

Les conditions de l'écriture L'écrivain matérialiste écrit pour celles et ceux qui veulent renverser l'ordre bourgeois, expérimente la langue porteuse de connaissances, de rythmes, de désirs.

Pourquoi, comment, pour qui écrire au Québec en 1975 ?

Des textes de Victor-Lévy Beaulieu, Claudette Charbonneau-Tissot, Jean-Claude Clari, Roger Des Roches, Madeleine Gagnon, Michel Garneau, André Gervais, Philippe Haeck, André Roy, Claire Savary, Patrick Straram le Bison ravi, Françoise Théorêt.

Le cinéma, bien, mais plus que le cinéma

Il y a un terrorisme du héros positif qui pourrait bien desservir les combattants sur le terrain. Peut-être va-t-il falloir effectivement reconsidérer sérieusement "Le cuirassé Potemkine", exemple inaugural mémorable, auquel on devrait tout un cinéma de propagande adialectique, ne faisant des luttes marxistes que l'envers exact de l'ennemi à abattre, l'impérialisme américain.



Bibliothèque Nationale du Québec

sommaire

VER
C-89
5

Vol. 1, no 6 / 7
juin / juillet 1975

2. LIGNE OUVERTE

3. EDITORIAL

Les conditions de l'écriture au Québec

12. TEXTES

L'action, dans le très urgent de sa littérature par **Victor-Lévy Beaulieu** -page 13

Un hasard contrôlé par **Claudette Charbonneau-Tissot** -page 23

Un modèle d'écriture par **Jean-Claude Clari** -page 29

(Entre autres) comment mes textes m'écrivent par **Roger Des Roches** -page 41

Pourquoi, comment, pour qui écrire? par **Madeleine Gagnon** -page 47

Une vingtaine de raisons d'écrire entre autres...par **Michel Garneau** -page 61

En ce métalangage que je risque par **André Gervais** -page 69

Les yeux complémentaires par **Philippe Haeck** -page 75

Fragments, versions par **André Roy** -page 85

Quand Lacan manque la femme par **Claire Savary** -page 90

Un écrire critique une érotique / politique par **Patrick Straram le Bison ravi** -page 97

Au retour du refoulé, la fiction par **France Théorêt** -page 109

113. CHRONIQUES

La pensée de Mao Tsé-toung n'est pas stalinienne par **Jean-Marc Piotte** -page 113

Les sciences humaines, servantes du pouvoir ou de la population par **Céline Saint-Pierre** -page 117

Le journal *Astéur*: un exemple d'écriture militante par **Madeleine Gagnon** -page 122

La question du style par **Philippe Haeck** -page 127

Le Grand Cirque Ordinaire par **Thérèse Arbic** -page 131

L'ère de l'avant-gardisme par **Laurent-Michel Vacher** -page 135

Du coke, de la bière et du poulet frit à la Kentucky par **Réjean Jacques** -page 139

Le cinéma, bien, mais plus que le cinéma par **Patrick Straram le Bison ravi** -page 144

Pour une langue québécoise- 2 par **Léandre Bergeron** -page 150

156. INFORMATIONS

ligne ouv erte

Mon cher Jean-Marc,

J'ai lu attentivement ton article dans le dernier numéro de "Chroniques" sur la lutte des classes et la question nationale. A prime abord, j'ai cru qu'il y avait peut-être eu une erreur de reliure à Journal-Offset, et qu'on avait oublié d'insérer quelques pages, ton raisonnement me semblant un peu court compte tenu de la richesse dont ta pensée est capable.

Mais surtout, il m'a semblé que tu as singulièrement tronqué le texte si riche de Mao sur la Contradiction dans l'application que tu en fais à la situation québécoise. Rappelle-toi cet autre passage du même texte: "Nos dogmatiques sont des paresseux; ils se refusent à tout effort dans l'étude des choses concrètes, considèrent les vérités générales comme quelque chose qui tombe du ciel, en font des formules purement abstraites, inaccessibles à l'entendement humain, nient totalement et renversent l'ordre normal que suivent les hommes pour arriver à la connaissance de la vérité."

Un autre passage du même texte de Mao me semble à moi, toute néophyte dans l'étude du matérialisme dialectique que je sois, digne d'être retenu dans ce débat sur la "question nationale",

2.

et c'est celui-ci: "Lorsque la superstructure (politique, culture, etc.) entrave le développement de la base économique, les transformations politiques et culturelles deviennent la chose principale, décisive. Allons-nous à l'encontre du matérialisme en disant cela? Non, car tout en reconnaissant que dans le cours général du développement historique le matériel détermine le spirituel, l'être social détermine la conscience sociale, nous reconnaissons et devons reconnaître l'action en retour du spirituel sur le matériel, de la conscience sociale sur l'être social, de la superstructure sur la base économique. Ce faisant, nous ne contredisons pas le matérialisme, mais, en évitant de tomber dans le matérialisme mécaniste, nous nous en tenons fermement au matérialisme dialectique."

