selon une ligne chronologique ou synthétique.

« *LA MORT NE NOUS DONNE PAS RENDEZ-VOUS*[1] »

La mort est désaccord, comme le rappelle d'une certaine manière la citation que donne Michael Wood de Samuel Beckett. Elle oblige les vivants à se séparer, les œuvres à se terminer, le temps dans lequel on faisait tenir ses projets à finir. Elle n'est pas entièrement ignorée par l'humain, bien qu'il ne puisse rien contre elle. Précisément pour cela, il se peut qu'il lui résiste (sous des formes qui vont défier la relation humaine au temps, en exhiber le caractère non naturel et, en quelque sorte, inhumain). Œuvres asynchrones de leur époque, d'artistes en rébellion contre la nécessité d'en finir, elles sont des rencontres exemplaires de l'esprit et de la matière, de l'humain et de sa résistance à ce qu'il a en lui de moins humain, par quoi il est guetté inexorablement, mais à quoi il ne parvient pas à consentir.

Le beau film de Yaron Zilberman, *A Late Quartet* (Canada, 2012), dans lequel un quatuor de violons et violoncelle nommé *The Fugue* doit faire face à la déchéance physique d'un de ses membres, atteint de Parkinson, est contemporain de la parution en français du texte d'Edward Said. L'interprétation du concerto 131 de Beethoven doit constituer sa dernière représentation. Ce morceau a la réputation d'être le préféré de Beethoven. Il est notoirement difficile, voire injouable, parce que composé de sept mouvements sans interruption. Sa difficulté, comme l'explique à ses élèves le protagoniste qui est sur son déclin, repose sur le fait qu'en jouant aussi longtemps, sans pouvoir faire de pause, les instruments se désaccordent. Toute la question est alors de savoir comment rester en accord au sein du quatuor. L'auditoire même sera-t-il en mesure de suivre, de supporter cette discordance ? Comme dans les œuvres étudiées par Said, « *l'extrême jeunesse et l'extrême vieillesse* » entrent en conflit, créant « *une imbrication de commencements et d'aboutissements* » dans les vies des personnages tout comme dans leur musique.

Le « tardif », comme le remarque Michael Wood dans son introduction à *Du Style tardif*, pose toujours la question du temps. L'intérêt vif et croissant que semblent susciter de nos jours les formes du vieillissement de l'art et de la vie ne saurait être dépourvu de liens avec le vieillissement de la population occidentale, qui nous incite à interroger les formes de la pérennité culturelle.

1. Ma traduction de « *Death has not required us to keep a day free* », que Michelle-Viviane Tran Van Khai traduit plus fidèlement par « *La mort ne nous a pas demandé de réserver un jour* ».

Doublement là. Tout entendre du temps

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

DANS LA NATURE de Maxime McKinley

Direction Kent Nagano ; concerto pour cor anglais, cor français, cor de basset et orchestre ; création le 16 mars 2013 à l'OSM, 8 min.

Le réel harmonieux est plus riche que tous nos dictionnaires et plus nuancé que notre musique.
— Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*

Ravel, Debussy, Fauré avec Verlaine et Mallarmé ; les Ballets russes avec Stravinsky ; Wagner avec Nietzsche ; Messiaen, plus cruellement, dans *Quatuor pour la fin des temps*, avec *L'Apocalypse de saint Jean* : autant de tandems confirmés entre la musique et les mots. Par la suite, le formalisme mathématique et les compositions aléatoires ont offert un cadre aux œuvres musicales où la synchronie paroxystique, une sorte d'homéostasie des courants dominants, balaie la notion de transposition.

Dans de la nature est une telle occurrence, étant le titre de deux œuvres reliées et non jumelles : d'abord un livre du poète Philippe Beck (2003) et, maintenant, une pièce éponyme de Maxime McKinley, commandée pour l'Orchestre symphonique de Montréal par son chef, Kent Nagano. Séduit par la langue étonnante de Beck et par la relation clivée entre l'homme moderne et la nature qui l'appelle, captivé par l'innocence perdue que Beck emprunte à Schiffer, Thoreau ou Whitman, McKinley a composé un concerto qui « *revisite la tradition pastorale* », selon ses mots. Des réflexions très stimulantes sur les investissements de cette démarche sensible et intellectuelle ont surgi grâce à la rencontre entre le poète et le musicien lors de la création de *Dans de la nature* par l'OSM.



Kent Nagano et OSM ; *Dans la nature*, de Maxime McKinley.
Crédit photographique : LuceTG.

À L'ÉCOUTE

Huit minutes d'un concerto aux quatre mouvements condensés, sans rupture, pour écouter des vents, des cloches, de la tempête, des citations furtives de Beethoven, de Mahler, de Debussy, de Saint-Saëns. La pièce de McKinley débute par des frottements brefs — présence du corps à un instrument —, et par la mimesis d'un faux départ, sans que la déformation masque l'intention thématique de la musique : faire entendre une promenade dans la nature, où l'écho de pas, l'impression de bois touffus et la présence du silence discutent avec des chants d'oiseaux, des feuilles froissées, des branches cassées, un carnaval discret d'animaux. Des gammes nuancées et leurs volumes seront finement distribués dans des lieux vivants.

On entre dans les sons ; on monte, on marche, on écoute, on s'arrête dans cette pièce pour écouter l'écho des cors, bois ou cuivres choisis pour leur timbre, puis les écoulements dégouttelants des percussions métalliques, les roulements de tambours et les superpositions de portées. L'imagination de l'auditeur est grandement sollicitée. Certaines accélérations frappées ont l'allure de télégrammes. Un espace s'opacifie dans le jeu des balancements instrumentaux, tandis que crescendos et decrescendos se donnent pour repère une verticalité centrée. Le poids de la marche dialogue avec l'environnement sonore, insistant sur la présence d'un corps, plus grave que l'atmosphère : l'orchestre met en relief les « personnages » cornistes. La surprise des sons, une fois apprivoisés, laisse place à l'idée d'un observateur musical, témoin de ce concerto où la référence musicale connote la création d'une intériorité non narrative, forcément

physique, martelant le plaisir de cette autre présence sensible — serait-ce l'« *impersonnage* » de Beck ? — par des pointes de raillerie joyeuse, dans une nature qui finit par se dégager et laisser un espace de pure présence affirmée.

À une seconde écoute, l'univers musical se précise quant à ses rythmes, sa spatialité et ses séquences. M'adonnant à une notation mémorielle, sous la dictée musicale, j'inscris des courbes imagées, suivant la hauteur, la durée de hauteur et l'intensité des notes ; une partition graphique naît spontanément. Y figureront des lignes de glissandos à l'aspect d'encéphalogrammes, des phrases courtes et ponctuées, des formes frémissantes et des respirations contenues, des scintillements pointillistes, des drapés, des écritures enroulées, nerveuses et même tempétueuses, jusqu'à ce que s'inscrive une confrontation horizontale des sons, suivie d'un martèlement vertical des cors scandant ensuite horizontalement leur conversation musicale, qui additionne et juxtapose les souffles dans un espace mathématique, répétitif et ordonné. La pièce finit dans une séquence sans opacité, fermement composée, évoquant, la notation aidant, la créativité imagée de Cage. Transcrire cette dernière partie, selon ses appuis rythmiques, donne à mon carnet l'aspect d'un alphabet improvisé de majuscules, ayant l'apparence d'accidentels « etc. », de « L », de « U » et de « ! », soit un poème lettriste aux graphes tantôt liés, tantôt striés, entrecoupés d'espace. Ces calligrammes rythmiques, faits de dégringolades et de cadences, traduisent ce qui est imaginé et senti, le paysage singulier de McKinley.

DANS LES COULISSES DU MYSTÈRE

Que penser de ces rythmes séquencés et de ces accentuations aussi complexes qu'intrigantes ? Du côté de la poésie de Beck, corps et esprit s'engagent dans les tempos, les pulsations, les effets de temporalité, l'harmonie et la composition — tout ce que François Noudelmann titrait par euphémisme le « *toucher des philosophes* » (Gallimard, 2008). Du côté de la musique, la projection du lecteur McKinley dans la composition musicale, où ces effets trouvent leur notation, fabrique un hors discours, un hors sens qui résonne dans l'écoute ; les écritures poétique et musicale, versées ici en échappées singulières et imaginatives, prennent l'allure de ce que Jean-Jacques Nattiez appelle, quant à lui, une « *tentation homologique* » (2008). La jouissance d'une écoute à l'autre, désirs éveillés, crée alors une écriture des flux, pensée en rupture et contretemps aux similitudes subreptices et dédaléennes.

Pour rendre la matérialité de l'idée de nature, le « *rude merveilleux* » de l'expérience beckienne, forêt sauvage d'une présence invisible au seul lecteur, Beck conjugue les mots de Schiller, de Jean Royère, de Mandelstam, pour ne citer qu'eux avant que le poète ne partage son monde réflexif actuel : la parole d'Augustin, au livre XI de ses *Confessions*. « *Le poème s'inscrit dans le temps, et non l'inverse* », dit-il en substance, la co-extensivité du temps et du discours n'étant ni un espace, ni une transcendance. « *Le for intérieur est un forum* », propose-t-il dans un séminaire à propos de cette intériorité non immédiate de l'être engagé. D'Augustin à Merleau-Ponty, en passant par Boileau, l'idée d'un « *verbe mental* », intellectuel, s'oppose à celle, plus répandue, d'une intuition hors du temps, qui serait sans travail à l'œuvre. « *Faire du beau avec du monde = regarder la* fleur de sentiment-langage *sans livrer l'eau utile, eau de pensée qui vient de l'extérieur* » (Beck, *Un Journal*, Flammarion, 2008).