Les citations sont tirées de l'édition des "Ecrits choisis" publiés par Maspéro, vol II, pp. 19, 38 et 39. Je sais que cette édition est contestée en certains milieux, mais à la librairie La Commune, à Paris, où je l'ai achetée en '72, on m'a dit qu'il était impossible à ce moment-là d'obtenir l'édition française de Pékin.

Je serais ravie si tu faisais état de cette lettre dans un prochain numéro de "Chroniques". Je ne crois pas que l'analyse des conditions de libération en vue de cet objectif, puissent être tranchées à coups d'échange de citations des classiques. Une telle démarche est plus proche de la scholastique dont on a nourri notre adolescence que du matérialisme dialectique. Cependant j'ai trop de respect pour ton intelligence et trop d'admiration pour le texte de Mao que tu cites pour rester indifférente devant l'article qui a provoqué cette lettre.

Amicalement
Evelyn Dumas

Les conditions de l'écriture au Québec

“Nous ne sommes pas d'accord avec ceux qui donnent à la littérature et à l'art une importance tellement exagérée qu'elle devient une erreur, mais nous ne sommes pas d'accord, non plus, avec ceux qui sous-estiment leur importance. La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle. La littérature et l'art révolutionnaire font partie de l'ensemble de la cause de la révolution, dont ils constituent une petite roue et une petite vis.”

Mao Tse-Toung

La pratique d'une écriture matérialiste au Québec est très difficile; si la cause première de cette situation demeure les conditions de vie que ménage à la plupart la classe bourgeoise dirigeante ou possédante des moyens de production, conditions qui ne seront changées que par l'organisation des travailleuses et des travailleurs pour reprendre en mains le contrôle de leur travail et par la création d'un parti ouvrier, les écrivains et les enseignants peuvent commencer à préparer l'avènement d'une telle écriture.

Les écrivains: le recours à la théorie

Actuellement la pauvreté théorique de la plupart des écrivains nous donne des oeuvres spontanées — absence de critique—, abstraites—hors de la vie quo-

tidienne—, ennuyeuses— sans invention—. De telles oeuvres ne peuvent qu'entretenir l'idéologie de la classe dominante; la bourgeoisie est toujours prête à faire semblant d'être fière de ces êtres rares, de ces martyrs de la création littéraire. C'est que de tels êtres lui permettent à la fois de louer à travers eux le génie artistique et de le mépriser en le tenant à l'écart de l'histoire; le refrain est connu: les grands écrivains écrivent "to the happy few" et pour les femmes et les hommes des siècles à venir. Pour renverser une telle situation les écrivains ont intérêt à penser les deux questions suivantes: pour qui écrire?, pourquoi la littérature? Il est temps que les écrivains cessent d'entretenir le mystère sur leurs activités créatrices, de tenir des propos idéalistes (par exemple: J'écris pour personne. J'écris pour tout le monde. La littérature ne sert à rien. La littérature sert à être libre.).

A la première question nous ne pouvons répondre qu'en ayant recours à la théorie marxiste (lire *Sur le réalisme* de Bertolt Brecht et *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan* de Mao Tse-Toung). Celle-ci permet de ne plus considérer l'activité littéraire comme un champ autonome: on ne fait plus de la littérature pour la littérature, on fait de la littérature pour intervenir dans le champ idéologique lui-même déterminé par les champs politique et économique. Faire de la littérature pour la littérature c'est vouloir perpétuer la mythologie du génie littéraire et de sa gloire éternelle; au contraire faire de la littérature un moyen d'intervention idéologique, une arme à renverser l'idéologie de la classe dominante, brise toute croyance à cette mythologie, permet à l'écrivain d'écrire pour les femmes et les hommes avec qui il/elle vit, avec qui il/elle lutte quotidiennement: l'écrivain n'est plus un être à part respirant l'air raréfié du ciel littéraire mais un citoyen respirant l'air pollué de la cité.

Dans la mesure où l'écrivain a conscience que la bourgeoisie exploite le prolétariat, où il/elle désire que cette exploitation cesse, il/elle doit travailler sans cesse à combattre les traces de son éducation bourgeoise qui propose des systèmes idéalistes aux futurs intellectuels et des systèmes répressifs aux futurs cadres. Les premiers qui sont souvent des enseignants ont l'impression d'être libres, d'avoir tous les pouvoirs: ils les ont effectivement tant qu'ils restent à l'intérieur de leurs systèmes idéalistes. La théorie marxiste montre qu'en fait ils ne sont la plupart du temps que les doubles des seconds, ils font la police des idées: il y a les bonnes idées qui ne nuisent pas à l'ordre établi, et il y a les mauvaises idées qui pourraient en révélant l'exploitation de la plupart par une minorité susciter des mouvements de toutes sortes: tentatives d'unir des forces éparses, formation de groupes d'action idéologique, etc.

Mais les écrivains en grande majorité ne se préoccupent pas de combattre leur formation bourgeoise: les lecteurs sont si rares, s'il fallait qu'ils/elles s'aliènent les lectrices et les lecteurs de formation bourgeoise ils/elles ne seraient plus lus. Quelles améliorations une révolution socialiste pourrait-elle apporter à leur situation? Pas beaucoup; il est même à prévoir qu'ils/elles perdraient quelques privilèges: leur position d'intellectuels "libres" de toute attaché, de tout parti, de toute classe, prendrait fin car ils/elles auraient des comptes à rendre, il faudrait que leur travail soit utile à la majorité de la population (aujourd'hui c'est l'inverse: leur travail sert à endormir la majorité de la population au profit d'une minorité; il faut croire qu'il est plus facile d'endormir que d'éveiller). Ils/elles perdraient aussi leur prestige d'intellectuels car nous ne sommes pas sans savoir que, dans notre société où la division du travail est une règle d'efficacité, le travail intellectuel est mieux

considéré que le travail manuel: il y a ceux qui ont été à l'université et il y a les autres. Or dans une société communiste il est à prévoir que toutes les femmes et tous les hommes seront capables de penser et de se servir de leur corps: il faudrait alors que celles et ceux qui font carrière dans la théorie et la fiction se dépassent, que leurs théories et leurs fictions aident à améliorer les pratiques de tous (dans notre société les intellectuels améliorent sans cesse leurs théories par de nouvelles théories, leurs fictions par de nouvelles fictions, sans se soucier de leurs effets pratiques: voir le nombre très important de thèses et de livres qui constituent ce cercle vicieux).

Pourtant quelques écrivains commencent ici à écrire de la fiction pour des lectrices et des lecteurs qui comme eux/elles veulent travailler à renverser la classe bourgeoise, que ces lectrices et ces lecteurs soient encore peu nombreux importe peu car il n'y a plus d'aventure, de vie, à écrire pour le public bourgeois: la fiction ne prend sens que pour qui veut inventer un monde neuf, une vie neuve. Les militants commencent à être moins sévères pour les écrivains, à se douter qu'il y a intérêt à produire des fictions, sans se soucier de leurs effets pratiques: voir qui travaillent à la révolution car la vie n'est pas que politico-économique.

A la deuxième question, pourquoi la littérature, on peut répondre à partir de la conjonction de Nietzsche et de Freud (livre *Le livre du philosophe* du premier et *Métapsychologie* du second). Lire Nietzsche, si on évite les récupérations fascistes auxquelles a donné et donne lieu cette oeuvre à partir d'un courant élitiste qui traverse toute l'oeuvre, permet de comprendre la nécessité du travail d'intellectuels progressistes contre l'apathie générale entretenue par la norme des mass media contrôlés par la bourgeoisie. Le travail de Nietzsche à partir d'une réflexion constante sur la

langue arrive à rendre moins catégoriques les distinctions entre poésie, science et philosophie (il doit cela à sa lecture des présocratiques); montrer que le langage est toujours métaphorique permet de redonner à la fiction une valeur que le discours scientifique tente souvent de nier (alors que le langage scientifique lui-même n'est fait que de métaphores). Ce travail opère d'une part la ruine de la pensée systématique, figée, métaphysique (c'est la critique des érudits—historiens, philologues, etc.— incapables d'avoir des idées amples, d'ensemble, vivantes) et d'autre part de la pensée commune, qui va de soi (c'est la critique des incultes cultivés qui ont des opinions sur tout et qui ne savent rien vraiment). Nietzsche aide à comprendre d'une façon active ce qu'il faut entendre par culture, ni érudition ni lieux communs, mais mouvement de la pensée saisissant le devenir humain. Le rappel insistant qu'il fait sur l'importance de l'apprentissage de la langue maternelle comme base de toute culture invite à fouiller le corps de la langue: c'est par elle que je suis dit(e) et que je dis mes rapports au monde. La pratique de la fiction devient ainsi un lieu privilégié pour voir la langue à l'oeuvre, pour voir ses effets sur la pensée; c'est là que l'écrivain s'il (si elle) sait garder l'oeil ouvert peut aider à la transformation des esprits en marquant la nécessité pour chacun(e) de ne pas accepter passivement son héritage culturel (la langue maternelle est le support de cet héritage, support qui constitue la part la plus importante de cet héritage) mais à le travailler, à reconnaître ses origines—l'importance de l'histoire—et ses caractéristiques—l'importance de la science—. Quand Nietzsche invite à l'esthétique, au style, il invite non à la reproduction de valeurs bourgeoises (la consommation passive des chefs-d'oeuvre) mais à la production de valeurs neuves, à l'invention; pour lui la fiction serait la conjonction de la connaissance (histoire, science) et de la musique (art, poésie). Cette

conjonction de l'analyse et du rythme Nietzsche l'espérait toujours, voir son enthousiasme, en désespérait toujours, voir son angoisse quand il regarde l'époque où il vit (lire, par exemple, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*).