Chez Hegel, le poète philosophe retient l'idée d'une musique qui équivaut au temps intérieur, tandis que la poésie serait une mondanité, un agencement de formes spirituelles. Chez Merleau-Ponty, au contraire, l'idée d'une profération intérieure, d'une pensée qui ne se suffit pas et se prolonge dans la profération, lui semble mieux convenir à son expérience. Quant à Augustin, dans *De Trinitate*, au Livre XIV, il soutient que ce verbe mental n'est ni pensé ni proféré à la manière d'un son. Non linguistique, immanent au langage, ce verbe naît d'un autre savoir. Curieusement, vu l'époque et ses croyances, il se révèle sans doute l'analyste le plus pénétrant. Chez Augustin, la vision de la pensée est la réplique exacte de la vision du savoir dans la pensée, dit encore Beck ; l'âme pense la vérité dans ce discours mental, capable d'exactitude absolue et d'intensité, où l'immémorial et le lointain s'articulent.

On ne peut pas dissocier le temps de ce verbe mental, dit Beck. Comment le saisir ? Augustin distingue pour cela l'événement, la présence et la permanence, trois concepts qui désignent la présence du passé, la présence actuelle et la présence du futur, l'unité des trois faisant l'éternité, soit la permanence. Le verbe est donc ce par quoi éternellement, selon Augustin, tout est dit. Ce qui intéresse l'artiste, cependant, est le moment, cette présence du discours qui suspend l'éternité qui le supporte et qui sera ressaisi, à moins qu'il ne se perde.

NATURE OU CULTURE ?

On comprend alors l'intérêt de ces échanges entre philosophie, poésie et musique, qui sont poursuites de la lecture et de l'attention. Intériorisée, l'écoute fabrique du temps intérieur. Inversement, sans ce temps vivant, tout reste indiscernable en quiconque. Tel est le paradoxe que Beck a mis en lumière, lors de son passage vibrant à Montréal : le temps nécessite le poème pour exister et, inversement, ce concerto miniature fait valoir combien la plus fine intériorité, sous les mots du poème, trouvera, comme dans cette aventure musicale, dans la cadence, dans le rondo, dans des solos dialoguant avec l'orchestre, un aspect pictural, narratif ou linguistique, qui rend particulièrement captivante la pensée de Beck, plus savante et illustrée dans *Un Journal* et *Poésies premières* (Flammarion, 2008 et 2011).

Dure tenue de la réalité, dictant sa rugueuse expérience : « *un livre n'est rien sans la provenance des êtres et des choses. Le moi est un* effet de la littérature dans le monde, *une hypothèse réelle. (...) L'existence précède la poésie comme la "phénoménologie muette" précède le langage où s'élaborent les* parutions, *en régime de* comme si » (Beck, *Poésies premières*). Cette idée dans le poème et du poème dans l'idée, ou plutôt ce principe originaire de *différence*, qui fraie dans le langage avant sa matérialité verbale, à l'état bifide, rend possibles maints accueils, la musique occupant naturellement une aire dans cette *Chambre à roman fusible*. Après McKinley, dont l'expression n'est pas ancrée phonologiquement dans le poème, ni même dans un référent ni une structure similaire, cette disposition plurielle de la pratique beckienne a invité les Jean-Luc Nancy, Alain Badiou, Jacques Rancière, Tiphaine Samoyault, Jean-Luc Steinmetz, Natacha Michel, Pierre Ouellet, à converser avec Beck dans une semaine à Cerisy, fin août 2013, consacrée à son œuvre et à sa pensée.

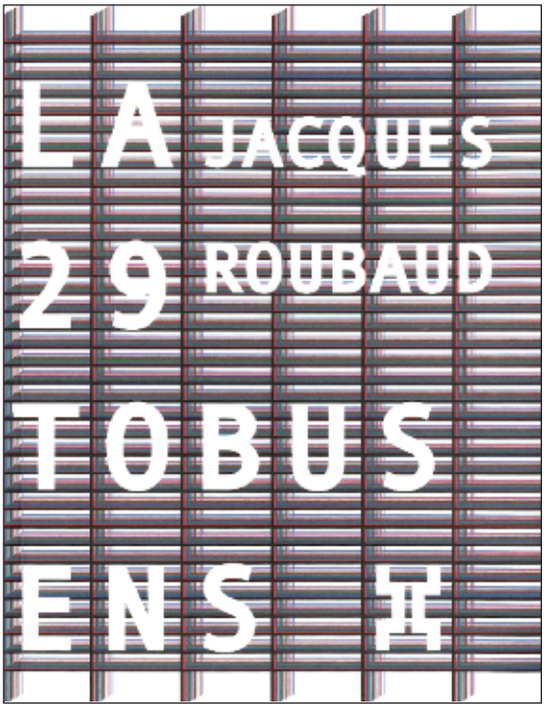
Prendre une ligne

PAR PIERRE POPOVIC

LIGNE 9
de Guy Konopnicki
Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 410 p.

ODE À LA LIGNE 29 DES AUTOBUS PARISIENS
de Jacques Roubaud
Éditions Attila, 127 p.

Les trajets suivis par les transports en commun, trains, bus, métro, ne font pas que tracer de curieuses lignes brisées sur les plans urbains. Ils vertèbrent les villes, les signalent de signifiants par leurs arrêts et stations, construisent le temps de citadins qui savent ce que cela leur prendra pour aller d'ici à là selon qu'il est telle ou telle heure, instituent des habitudes, créent des groupes incongrus et produisent des rencontres de tous les types possibles. S'ils ont un parfum d'étrangeté qui participe de l'aventure d'une saison pour les touristes, s'ils peuvent être les sources d'une excursion nouvelle pour les promeneurs, ils deviennent routiniers pour les usagers que leur profession conduit à faire le même périple jour après jour et qui en savent la pénibilité aux heures de pointe. Les itinéraires des transports urbains ne sont pas inoffensifs. Ils possèdent un pouvoir de structuration et de contrainte à l'égard de la gestion marchande et politique des villes. Non seulement ils privilégient et hiérarchisent des lieux et des circuits, mais ils ont des incidences financières immédiates : les stations de métro intègrent ici et là des galeries commerciales, les bus portent des publicités, la proximité d'un moyen de transport augmente la valeur d'un logement. Bien plus, la cartographie sociale d'une ville est potentiellement lisible à partir du plan de son métro, ce qui se savait de longue date, mais que viennent de montrer à leur manière des étudiants de l'HETIC (Hautes Études des Technologies de l'Information et de la Communication), « la grande école de l'internet », en faisant visuellement apparaître la dichotomie politique, économique et sociale entre l'ouest et l'est parisiens sur une carte des stations de la RATP (*cf.* http://dataparis.io/). Encore faut-il ajouter que les parcours suivis par les busso- et métronautes sont dotés d'une dimension mémorielle et culturelle. Contrairement à ce qui se dit parfois quand les lieux de passage sont désignés comme de simples « non-lieux », les tracés, les stations, les arrêts ont une durée, à la fois par le fonds de vieille langue qui servent à les nommer, par leurs fréquentes corrélations avec des faits ou des personnages historiques, par leur façon de suivre des sillons anciens (chemins d'autrefois, anciennes gares, vieux ruisseaux enfouis), par des événements passés qu'ils ont vu se produire. Leur relation avec la culture n'est pas moins étroite : aucun artiste ne refuse de transfigurer les murs d'un métro en cimaises ; la *street culture* et le *tag-art* adorent les abribus, même les plus reculés.



D'UNE LIGNE AUX AUTRES

Ces quelques remarques intuitives suffisent à montrer qu'il y a dans ces itinéraires préformatés matière à bien des choses, et surtout à dire, à peindre, à filmer, à écrire. Ni l'art ni la littérature ni le cinéma ni la chanson n'ont négligé de livrer le métro et le bus, descendants des omnibus et des tramways hippomobiles de jadis, aux jeux de la création. Le double réseau du métro et des bus de la ville de Paris offre à cet égard une grande richesse dont présagent son image emberlificotée, sa densité et les entrées de ses stations inspirées par l'Art Nouveau sur les directives d'Hector Guimard. Plusieurs écrivains ont choisi de traiter ce sujet en prenant pour fil narratif ou poétique une ligne particulière fréquentée par un usager de longue date. Tel est le cas de Guy Konopnicki dans *Ligne 9* (2005), roman où le métro parisien est tout sauf en grève comme il l'est néanmoins pour toujours sous la présidence tutélaire de la *Zazie* de Raymond Queneau. Konopnicki publiera quelques années plus tard *Le silence de la ville* (2011) : par rétroaction, l'évocation de la ville des années cinquante et soixante y sert d'appui, d'une part, à une critique très forte de la récente gestion enjolivante de la

capitale (écologie de parade, plage nunuche en bord de Seine, vélos obsessifs, rêve d'une ville lisse et muette, etc.), d'autre part, à la défense d'une vision urbaine incluant les périphéries et les banlieues pour compenser la muséalité petite-bourgeoise du centre. *Ligne 9* n'était pas moins critique. Le roman raconte l'histoire d'un personnage qui connaît par cœur à force de l'avoir prise la plus longue ligne du métro parisien, la neuf, qui va de Mairie-de-Montreuil à Pont-de-Sèvres et traverse la ville d'est en ouest. Trente-sept des trente-huit chapitres portent le nom d'une des trente-sept stations de la ligne, mais ces noms sont en désordre. Que le premier chapitre porte le nom de Saint-Martin, une station qui exista, mais qui fut fermée au sortir de la Seconde Guerre mondiale, donne à l'incipit une valeur symbolique importante. L'action a lieu en 1983, année où les socialistes renoncent au programme qui les avait portés au pouvoir (ce doit être une manie) et à la « *rupture avec le communisme* » que Mitterrand avait annoncée pour ne pas désespérer Billancourt, faire peur à Neuilly et tromper « *la gauche de la gauche* ». Le héros, Joseph Kaplan, ex-cadre militant communiste écœuré depuis longtemps par l'aveuglement du PCF face au stalinisme, vient d'être exclu parce qu'il a refusé d'avaler la dernière couleuvre en date, celle qui consistait à faire de Georges Marchais (alors secrétaire général du Parti) un « *déporté du travail* » et, de fil en aiguille, une manière de résistant, ce qui était archifaux. Kaplan se retrouve ainsi doublement coupé de son passé politique. De rame en rame, le récit montre comment il parvient à combler ce vide et à ne pas céder au désespoir historique. Par les aventures que les voyages et les stations permettent, par les souvenirs des luttes concrètes d'hier qu'elles agitent, par la ressaisie de l'histoire du mouvement ouvrier qu'elles invitent à faire avec tout l'esprit critique nécessaire par rapport aux récits officiels, la *Ligne 9* et son désordre romanesque s'opposent à l'obligation d'aliéner sa raison au respect de la *ligne du parti* décrétée par les apparatchiks. Kaplan renoue avec sa passion pour la recherche historique, pour les frissons du jeu et des paris, pour l'hédonisme, et rencontre l'amour de sa vie du côté des stations Ranelagh, Saint-Philippe-du-Roule et République.

LIGNES À L'AIR LIBRE

Si le fantôme de *Zazie* plane sur les textes qui parlent du métro, c'est une autre œuvre de Queneau, son recueil *Courir les rues*, qui pourrait servir de marraine aux proses et aux poésies qui thématisent les voyages en bus. Au nombre de ces dernières figurent des textes comme *L'autobus 91. Montparnasse-Bastille, Paris* de Régine Robin (nouvelle publiée dans *Cybermigrances : traversées fugitives*, 2004) et *Des nuages et des tours* de Dominique Fabre (sur la ligne de bus PC2, qui suit « *la petite ceinture* » et la Porte d'Ivry, 2013), mais c'est sans doute le dernier opus de Jacques Roubaud qui en offre le traitement le plus étonnant. À la fois fidèle à la manière de l'auteur de *La vieillesse d'Alexandre* et adaptée à l'urbanité du « *bussonaute*[1] », la poétique de l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*[2] convertit les contraintes de l'itinéraire en contraintes d'écriture. Tout Roubaud est là, avec son érudition de grand rhétoriqueur, sa précision d'artisan, sa tendresse exigeante pour « l'art d'écrire des vers », sa passion pour les chiffres, son oulipisme d'enfant joueur qui ne résiste jamais à mettre à sa main les règles du jeu, celles de la métrique et de l'orthographe en l'occurrence, quand il en éprouve l'impérieux besoin. Assumant le divorce entre la banalité de son objet (une ligne de bus) et l'élévation lyrique que le genre de l'ode possède par tradition, l'*Ode à la ligne 29* est bien une ode, puisqu'elle comporte six chants de six strophes asymétriques, hormis le dernier chant qui n'en a que cinq parce que c'est ainsi. Les vers sont des alexandrins « typographiquement classiques », dont la césure est marquée par un intervalle de cinq espaces, l'officiant dût-il pour cela couper un mot en deux. Les diérèses et synérèses sont signalées, de même que les élisions orales et d'*e* muets. Orales, mais aussi visuelles (comme les aimait Rimbaud, qui rime avec Roubaud), les rimes sont à une, deux, trois, quatre, cinq, voire six lettres, ce qui exige quelques retouches, par exemple pour faire sonner et voir « *asthme* » et « *sarcasthme* » ou « *périple* » avec « *magazines piple* ». Une ode, cela doit se chanter, le chant vaut bien une faute d'orthographe volontaire et le bus familier mérite bien un tel honneur. Mais le trait scriptural le plus dynamique touche la conduite des strophes. Loin qu'elles affichent la noble continuité du ton et de l'énoncé qui se rencontre dans l'*Ode à la joie* de Schiller ou l'*Ode to a Grecian Um* de Keats, elles accumulent les parenthèses. Au bout de quelques vers, une parenthèse survient, qui est elle-même coupée par une deuxième, laquelle est bientôt squattée par une troisième, puis le « *bussonaute* » reprend le fil, mais pas pour longtemps, car une quatrième parenthèse, qui n'a pas nécessairement de rapport avec les autres sur le plan de ce qui est raconté, surgit à son tour, et ainsi de suite, le mécanisme pouvant aller jusqu'à neuf niveaux de parenthèse dans la parenthèse, lesquels niveaux sont différenciés par les couleurs différentes des caractères typographiques (noir, rouge, bleu, vert, violet, marron, gris, rose, cyan). Ces strophes gigognes se créent à partir d'associations d'idées, de chaînes de signifiants, de coïncidences sémantiques relevées au vol.

ALLER À LA LIGNE : FAIRE DES VERS

Chez nombre d'écrivains, un mode d'emploi aussi chargé engendrerait une poésie dont la technicité lasserait tôt un lecteur mué en vérificateur d'écrous. Il n'en est pas ainsi chez Roubaud pour au moins trois raisons.

La première est que la virtuosité du texte est en permanence irriguée par une abondance d'humeurs, qui vont de la joie d'approcher d'une station près de laquelle se vendent d'excellents sorbets à la rage de voir des coins de rue balafrés par des travaux ineptes et au plaisir né de l'heureuse arrivée d'une belle passagère. C'est érudit, c'est sophistiqué, mais ça peste, ça grogne, ça râle, ça désire, ça vit. À ces humeurs se joignent des capacités d'étonnement et d'acceptation de la vie urbaine remarquables. Dans *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains : cent cinquante poèmes (1991-1998)*, Roubaud avait déjà prouvé qu'une ville n'est vraiment une ville que si et parce qu'elle change en permanence, et tant pis si cela crée des nostalgies occasionnelles.

La seconde est une autoréflexivité amusée d'elle-même (« *On ne fait pas plus tarte / Que cette fin de strophe aux pénible zeffés* »), maintenue de bout en bout du recueil : tandis qu'il convoque ici et là des dizaines d'écrivains, le poète se désigne comme « *le roubaud* », avec minuscule, se donnant pour le spécimen d'une manière d'espèce urbaine qui se reproduit de trajet en trajet, à coup de jeux de langue et de caresses prosodiques.

La troisième est la plus importante : il y a que, avec leur air de rien, les choix poétiques collent remarquablement à l'expérience rapportée du voyage en bus. Ainsi, la gigogne stakhanoviste des parenthèses,

des apartés et des digressions rend avec justesse la rêverie mémorielle que le passager d'un bus éprouve quand son esprit ballotte au diapason de son corps tout long d'un trajet qu'il pratique depuis longtemps. Le ron et le ronron du moteur, son bruit continu, mais renflé par intervalle, frappant sans relâche son oreille et ses sens, suppléent alors aux mouvements internes que la rêverie éteint en lui, et suffisent à lui faire sentir avec plaisir son existence et la présence de Paris sans prendre la peine d'y penser[3]. La ville-texte, et Louise Michel[4] sait si les rues de Paris fourmillent de signes qui se prêtent à cela, est lue à travers les vitres, entendue dans ses mots et ses cris, afin d'être récrite en vers. Ces derniers naviguent entre les trois temporalités que conjuguent le voyage : le présent des sensations, l'imparfait de l'habitude, le passé composé de la ville d'hier et de la ville qui défile. Le tout est placé sous l'enseigne d'un jeu d'interaction permanente que souligne la finale de l'ode, une fois arrivé à Porte de Montempoivre, terminus de la ligne 29 : « *Et si j'allais jouer ? le voyage fut long // Pour me récompenser d'un effort méritoire // Rien de tel. Et je cherch' dans mon sac à tatong // Deux raquettes et quelques balles de ping pong*[5]. » À l'heure de la militarisation des espaces urbains, de l'évidement des centres, de la mise en place de nouvelles formes de ghettoïsation sociale, à l'heure où des révoltes populaires au Brésil, en Turquie et ailleurs naissent à la suite d'une mainmise sur la ville qui s'exprime par des spéculations immobilières, des interdictions de circuler et des expropriations honteuses, des textes tels ceux de Konopnicki et de Roubaud attestent qu'il n'est pas d'urbanité, ou d'humanité, c'est tout un, quand la liberté d'inventer et de voyager sa ville n'est pas garantie à tout citoyen.