Pour tirer parti de l'oeuvre de Freud il ne faut pas s'attarder aux usages surréalistes de la psychanalyse: si les surréalistes ont fait des récits de rêve, des simulacres de folie, des associations libres, des jeux de mots, cela en fin de compte relève plus de techniques littéraires visant à bouleverser le champ littéraire que de techniques psychanalytiques visant à aider l'individu à remonter dans son histoire (le roman familial), à faire lever les barrières qui lui rendent obscures ses peurs, obscurs ses désirs. Ce qui est à remarquer c'est la démarche même de Freud: il faut le lire dans le texte pour voir comment le (son) texte est une aventure pleine de détours, d'hésitations, de triomphes, de culs-de-sac; ce qui est en jeu dans une telle démarche c'est encore une fois la coupure entre la théorie et la fiction, on n'arrive plus à voir comment l'objet du discours théorique ne serait pas dépendant du sujet qui tient ce discours. Ce que Freud montre malgré toutes ses affirmations pour s'en tenir à un discours scientifique, c'est que ce discours est tenu par un sujet qui y poursuit son désir: que pour lui l'écriture soit tour à tour le corps maternel (la langue maternelle toujours) et le procès-verbal qui efface soigneusement les traces d'un meurtre (le fonctionnement de la censure) indique bien que dans la langue grouillent des forces insoupçonnées. Ces forces ne viennent pas du ciel, elles viennent de l'histoire du sujet; et c'est encore au langage que vient de représenter cette histoire, d'en cacher-révéler les traces. Si Freud a souvent recours aux oeuvres de fiction ce n'est pas par hasard, c'est que l'écrivain est amené dans son expérimentation du langage à révéler d'une façon plus

forte, plus intense, les désirs qui courent le corps-esprit des sujets.

Bref: l'écrivain matérialiste écrit pour celles et ceux qui veulent renverser l'ordre bourgeois, écrit c'est-à-dire expérimente la langue porteuse de connaissance(s), de rythme(s), de désir(s).

Les enseignants: le recours à la pratique

Actuellement l'enseignement de la littérature dans les écoles secondaires, les cégeps et les universités est souvent laissé au goût de chaque enseignant; il n'y a pas eu de la part des enseignants un effort pour organiser à partir de leur enseignement une action culturelle concertée. Ceci est dû au sentiment qu'il serait impossible d'en arriver à une entente: les choix d'oeuvre et les méthodologies variant trop d'un enseignant à l'autre. Pourtant il faut bien commencer à proposer des réponses cohérentes à ces deux questions: quelles oeuvres mettre au programme? comment enseigner la littérature?

Pour celles et ceux qui veulent travailler à l'avènement d'une écriture matérialiste il n'y a pas cent mille réponses. Si on veut que la fiction soit active, qu'elle produise un maximum d'effets, il vaut mieux enseigner des oeuvres québécoises contemporaines. Pour les deux raisons suivantes: 1. le moment de la parution d'une oeuvre est le meilleur temps pour la lire, son temps le plus actif, et le lieu de la parution d'une oeuvre est le meilleur lieu pour le lire, son espace le plus actif: ceci est valable si on choisit des écrivains qui écrivent pour aujourd'hui et pour les femmes qui écrivent avec qui ils/elles vivent—les autres écrivains ne sont pas intéressants—; 2. Lire des oeuvres québécoises contemporaines facilite la critique des mythologies littéraires: le chef-d'oeuvre éternel, le génie créateur, la littérature au-dessus des classes, etc. S'il faut d'abord faire lire aux étudiants

d'ici les oeuvres québécoises les enseignants devraient également lire ce qui se fait ailleurs et ce qui s'est fait avant: ces lectures devraient permettre de situer aux étudiants la place des oeuvres qu'ils lisent dans le champ littéraire: une oeuvre littéraire ne vient pas de nulle part, elle est toujours un effet des oeuvres antérieures.

Comment enseigner la littérature? En montrant l'interdépendance de la lecture et de l'écriture. Pour cela il faut éviter les deux pièges suivants: 1. faire des étudiants des glossateurs des textes des "grands" écrivains, leur dire que la création est réservée à celles et ceux qui ont du talent (mais d'où vient le talent?), les forcer à exécuter des exercices scolaires stériles comme l'explication de texte traditionnelle ou la dissertation; 2. faire écrire les étudiants à partir de trucs: soyez spontanés, racontez vos expériences, essayez les jeux surréalistes, etc., sans leur montrer à lire la production actuelle. Tomber dans les pièges de la "culture" (lire les oeuvres importantes) ou de la "créativité" (essayer des techniques) c'est là deux façons de nuire à la production de fictions nouvelles: les étudiants "cultivés" ont peur d'écrire, convaincus qu'ils sont de la grandeur des écrivains qu'ils ont analysés, les étudiants "créatifs" ont l'impression que tout ce qu'ils produisent est bon puisqu'ils sont spontanés. Pour promouvoir la production de fictions neuves il faut insister en même temps sur la quantité de lectures et la pratique de l'écriture; il faut exiger deux choses: 1. lire beaucoup (surtout la production contemporaine); 2. écrire en tenant compte des trois aspects suivants: production de connaissances (étude du matérialisme historique et dialectique), de rythmes (invention d'une syntaxe) et de désirs (l'exposition du sujet).

Les enseignants ont également intérêt à exiger des étudiants qu'ils forment de petits groupes de travail.

Pour deux raisons: d'abord parce que le nombre d'étudiants par enseignant est souvent trop grand (au collégial un enseignant a environ cent vingt étudiants par session), l'enseignant ne pouvant donc donner beaucoup de temps à chaque étudiant, la formation de petits groupes permet aux étudiants de s'entraider; ensuite parce que c'est un moyen d'échapper à l'action individualiste qui est souvent le type d'action de celles et ceux qui écrivent. Les amener à former des groupes d'études et d'interventions permet une économie des forces individuelles et une plus grande efficacité (rédaction de prises de position communes, publication de textes dans le milieu de travail ou dans les revues culturelles existantes); on peut espérer que certains groupes continueront à travailler les cours finis: la multiplication de tels groupes ne peut qu'aider à faire du champ culturel un terrain actif prêt à appuyer des transformations politiques et économiques.

“Bien que la vie sociale des hommes soit la seule source de la littérature et de l'art, et qu'elle les dépasse infiniment par la richesse vivante de son contenu, le peuple ne s'en contente pas et veut de la littérature et de l'art. Pourquoi? Parce que, si la vie comme la littérature et l'art sont beaux, la vie reflétée dans les oeuvres littéraires et artistiques peut et doit toutefois être plus relevée, plus intense, plus condensée, plus typique, plus proche de l'idéal et, partant, d'un caractère plus universel que la réalité quotidienne.”

Mao Tsé-toung

Ph. H. / pour le collectif

textes

Voici la liste des questions que nous avons envoyée aux écrivains à qui nous avons demandé un texte sur LES CONDITIONS DE L'ECRITURE, chacun demeurant libre d'aborder le sujet comme il lui convenait:

- comment écrivez-vous vos livres? comment avez-vous écrit tel livre? pour qui écrivez-vous? pourquoi écrivez-vous?
- les liens entre le travail littéraire et le travail politique?
- quelles sont les lectures qui aident votre écriture? comment vous situez-vous par rapport aux courants littéraires actuels?
- qu'attendez-vous des critiques littéraires des journaux et des revues?
- comment percevez-vous le milieu littéraire? les chapelles; les rivalités, etc.?
- l'état devrait-il prendre des mesures pour aider les éditeurs et les écrivains?
- quels livres avez-vous envie de publier? pourquoi? pour qui? (cette question s'adresse aux éditeurs, aux directeurs de collection).