1. Le mot est de l'auteur.
2. Une première version du recueil a paru à la fin de l'année 2012. Les Éditions Attila en sortent une nouvelle édition revue et modifiée et par l'auteur et par l'éditeur.
3. *NDLA* : cette phrase est à quelques mots près de Jean-Jacques Rousseau.
4. *NDLA* : S'il le désire, le lecteur religieux remplacera ici « Louise Michel » par Dieu. Chacun ses idoles.
5. Une note spécifie qu'il existe une table de ping-pong en faux marbre à deux pas du terminus.

ROMAN

De la géographie et de l'architecture

PAR ARIANE GIBEAU

HOME
de Toni Morrison
Traduit de l'anglais par Christine Laferrière
Christian Bourgois éditeur, 151 p.

Elles sont immenses, solitaires, abandonnées et hantées, souvent dévastées. Elles sont lieux de création et de résistance, mais aussi de fureur et de destruction. Elles ont à leur tête des femmes puissantes et redoutables, des mères « extrêmes » qui violentent, agressent et tuent leurs enfants. Elles portent en elles le souvenir d'hommes absents et errants. Les maisons qui nourrissent l'univers romanesque de Toni Morrison sont des constructions sur lesquelles s'édifient chaos et tragédies. Bâtir une maison, chez Morrison, c'est saccager ou faire mourir quelque chose. Et *habiter*, c'est vivre en déraciné : la maison morrisonienne, qui devrait garantir protection et sécurité, qui devrait incarner la principale connexion « *entre le soi et le monde* » (Morrison, *Étranger chez soi*, Christian Bourgois, 2006) n'est, paradoxalement, qu'un lieu supplémentaire de dépossession. Elle renvoie à ses habitants une image précise : celle de leur perpétuel statut d'étranger.

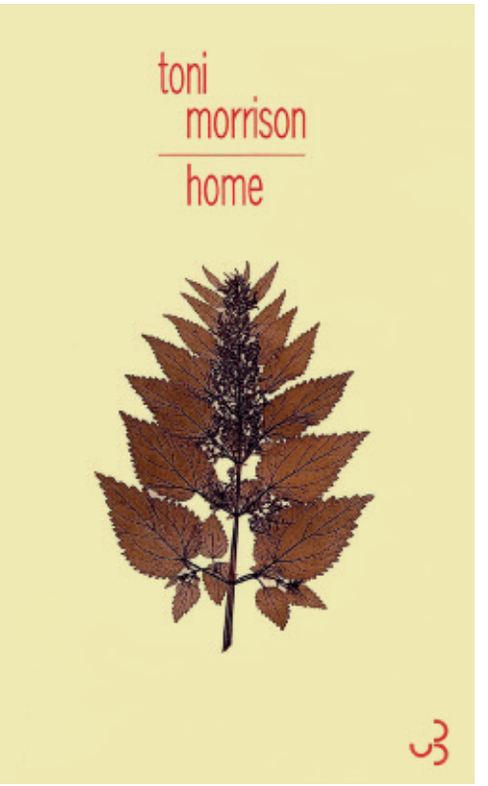
Ce regard complexe sur les concepts de « chez soi » et, justement, « d'étranger », sur l'appartenance et la marginalisation des Noirs américains dans un monde raciste et sexiste, Morrison le porte depuis maintenant quarante ans dans son œuvre romanesque comme dans son travail de professeure et d'intellectuelle. Le véritable chez-soi, avance-t-elle dans la conférence *The Foreigner's Home* (traduite sous le titre *Étranger chez soi*), n'est pas nécessairement un abri ou une construction architecturale : c'est d'abord et avant tout la langue et le corps. La maison, il faut la quitter et dépasser ses étroites frontières si on veut un jour y revenir et appartenir à sa communauté : « *la revendication d'un territoire sans limites [constitue la] représentation des désirs de l'exilé et du désespoir de l'isolé* ».

Home, le dixième roman de Morrison, semble constituer l'aboutissement (ou plutôt le condensé) de ce travail de réflexion. En 1952, Frank Money, vétéran de la Guerre de Corée, tente de reprendre sa vie en main, hanté par les souvenirs du champ de bataille et la mort de ses deux meilleurs amis. Il a reçu une lettre dont l'objet est sans équivoque : « *Venez vite. Elle mourra si vous tardez.* » « *Elle* », sa jeune sœur Cee, a été rendue stérile par les traitements d'un médecin eugéniste et Frank doit traverser

les États-Unis pour se rendre à son chevet. Voilà le prétexte idéal pour aborder le racisme du monde militaire, la ségrégation et le maccarthysme, pour parler, comme l'a souvent répété Morrison en entrevue, des « *vraies* » années 1950, celles qu'on efface pour mieux se souvenir de Doris Day ou de l'arrivée de la télévision et des réfrigérateurs rutilants dans les maisons de banlieue.

ÉTRANGÈRES CHEZ ELLES

Money ressemble à tous les personnages masculins de Toni Morrison : traumatisé, nomade, sans attaches. À la question « *D'où viens-tu ?* », il répond : « *Ah, mon vieux. La Corée, le Kentucky, San Diego, Seattle, la Géorgie. Tu dis un lieu, j'en viens.* » On s'attend dès lors à lire un *road novel* de la ségrégation, intimement marqué par le racisme ambiant et l'impossibilité, pour un Noir, d'aller où bon lui semble. Un long voyage commencé en Corée pour finir dans le Sud états-unien. Frank reçoit justement, au début de son périple, le livre de Green, un guide touristique à l'usage des Afro-Américains : une liste d'églises, d'auberges et d'hôtels prêts à accueillir les voyageurs de couleur en toute sécurité. Évidemment, Frank ne mènera pas sa quête seul. Fidèle à des habitudes maintenant attendues, Morrison a choisi une structure narrative complexe, polyphonique, dans laquelle trois femmes, l'une après l'autre, tentent vainement d'habiter une nouvelle maison, d'inscrire leur existence dans un nouvel espace. Le passage d'un lieu à l'autre, ce sont elles qui l'incarnent dans un texte qui fait lui-même office de route sinueuse : chaque histoire, chaque chapitre constitue en quelque sorte un nouvel arrêt. Cee, la jeune sœur de Frank, s'est mariée trop tôt et a rapidement été abandonnée. Devant l'urgence de gagner sa vie, elle trouve un emploi chez le Dr Beauregard Scott, qui profite de sa naïveté et de sa vulnérabilité : « *Cee adorait son travail : la belle maison, le gentil docteur et le salaire [...] À présent, elle examinait de près les ouvrages médicaux, tout en passant le doigt sur certains titres :* Hors de la nuit. *Ce doit être un roman policier, se dit-elle. Puis* Le Déclin de la grande race *et, à côté,* Hérédité, race et société. *Elle songea combien son instruction était limitée et se promit de trouver le temps de lire sur "l'eugénisme" et de comprendre. Cet endroit était agréable et sûr, elle le savait* ». Lily, la nouvelle copine de Frank, fulmine encore de n'avoir pu acheter la maison de ses rêves dans un quartier réservé aux Blancs : « *Aucun bien transmis par le présent acte ne devra jamais être utilisé ni occupé par aucun Israélite ni aucun individu de race éthiopienne, malaise ou asiatique, à l'unique exception des employés de maison.* » Et Lenore, la deuxième femme du grand-père de Frank et Cee, a fui l'Alabama après l'assassinat de son premier mari : « *Il était propriétaire d'une station d'essence. Un homme adorable. C'était atroce, atroce, qu'il ait été tué d'une balle par quelqu'un qui voulait ou lui enviait sa situation. Le mot laissé sur son torse disait :* "Fous le camp. Tout de suite". » Souhaitant reconstruire sa vie et rénover une vieille maison avec son nouveau mari, elle voit sa tranquillité troublée lorsque la famille de ce dernier débarque sans prévenir, elle-même chassée de chez elle par les Blancs : « *Son refuge était anéanti.* » La jolie formule « Étranger chez soi » trouve dans *Home* d'intéressants échos : les personnages sont tous abandonnés, déracinés, en quête d'un nouveau lieu auquel appartenir.