l'action, dans le très urgent de sa littérature

par victor-lévy beaulieu

a

Des fois, il arrive que ça s'arrête, comme ça, avant même que la phrase ne vienne, ou parce qu'elle est venue et qu'il ne servirait à rien de la détenir davantage pour lui imposer l'immobilité. Puisque rien n'est sûr, pas même le mouvement, ce mouvement de moi s'inscrivant sur du papier, dans quelle tentative mon dieu, et pour juguler quoi, ces viscères des mots que je ne sais pas toujours écrire, qui se mentent à force de trop se crier de vérités, je ne sais pas sauf que je suis pris par ça, ce ça par quoi je suis constitué et qui se fuit dans ses propres devenir contradictoires et inquiets, à croire qu'il n'y a de vie que spirale fiévreuse, à croire que je ne saurai jamais la qualité des sangs qui hors de moi coulent, devenant livres manufacturiers, devenant gestuelles d'écrivain courant après le livre de soi-même - mais je ne sais pas ce qui s'écrit, je crois parfois comprendre, dans les demi-mots du texte mais qu'en est-il dans le vraiment du dit (comme une meurtrissure au centre du corps, cette amoureuse peine qu'il y a dans toute existence qui se gaspille, comme une boule de neige sur un mur de briques, et que je vois fondre bien que j'ignore le sens de l'image et je ne sais pas davantage fermer les parenthèses pour en être une moi-même dans ce moment du travail où, assis devant ma petite table, dans l'encombrement des livres, un dessin de ma fille Julie sous les yeux, un pot de vaseline à côté du cendrier, et ces poils, et ces brous de noix, et je n'en finirais plus de décrire tout ça qui fait qu'assis devant ma petite table, je m'interroge sur le sens que je voudrais donner à mes ouvrages) - je ne sais vraiment pas parce que je n'en ai pas fini, avec aucun de mes personnages, même pas Job J. Jobin, je croyais, j'en étais sûr, il y avait Blanche et les baleines du golfe et tout ce qui se mourait en eux: j'ignore si vous savez ce qu'est un cri qui se gonfle en deux cents pages pour aboutir dans sa mort de Gespeg, j'ignore si vous savez ce qu'est l'écriture de ce cri, ce que ça mange en soi dans l'horreur de la colère rentrée, j'ignore si vous savez et je persiste pourtant à continuer parce que je ne peux pas faire autrement - il y a un mois seulement que *Blanche forcée* est terminé et voilà que l'urgence de reprendre m'assaille, m'empêche de bien dormir la nuit (il y avait Richard Blass dans le rêve et deux énormes guns dans mon dos,

je ne comprenais pas pourquoi il voulait que je désemplisse la grosse caisse de livres au beau milieu de mon bureau à l'Aurore, je ne comprenais pas davantage pourquoi il voulait que je me recroqueville dans cette caisse et que je suce mon pouce tandis qu'il me martelait la tête de coups de crosse - comme un cow-boy épuisé qui faisait jaillir sa cervelle, et cette balle qui a troué mon ventre et est allée se ficher dans l'oeil sombre de Malcom Lowry!). C'est peut-être seulement parce que je suis fou, d'une folie à pas écrire puisque renaissant sans cesse de ses cendres, une folie de mots, ceux toujours à venir et qui se tiennent par les coudes et en rang d'oignons dans ma tête, rien que pour y être sans doute et me forcer à tituber, me faire comprendre ce que je me refuse à comprendre parce que trop triste, parce que trop dur à admettre - j'aimais tellement tout ce qui se cache sous Blanche et que j'ai essayé de terrer sous le déguisement de mon moi devenu Job J Jobin. Dans ce rituel d'une mise à mort qui n'a rien tué et ne m'a redonné que ma passion dévorée de Blanche - (ce renard que je voyais à Sainte-Emmélie de l'Energie, le museau enfoncé dans les entrailles chaudes de la brebis, et qui me faisait songer à mon amour de Blanche, dans le monde désordonné de mon amour d'elle, désir du corps - jamais je n'aimerai autant et jamais je ne finirai d'aimer autant) - et voici que dans ce moment du texte je voudrais parler du Melville que je connais mal, qui est l'écrivain de mes admirations les plus secrètes, les mieux entretenues depuis ce jour où j'ai ouvert *Moby Dick* (ces si grands commencements de livre, ce "je m'appelle Ishmaël", quelques mots tout simples par quoi se fait le récit, et sur lesquels je glisse, tout égarouillé, comme assommé par tant de beauté, comme angoissé par tant de beauté, et déjà je dérive, à peine tenu au mât melvillien, à peine conscient de ce qui s'écrit, des mots que je suis en train d'aligner sur le papier blanc, les yeux de mon écriture jetant trop de feu pour que je puisse m'y reconnaître et venir, et venir ailleurs que dans le rare plaisir du texte - Car je ne sais pas encore, il est trop tard pour que j'y songe de toute façon, ma vie d'éditeur m'épuise parfois et j'ai sommeil devant ma table, juste assez conscient pour me rendre compte que le pot de vaseline dont je parlais tantôt est plutôt un pot de Vicks, ce qui m'est lourd de conséquence: me trompant là-dessus, pourquoi ne me tromperais-je pas sur le reste? Pourtant, et malgré mes bâillements j'insiste, pour repousser la nuit et ameuter la suite de mon monde

b

(Après qu'il eût écrit cela, il fallait ajouter: "Et je n'ai jamais vu Blanche non plus." Après qu'il eût écrit cela, il faillit ajouter aussi "Elle a rien dit, Blanche a rien dit parce qu'elle était plus là, plus jamais là") -

c

Mais ce fut comme ça laissé en plan, ma main comme stoppée. C'est mon métier d'éditeur qui me force curieusement à ce silence momentané - court-circuité dans l'organisation du texte, et pourquoi