DIRE SANS DIRE

Vient un moment où on se demande : ce livre est-il le dernier ? Morrison a maintenant plus de 80 ans et *Home* constitue un abrégé de ses thèmes et ses formes de prédilection. Tout y est : les épisodes d'intense violence, la structure narrative enchâssée, la multiplicité des points de vue et des voix. Le récit de Frank, à la première personne, se juxtapose à ceux de Cee, Lily et Lenore, eux à la troisième personne, signe d'une continuité parfaite avec la forme de *A Mercy* : ce dernier roman proposait, lui aussi, la quête spatiale d'un personnage avec, en arrière-plan, les récits de colons expatriés et laissés-pour-compte. Le résultat, toutefois, n'est pas à la hauteur : la langue dépouillée et les phrases brèves, seules nouveautés d'un roman qui sent le réchauffé, paraissent surfaites, empruntées : « *Les femmes mettaient en pratique ce que leur avaient enseigné leurs mères durant cette période que les riches appelaient la Grande Crise et eux, la vie.* » Les stratégies narratives qui ont fait la renommée de la romancière (l'esthétisation de la violence et la façon de dire l'horreur avec grâce et harmonie, par exemple) tombent ici à plat. La langue lyrique et baroque, celle qu'on retrouvait en contrepoids des intrigues graves et terrorisantes de *The Bluest Eye*, *Sula* ou *Beloved*, est remplacée par une extrême concision qui dérange, qui étonne à tout le moins.

Derrière cette grande économie de moyens, on sent néanmoins un projet qui relève justement de l'aboutissement : Morrison troque une narration traditionnellement opaque et détachée (Pierre Bourdieu avait parlé, en 1998, d'une posture « *engagée-dégagée* ») pour la brièveté. Peut-on y voir, tout simplement, une nouvelle façon de retenir l'information, d'exciser le texte, de mettre des événements en scène sans prendre parti et de révéler, sans en avoir l'air, la violence et les conflits ? Car *dire sans dire*, voilà bien le projet littéraire morrisonien. Depuis *The Bluest Eye*, en 1970, la romancière nous a habitués à des ellipses narratives qui exacerbent la puissance des intrigues dépeintes. De ce point de vue, le virage langagier de *Home* n'a rien de surprenant : Morrison coupe et dépouille pour mieux rendre à son paroxysme la brutalité d'une époque. Si le résultat est mitigé, les intentions sont audacieuses : la « *diva en dreadlocks* », comme se plaisent à la nommer certains critiques en manque d'extravagance, poursuit sa route et continue de se réinventer.

Tate divisé-multiplié par dix

ROXANE DESJARDINS

À QUELLE HEURE ON MEURT ?

de Martin Faucher, à partir des textes de Réjean Ducharme,
mise en scène de Frédéric Dubois,
production du Théâtre À Deux, salle Fred-Barry, Théâtre Denise-Pelletier, du 13 au 30 mars 2013.

Les personnages de Réjean Ducharme se ressemblent, ils appartiennent au même univers, partagent les mêmes lubies, la même obsession pour l'enfance, le même refus, catégorique, d'entrer dans l'âge adulte. C'est sur cette parenté essentielle que s'est fondé Martin Faucher lorsqu'il a composé, à partir des quatre premiers romans de Ducharme, le texte *À quelle heure on meurt ?*, monté pour la première fois en 1988. Reprenant la trame narrative du *Nez qui voque*, l'histoire d'un garçon et d'une fille autoproclamés frère et soeur exilés dans une petite chambre en attendant le moment de mettre fin à leurs jours avant d'être avalés par l'*adulterie*, ce collage fond en une seule voix celles des héroïnes féminines, en une seule aussi celles des garçons des romans de Ducharme.



À quelle heure on meurt ?
Crédit photographique : Geneviève Grenier.

Si la proximité de ces personnages est d'une grande richesse, leurs différences le sont tout autant ; la mise en scène de Frédéric Dubois, reprise à la salle Fred-Barry[1], ouvre le texte à une lecture multiple qui rend justice à cette complexité. En effet, cette fois, ils ne sont pas deux, Mille Milles et Chateaugué, sur scène, mais bien dix : cinq garçons, cinq filles — cinq visages de la personnalité de chacun. Il n'en faut pas moins pour arriver à donner une voix juste à ces hybrides, à cette Bérénice renommée Chateaugué, tantôt décidée, agressive, violente, tantôt naïve et un peu pâmée. Le collage de Faucher prenait le risque, en amalgamant ces personnages, de leur faire perdre leur complexité et leurs dissemblances ; la mise en scène de Dubois évite une telle réduction en mettant au contraire en lumière le caractère à la fois fusionnel et multiple des personnages de Ducharme. La présence de dix acteurs sur scène crée aussi, dans des moments de grande intensité, un effet de chœur — mécanisme dont la puissance est tout indiquée pour rendre celle des textes de Ducharme.

DIRE ET JOUER L'ÉCRIT : TRANSPOSITIONS

Chez Ducharme, tout est jeu, même le pire, et cela n'entrave en rien l'existence du tragique ; cela, Dubois l'a bien compris. Ainsi, c'est l'une des comédiennes, costumée, sac sur le dos, qui monte sur scène pour faire les annonces préliminaires… et faire piger à la foule, dans un panier, les noms des deux comédiens qui joueront la scène finale. Oui : c'est un jeu de hasard qui détermine la scène dont on se doute, connaissant Ducharme et le titre *À quelle heure on meurt ?*, qu'elle sera plutôt grave et tragique. Sans autre transition, les comédiens entament aussitôt la pièce. Les mécanismes du théâtre ne pourraient pas être



À quelle heure on meurt ?
Crédit photographique : Geneviève Grenier.

plus explicites : dialogue direct avec le public, intervention de celui-ci dans le cours de la pièce, transition opérée sur scène par le comédien de son identité à celle du personnage qu'il joue. Quoi de plus proche de la façon qu'a Réjean Ducharme de faire buter, par des mots redessinés ou une syntaxe inventée, le lecteur sur le signifiant, sur la qualité de texte du texte ? La scène finale, modulée par le hasard du tirage, portera cette ludicité qui s'inscrit dans sa gravité, l'approfondit, et lui confère la grande beauté des émotions complexes.

Plutôt que de faire, pour la scénographie, dans la pureté pratiquement a-référentielle comme celle dans laquelle prend place *L'avalée des avalés,* Frédéric Dubois fait le pari contraire, celui d'emprunter au Ducharme de *L'hiver de force* l'art de dépeindre l'air du temps à grands coups de références culturelles. Le puriste aura tôt fait de sursauter en entendant résonner dans la salle les premières mesures d'une chanson du groupe Avec pas d'casque (né en 2003). Mais l'observateur sensible trouvera dans cette musique récente, tout comme dans les évocations de Walmart et dans les costumes — chandails de laine, gros foulards, bottines de cuir — une fidèle construction de ce qui équivaut, en 2013, à l'univers dépeint en 1973 dans *L'hiver de force.* C'est qu'il s'agit de références — et la référence n'agit que si le public s'y retrouve.

Les comédiens aussi s'y retrouvent, manifestement à l'aise dans cet univers proche du leur. Résultat : leur jeu est jouissif, abandonné, résolument ancré dans l'enfance et dans les tourments romantiques de l'âme adolescente. Le plus grand défi dans l'interprétation de personnages à la fois adolescents et complètement répugnés par la sexualité et l'*adulterie* est de rendre, sans tomber dans les enfantillages, un jeu, une ludicité authentiques. Pari relevé avec brio par les dix comédiens, entre qui même les nombreux contacts physiques n'arrivent pas à faire ressortir la moindre sexualité. Sans cette complicité palpable, essentielle, il eût été impossible de rendre justice à l'univers de Ducharme.

TATE LA TÊTE TROP PLEINE

Cet univers a ceci de particulier qu'il est complètement surchargé : de jeux de mots de toutes sortes, d'allusions, d'ironies linguistiques, de références littéraires, musicales, cinématographiques. Au théâtre, cette surcharge est rendue à l'aide d'objets (de beaucoup d'objets). Ainsi la scène se trouve-t-elle progressivement encombrée de babioles apportées par les protagonistes : oranges, bières, sapin de Noël, disques, caisses de livres... À mesure que la pièce se remplit, elle s'agrandit, Mille Milles et Chateaugué repoussant le mur de leur chambre vers le fond de la scène. Mais l'euphorie de s'être trouvés et de s'être trouvé un projet — se « *branle-basser* », c'est-à-dire se suicider, pour éviter de devenir adultes — ne résiste pas à la venue inévitable d'idées un peu trop adultes dans la tête d'un Mille Milles qui commence dès lors à vouloir partir pour éviter la catastrophe (tomber amoureux de Chateaugué...). La chambre devient le reflet de cette lente rupture (au sens le plus fort du terme), pleine lorsqu'ils sont dans l'harmonie, se vidant progressivement à mesure qu'« on » meurt tranquillement. « *À quelle heure on meurt ?* » prend tout son sens dans cette lente agonie de Tate, le personnage à deux têtes formé par Mille Milles et Chateaugué, tiraillé jusqu'à exploser par les tensions inévitables qui arrivent avec les premières idées un peu sexuelles de Mille Milles. Tate, amalgame des amalgames, a toutes les allures d'une chambre à géométrie variable, où le jeu est sérieux et le tragique drôle, où le seul contact avec l'extérieur est une fenêtre qui ne donne sur rien. Le décor colle à l'histoire jusqu'au bout : Tate séparé, Mille Milles parti, le mur du fond de la scène — celui percé d'une fenêtre — pousse lentement les Chateaugué jusqu'à l'avant de la scène, réduisant la chambre à un corridor exigu où il n'y a plus de place pour cinq Chateaugué en peine.