done? Alors que les personnages à venir sont comme des parasites dans mon corps et me réclament leurs phrases, ce qui de moi à eux s'écoule comme une mélasse brune, sans que j'aie besoin de pousser beaucoup: c'est là et ça demande à venir tout simplement. Bien inutile de préciser si c'est moi qui forge le désir des personnages ou si ce sont eux qui me façonnent et m'astreignent à cette invention qui s'en va je ne sais pas vers où - je crois que ça sera long, comme tout le reste, comme les prochains livres à fabriquer, comme le pays à creuser. C'est que je n'ai plus d'autre ambition que de mener tout ça à bien, dans les fronts communs pour l'inévitable conjugaison de nos temps enfin présents. Même là, je ne sais pas trop bien ce que je dis, le nez en l'air, en train d'écouter les bruits de la maison, les petits ronflements espacés de ma fille Julie, les cris curieux que pousse parfois Mélanie dans son sommeil, moi presque dans l'obscurité pour ne pas troubler la nuit de ma femme juste à côté de moi, comme un chat dans le lit, un chat à paupières lourdes qui ne comprend pas toujours pourquoi il me faut veiller si tard et si seul quand déjà je ne suis pas là de la journée, à mon bureau d'éditeur, à ce qui de moi s'y gruge et pourtant ne m'atteint pas dans ma multiplicité d'homme à neuf vies (bien que ça ne soye pas sûr même s'il faut faire flèche de tout bois et qu'étant fait pour manger c'est dans l'éparpillement de mes dédoublements que je m'apaise et me trouve dans ma substance - cette relativité de l'observateur et de ce qui s'observe. Pourtant, ce n'est pas ça que je cherche à exprimer et pas davantage à expliquer - depuis quelque temps, je dois laisser tant d'histoires ouvertes, qui ne demandent pourtant qu'à se refermer! Une question de jours tout au plus puisque le roman est aussi un jeu de ficelles ou la perpétuation folklorique de l'art de la courteline. Ça se laisse faire de soi-même, il suffit d'inventer la bonne pièce au bon moment et de tirer le joint proprement, et laisser sa chance à ce qui du texte n'est pas encore venu, à ce qui de la phrase tombe mal en point, à ce qui des mots sautillent dans l'impudeur de tout ce qui s'écrit...Pourtant, ce n'est pas ça que je cherche à exprimer et pas davantage à expliquer. Il me faut revenir au corps de ce texte, à ce moment précis de la coupure. Elle n'est pas venue n'importe comment, elle est venue parce que le téléphone s'est mis à sonner et que j'ai dû aller répondre pour éviter de mauvais rêves à mes enfants. Mais le temps que ça m'a pris pour satisfaire cet étudiant qui me posait des questions trop pertinentes sur cet éditeur qui est en moi, voilà qui m'a bien éloigné du sujet de ce texte - comme des oeufs brouillés sur toutes les phrases alors que je ne sais toujours pas trop pourquoi j'écris ceci, peut-être pour le simple plaisir de voir toutes ces lignes qui se noircissent et peut-être aussi parce que rien ne saurait jamais me contenter, même pas d'aller au bout de ma vie. Ce grand égarement, ce mouvement fou se nourrissant de papier, ce projet d'écriture que je ne vois pas très bien parce que ma vue est courte et que je ne choisis rien, même pas mes personnages - je voudrais dire rien d'autre que ma joie du Melville - grande joie qui souffre parce que ça serait trop aisé s'il y avait seulement le Melville dans l'actualité de ma vie. Adonques ceci à quoi je pense en roulant rue Sainte-Catherine, pour m'extraire du

ventre de Montréal et traverser cette meurtrissure qu'est Pie IX, avant de monter l'escalier qui mène à l'appartement emprunté de la rue Ethier. Julie et Mélanie m'y attendent avec leurs jouets et ma femme me fait voir cette jupe orangée qu'elle vient de s'acheter. C'est la même qu'il y a deux jours je voulais lui offrir lorsque je me suis arrêté pour me réchauffer dans cette boutique de la rue Saint-Paul. Si je le lui dis, me croira-t-elle?...Décidément, tout se mêle parce que tout ça se vit en même temps et comme à l'extérieur de son vécu. Comme dit le Melville: "si vraiment c'est sage, ça a l'air sot, et si c'est sot, ça vous a une sorte d'air de sagesse" - c'est cette phrase qui pour le moment me trotte dans la tête alors que je mange le pâté chinois, Mélanie assise sur mes genoux, gazouillant dans l'incohérence du pré-langage. Tantôt ma femme lassée du fait que je ne répondrai plus à ses questions, allongera le bras en direction de la table qu'il y a dans notre chambre, pour me signifier par là qu'il est temps de me remettre à ce texte spongieux puisque je serai devenu sourd - mais auparavant prendrai-je soin de dire à ma femme: "décroche le téléphone, je t'en prie" -