« *À quelle heure on meurt ?* » Quand l'*adulterie* prend le pas sur l'enfance et sur l'amitié profonde. Quand Tate ne tient plus entre les quatre murs d'une chambre minuscule. Quand Chateaugué, brisée, se met à fumer comme une adulte en chantant *Va-t'en pas* de Richard Desjardins : « *Va-t'en pas / Moi j'ai tant d'amis, je peux pas les compter...* »

1. Frédéric Dubois a dirigé *À quelle heure on meurt ?* pour la première fois, avec presque la même distribution, au Cégep de Saint-Hyacinthe en 2011.

FTA 2013 : entre ironie et mélancolie

PAR GILBERT DAVID

UN ENNEMI DU PEUPLE
Adaptation de la pièce d'Henrik Ibsen et dramaturgie par Florian Borchmeyer, mise en scène de Thomas Ostermeier, production de la Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin), Festival TransAmériques, au Théâtre Jean-Duceppe, du 22 au 24 mai 2013.

TRIESTE
Texte, mise en scène et interprétation de Marie Brassard, production de la compagnie Infrarouge (Montréal), Festival TransAmériques, à l'Usine C, du 25 au 27 mai 2013.

L'HOMME ATLANTIQUE (ET LA MALADIE DE LA MORT)
Textes de Marguerite Duras, mise en scène de Christian Lapointe, production du Théâtre Péril (Québec), Festival TransAmériques, à la Cinquième salle de la Place des Arts, du 31 mai au 2 juin 2013.

LA JEUNE-FILLE ET LA MORT
Texte et mise en scène de Laurence Brunelle-Côté et Simon Drouin, production du Bureau de l'APA (Québec), Festival TransAmériques, à l'Espace Libre, du 2 au 4 juin 2013.

LA GRANDE ET FABULEUSE HISTOIRE DU COMMERCE
Création de Joël Pommerat, coproduction de la Compagnie Louis Brouillard et autres (France), Festival TransAmériques, à la Maison-Théâtre, les 7 et 8 juin 2013.

Le retour annuel du Festival TransAmériques (FTA) est une véritable bouffée d'air frais pour l'amateur des arts de la scène, même si comme moi il s'en tient à une courte sélection. La programmation de l'édition 2013 du FTA m'a permis de voir cinq spectacles de haute qualité et d'une grande diversité de styles et de tons.

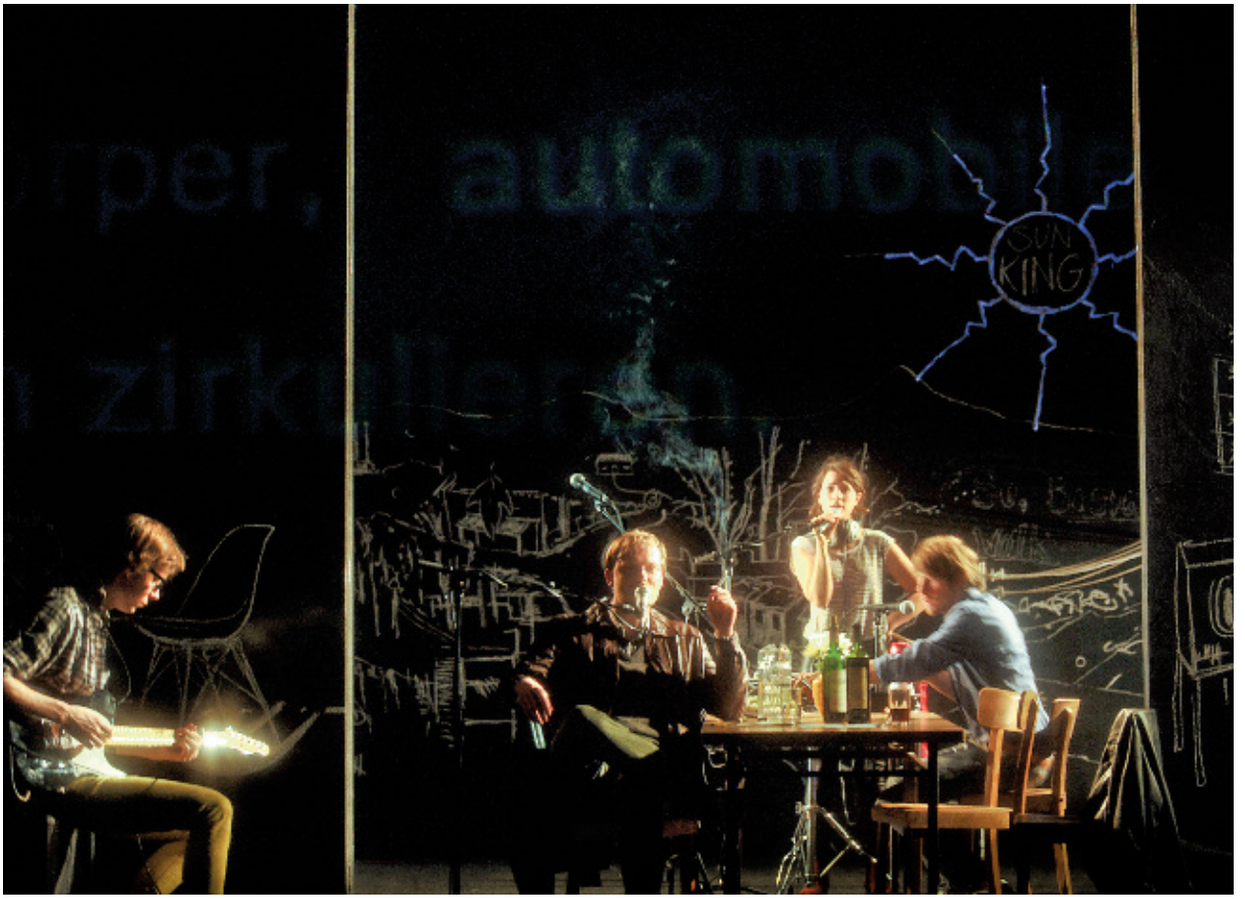
DÉPSYCHOLOGISER IBSEN : OSTERMEIER ET LA SATIRE DES NOTABLES

Il était forcément ironique de voir atterrir sur la scène du Théâtre Jean-Duceppe une production allemande décapante d'*Un ennemi du peuple* que la compagnie éponyme y avait présenté en 1990 dans son style convenu habituel. Thomas Ostermeier, le metteur en scène principal de la réputée Schaubühne de Berlin, propose en effet une adaptation audacieuse de la pièce d'Henrik Ibsen par le « *Dramaturg* » Florian Borchmeyer, en effectuant des coupes importantes dans l'original et en campant l'action de nos jours dans un milieu de bobos, friands de musique rock au point de s'y adonner eux-mêmes en jouant les intermèdes — dont un savoureux « *Changes* » de David Bowie, rempli de sous-entendus. En deux mots, la pièce suit la trajectoire éprouvante du Docteur Stockmann qui découvre que les thermes de la ville sont contaminés et doivent, par conséquent, cesser toute activité sur-le-champ, ce qui lui attire la réprobation générale des notables et de l'ensemble de ses concitoyens qui l'accusent de vouloir ainsi les conduire à la faillite.



L'homme Atlantique
Crédit photographique : Yan Turcotte.

Cette contamination des eaux est le symptôme d'un dysfonctionnement



Un ennemi du peuple
Crédit photographique : Arno Declair.

autrement plus délétère qui affecte la communauté aux prises avec ses intérêts contradictoires. Qu'est-ce que le bien commun et à quel point peut-on en faire fi lorsque l'opinion publique et la majorité penchent en faveur de l'hypocrisie et du laisser-faire ? Stockmann, tout à sa croisade en faveur de la salubrité, dévoile en fait les résistances que ne manque pas de soulever une vérité embarrassante. Ostermeier aborde ce questionnement en multipliant les points de fuite, à commencer par un traitement volontairement schématique de l'espace que propose Jan Pappelbaum, son scénographe de prédilection, en dressant sur le plateau des murs noirs sur lesquels sont écrits à la craie des noms de lieux. Tout au long du spectacle, ces murs sont effacés à grande eau par les acteurs, repeints en blanc ou éclaboussés de peinture noire par les participants d'une assemblée publique qui vire au rejet violent du malheureux docteur qui dénonce « *une communauté qui ne vit que dans le mensonge* ». Le jeu des interprètes, tour à tour musiciens, machinistes et actants d'un jeu décalé pour ne pas dire désinvolte, fait toute la force de ce drame qui évite le prêchi-prêcha pour se tourner vers les dilemmes de l'individu en « *régime médiatique* », comme aime à le désigner la sociologue Nathalie Heinich.

On a fait grand cas dans la presse de la décision de mettre le public lui-même à contribution lors de ladite séance citoyenne. Plutôt que le défoulement auquel cette séance a pu donner lieu — en pleine crise de l'eau potable à Montréal et sur fond des scandales de corruption qui accablent la classe politique —, j'en retiens la manipulation à laquelle l'exercice démocratique se prête volontiers ainsi que l'impossibilité de trancher entre les nécessités économiques et les valeurs de moralité publique. Même Stockmann finit par être piégé par son beau-père qui a racheté à vil prix les actions de la station balnéaire pour les lui remettre en guise de legs testamentaire. Le spectacle s'achève sur un Stockmann et sa compagne en état d'hébétude face au portefeuille d'actions qu'il revient au docteur de valider en se portant garant de la salubrité des installations…

TRIESTE : CARNET DE VOYAGE INTÉRIEUR

Trieste est une ville littéralement hantée et, connaissant l'attraction exercée sur Marie Brassard par les mondes parallèles, les spectres et l'invisible, on ne s'étonne guère qu'elle y ait trouvé matière à récit, une sorte d'élégie pleine d'évocations aux accents tantôt mélancoliques, tantôt crépusculaires. Les matériaux convoqués par l'artiste pour cette sixième création en solo depuis l'an 2000 relèvent des

mythes anciens ou contemporains, des artistes et des écrivains qui ont séjourné dans cette ville mystérieuse et envoûtante de la côte adriatique, des légendes et des lieux aussi bien maritimes que souterrains. Marie Brassard s'en tient ici à une démarche essentiellement narrative, composée de multiples fragments agencés sans souci d'établir une ligne directrice. J'avoue que ce parti pris en faveur de la sous-dramatisation m'a laissé un arrière-goût de déjà-vu, car il me semble que la créatrice cède à la facilité de se copier elle-même et qu'en dépit de la qualité indéniable de sa prose, elle s'éloigne trop de l'invention scénique qui est la pierre d'angle de l'art de la performance où le corps doit être plus et mieux que le support d'une voix monologique. Mais Marie Brassard n'a peut-être pas dit son dernier mot et, en adepte du *work in progress*, elle pourrait bien enrichir son travail de nouveaux matériaux dans les mois qui viennent...

LAPOINTE CHEZ DURAS

Christian Lapointe s'est acquis la réputation d'un franc-tireur qui ne recule devant aucun défi théâtral et qui affectionne particulièrement les textes-limite — y compris lorsqu'il monte ses propres œuvres, telle *Sepsis* (2011), dernier volet de la tétralogie du « Cycle de la disparition ». Après avoir monté le roman pamphlétaire *Vu d'ici*, de Mathieu Arsenault, en 2012, il s'est tourné vers deux récits de Marguerite Duras, *L'homme atlantique* et *La maladie de la mort*, qu'il articule selon un dispositif spéculaire (scénographie ingénieuse de Jean-François Labbé), présentant d'abord un échange au neutre entre une réalisatrice et ses deux comédiens — défendus par trois excellents acteurs (Jean Alibert, Anne-Marie Cadieux et Marie-Thérèse Fortin) —, puis en faisant un flash-back sur des séquences de la première partie qui ont été vidéographiées en noir et blanc, et que les comédiens jouent alors à la manière d'une postsynchro.



La grande et fabuleuse
Crédit photographique : Elizabeth Carecchio.

C'est l'emploi du micro (sur pied ou non) qui accentue le caractère méditatif du jeu dans cette partition lancinante, faite de questions à répétition. Et il y a, bien sûr, la tonalité durassienne dans laquelle Maurice Blanchot, au moment de la parution du *Square* en 1956, décelait déjà « *la douleur du dialogue* ». Il notait alors : « *Deux voix presque abstraites dans un lieu presque abstrait. C'est cela qui nous atteint d'abord, cette sorte d'abstraction* » et, plus loin : « *La crainte de blesser et la peur d'être blessé sont dans les paroles mêmes* » (*Le livre à venir*, Gallimard, 1959). On se trouve ainsi confronté à l'indicible, à ce qui se terre dans les dénis, les détours, les absences du langage. Rompu à la direction d'un jeu minimaliste et comme désinvesti — sans cette rhétorique du vécu dont se repaît la faune du milieu théâtral au Québec —, pour mieux laisser le spectateur face à sa propre sensation d'exister en résonance avec l'ici maintenant de la scène, Christian Lapointe est le metteur en scène le plus décidé à faire œuvre d'art par les temps qui courent au Québec.

UN JOYEUX CHAOS

Avec *La Jeune-Fille et la mort*, le Bureau de l'APA se joue avec bonheur de toutes les conventions du spectaculaire en installant sur le plateau un bric-à-brac invraisemblable dont il tire toutes les ficelles : les tablettes de pupitres d'école vont se soulever comme par magie, des sacs bien remplis pendent ici et là des cintres, des sculptures ont été disposées sur un petit podium blanc, un orchestre de chambre est installé à l'avant-scène côté jardin, une régie en surplomb côté cour, ailleurs on aperçoit des sonneries, une horloge numérique, une enregistreuse, et j'en passe. Le scénario annoncé par cet étalage hétéroclite est imprévisible comme, chez Lautréamont, la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.

Si l'on suit Richard Schechner dans son analyse du théâtre environnemental (*Performance*, Éditions Théâtrales, 2008), *La Jeune-Fille et la mort* y souscrit à sa façon en utilisant l'intégralité de l'espace pour la performance : par exemple, les spectateurs sont invités, dès leur arrivée, à visiter le plateau transformé en capharnaüm ; plus tard, durant le spectacle, le public est sollicité pour lancer des boules de papier vers un performeur ; à divers moments, un pseudo-spectateur est interpellé par le meneur de jeu et doit quitter sa place et sortir de la salle ; mais, par-dessus tout, c'est l'interaction constante entre le spectateur et le déroulement de la performance qui gouverne l'ensemble, puisque chacun découvre sur les banquettes de la salle un exemplaire d'un copieux vade-mecum qui servira à segmenter l'action scénique. Ce bel objet imprimé contient des illustrations ainsi que de courts textes auxquels divers acteurs se réfèrent et que le public est invité à lire ou à contempler. Le va-et-vient entre l'acte de lire — la salle reste éclairée presque tout le temps — et l'activité de spectateur constitue une formule originale dont les manifestations, toujours ludiques, sont engageantes, insolites ou provocatrices. Allons-y d'une dernière observation sur cette création inclassable : toujours selon Schechner, le théâtre environnemental en est un où chaque composante parle sa propre langue. En effet, ce type de spectacle est aux antipodes du *Gesamtkunstwerk* wagnérien et il fait éclater la notion d'unité supérieure en une totalité artistique qui a été la grande ambition de la modernité scénique, de Stanislavski à Craig et au-delà. Au surplus, à travers l'expérimentation multidisciplinaire, le spectateur est le premier responsable du sens à

donner à son investissement. Nul doute que cette démarche est appelée à se répandre au Québec.

LES PETITES MANŒUVRES DU VENDEUR

Joël Pommerat est reconnu en France pour sa « dramaturgie de plateau » qui implique que « *la réflexion dramaturgique conserve une ouverture qui appelle sa transformation par la scène* » (*cf.* Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau*, Les Solitaires Intempestifs, 2012). Cette approche concerne au premier chef les acteurs qui, dès lors, ne sont plus de simples exécutants et contribuent à l'élaboration du scénario scénique — ce qui peut ou non comprendre la partition verbale.

La grande et fabuleuse histoire du commerce comprend deux parties aux temporalités distinctes — les années 1960, puis les années 2000 —, mais ayant toutes deux le même cadre, à savoir une chambre d'hôtel où se trouve un téléviseur, appelé à jouer le marqueur d'une historicité en marche. La chambre d'hôtel sert ainsi de quartier général à une petite équipe de vendeurs itinérants qui s'y rassemblent pour se motiver en matinée et, en fin de journée, faire leur bilan des ventes.

Le petit rituel est immuable et il est chargé d'affects, lorsqu'un nouveau vendeur, en première partie, se heurte à des résultats nuls et qu'un autre, débutant, en deuxième partie, connaît au contraire d'impressionnants succès de vente. La symétrie des lieux autant que la dissymétrie des situations sont propices à la mise à distance, au plaisir de découvrir noir après noir la chambre dont on a déplacé les meubles, offrant une nouvelle perspective et nous plongeant à chaque fois *in medias res*. Le regard d'entomologiste de Pommerat peut compter sur une distribution impeccable, au jeu délié et subtil : les acteurs n'*actent* pas et la succession de micro-situations est propice à l'établissement d'une vision attentive aux détails, que ce soit les petits pouvoirs des notables (et des journalistes), le désarroi de ceux-ci ou l'aveuglement volontaire d'un peu tout le monde, soumis aux règles impitoyables du démarchage à domicile. On en sort secoué et très ému d'avoir pu ainsi entrer dans l'intimité d'êtres prisonniers d'un tel système, en ayant en tête un seule question : « Et si c'était moi ? »

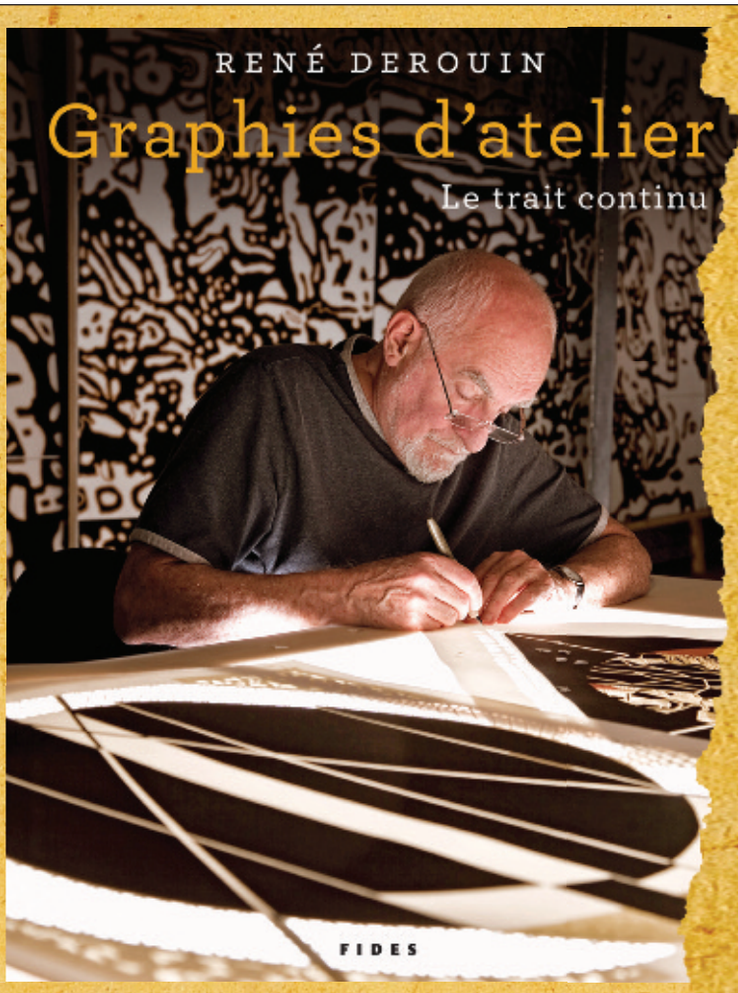




ARTS VISUELS ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS CINÉMA 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | LIBERTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

sodep
Société de développement des périodiques culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
WWW.SODEP.QC.CA



À travers l'écriture, le dessin, les carnets de voyage et correspondances de l'artiste René Derouin, *Graphies d'atelier. Le trait continu* retrace ses années d'apprentissage au Mexique de 1955 à 1957 et livre au public, dans ces écrits intimes inédits, l'essentiel de sa réflexion sur l'art et la société.

456 pages • 49,95 $ • Livre d'artiste

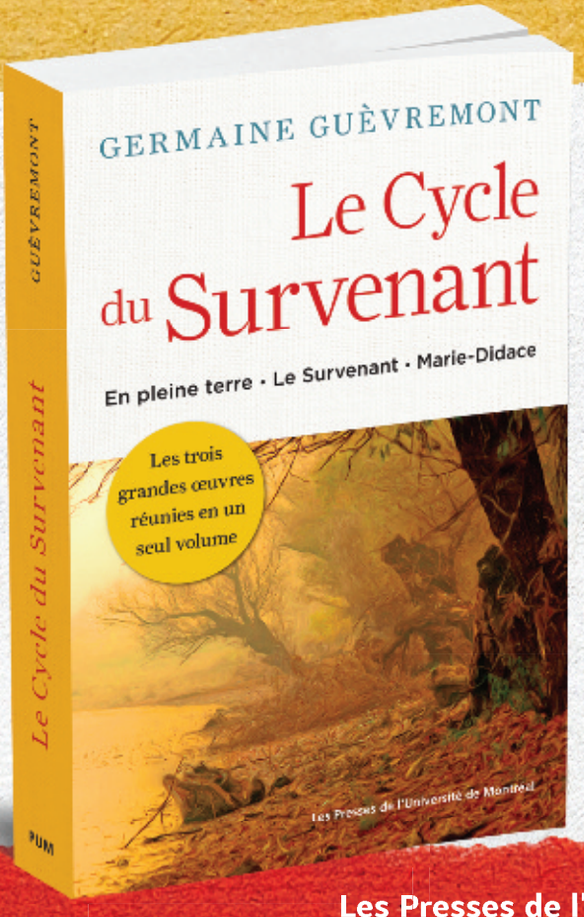
FIDES

Germaine Guèvremont

Le Cycle du Survenant

En pleine terre
Le Survenant
Marie-Didace

Présenté par David Décarie
et Lori Saint-Martin



« Une œuvre toute tournée vers le soleil et la silencieuse joie de vivre du monde terrestre. »
Gabrielle Roy

Les livres des PUM sont aussi disponibles en version numérique à 50 % du prix papier.
www.pum.umontreal.ca

Université de Montréal
PUM

Les Presses de l'Université de Montréal

Nous cultivons le talent local.

© Lars Henkel

Richard DALLAIRE

Les peaux cassées



27 Août

Catherine LEROUX

Le mur mitoyen



10 septembre

Larry TREMBLAY

L'orangeraie



16 octobre

Rawi HAGE

Carnaval

Traduit par Dominique Fortier



5 novembre

alto

www.editionsalto.com

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts

SODEC Québec

HUBERT AQUIN
ANDRÉE BENOIST
PHILIPPE BERNARD
ANDRÉE FERRETTI
GILLES BOURQUE
JACQUES BRAULT
ANDRÉ BROCHU
PAUL CHAMBERLAND
GILLES DOSTALER
THÉRÈSE DUMOUCHEL
JACQUES FERRON
GABRIEL GAGNON
LAURENT GIROUARD
GÉRALD GODIN
PIERRE MAHEU
ANDRÉ MAJOR
GASTON MIRON
JEAN-MARC PIOTTE
LUC RACINE
JACQUES RENAUD
PATRICK STRARAM
GAËTAN TREMBLAY
PIERRE VADEBONCOEUR
MICHEL VAN SCHENDEL

ACTUELLEMENT EN LIBRAIRIE

parti pris

une anthologie

textes choisis et présentés par jacques pelletier

LUX
info@luxediteur.com www.luxediteur.com
C.S.P. Saint-Denis - C.P. 60191, Montréal (Québec) H2J 4E1

LE CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL EN TOURNÉE ET
LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART (FIFA)
PRÉSENTENT



LES DÉCOUVERTES DU FILM SUR L'ART

SAISON 2013 / 2014
27 SEPTEMBRE -14 MAI
ENTRÉE LIBRE

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

PROJECTIONS DE 7FILMS MARQUANTS DU 30E FIFA
SUIVIES DE DISCUSSIONS AVEC DES SPÉCIALISTES INVITÉS

WWW.ARTFIFA.COM

32e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
FIFA
32nd INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART
20 - 30 MARS 2014 • MONTRÉAL • MARCH 20 - 30, 2014

Éditions Nota bene

Des livres pour savoir

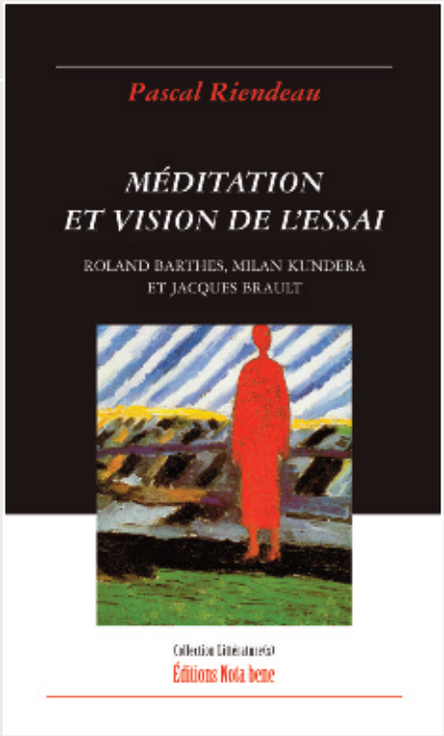
LES ÉDITIONS NOTA BENE FÉLICITENT

PASCAL RIENDEAU

Lauréat du prix de l'Association des professeurs de Français des universités et collèges canadiens (APFUCC) 2013

Finaliste
Prix du Gouverneur général du Canada, section essais, 2012

Méditation et vision de l'essai. Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault

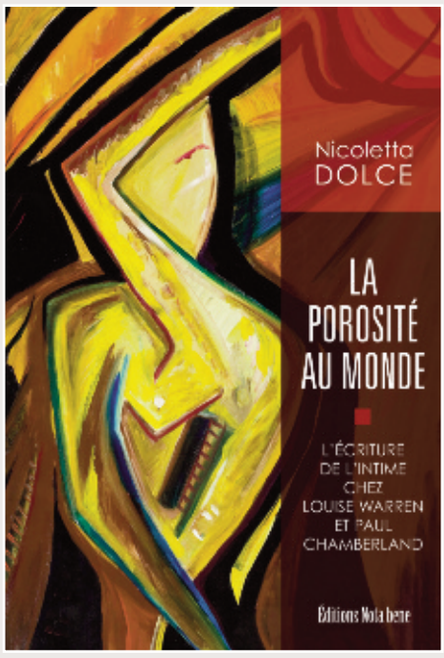


AINSI QUE

NICOLETTA DOLCE

Finaliste
Prix Gabrielle-Roy de l'Association des littératures canadiennes et québécoise (ALCQ) 2012

La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland



www.editionsnotabene.ca