d

(Après qu'il eût écrit cela, il faillit ajouter: "Et Blanche s'était dévêtue à son tour, avait pris la main de Ruth pour la conduire à son sexe. Sa bouche entrouverte, tout ce qui affluait en elle, ce désir insensé qui lui venait de ce doigt dans sa fente. On ne pouvait pas résister à ça")-

e

Mais tôt ou tard, ça se trouvera. Ça qui est en train de s'écrire et qui s'en va vers on ne sait où, nourri par sa propre parole, constitue en fait un gémissement. Gémissement du Melville à qui il faudra bien en arriver car c'est là le sens de l'oeuvre, celle qui s'agite en moi, par laquelle je suis pris et dont j'ai décidé de me défaire. Mais ce n'est pas facile parce que je suis un homme ébranlé par tout ce qui m'est demandé de faire et qui me laisse mal armé devant l'écriture, avec bien peu de temps à lui consacrer alors que je ne devrais être que dans l'absolu de son monde, à refaire ses mots, à les recréer pour rendre inoffensive ma mort - ou pleine, je ne sais pas. Parce que je suis quelqu'un qui ignore et tout ce que j'écris m'éloigne de ce que j'aime une seule phrase authentique qui m'enlèverait tout remords, qui me rendrait à ma vie, à cette fonction pour laquelle je me sens fait mais qui, absurdément, me défait. D'un livre à l'autre, je me sens qu'il d'avantage seul. Ce que j'ajoute m'est enlevé et je ne voudrais pas sécher et je ne voudrais pas que plus rien ne se passe et je ne voudrais pas mourir sans que rien ne se soit passé autrement que dans ces mots que je n'ai aucun mérite à faire venir - lorsqu'on n'a pas le choix, il n'y a pas de prix à ce choix. Je suis un homme qui commence seulement à se rendre compte du mal qu'il fait, de tout ce qui se trouve brisé parce que tout lui échappe, parce que rien ne dure jamais, parce qu'il n'y a pas de sens - Tantôt, alors que j'écrivais ce qui déjà est si loin derrière, j'ai re-

poussé ma fille Julie, je ne lui ai pas permis de s'asseoir sur mes genoux comme elle fait souvent, j'ai refusé de lui donner cette feuille qu'elle me demandait et sur laquelle, sa petite tête penchée sur la table, elle aurait dessiné ce rhinocéros qu'elle affectionne tant, dont il existe déjà des dizaines de reproductions, toutes méconnaissantes du rhinocéros: quelques traits au stylo feutre, des pattes de mouches d'une conscience qui a déjà sa mémoire - et pourtant j'ai repoussé ma fille Julie. Elle n'a d'abord rien dit, elle s'est assise à côté de moi sur le coussin tombé du lit et elle m'a regardé écrire, et ces mots qui déjà sont si loin derrière, ne me sont plus d'aucun recours, comme avalés par la page écrite, comme avalés au fur et à mesure qu'ils s'écrivent, pour rien, seulement pour arriver ailleurs - (pendant ce temps, qu'arrive-t-il au livre?) - je me posais la même question cet après-midi au bureau, en écoutant cet auteur nègre qui m'apportait son pays en manuscrit, ne voyant que lui, que cette encre déjà délavée, peu de chose et qui n'irait pas plus loin. Tout ce qui s'écrit! Et tout - (savez-vous que les mots blancs sont les plus tenaces parce que se sentant négligés ils courent dans votre tête, fantômes du dire, revenante mémoire piégeant l'écrit? Il n'y a vraiment pas moyen de leur échapper, ça se glisse dans la main gauche, le stylo feutre en est comme électrifié, et vous avez beau songer à n'importe quoi c'est toute autre chose qui vient -

f

(Après qu'il eût écrit cela, il faillit ajouter: "Quant à Melville, il y avait déjà cent ans que son *Moby Dick* s'était écrit. Il n'y avait donc pas de presse et l'on pouvait le laisser dans les limbes, à tourner en rond autour de la baleine blanche - une pincée de tabac au vieux serpent de mer, telle avait été la première parole du Job J pour Blanche") -

g

Beaucoup de choses ne se laissent pas écrire. Non pas parce que ça ne demande pas à être écrit. Il y aurait qu'à décapuchonner le stylo feutre et qu'à faire courir les mots - d'une grande simplicité tout ça. Mais il y a le temps, ce qui manque dans le temps quand on est éditeur et qu'en plus l'une de vos pièces sera jouée bientôt et qu'en plus il faut aller chez le médecin à cause des oreilles de Mélanie et qu'en plus vous attire le spectacle du monde quand il fait beau et qu'il y a tous ces bruits dans la rue, comme du printemps désaisonné - pas bon pour l'auteur de roman, ça. On s'imagine qu'écrire est simple. On a raison de s'imaginer qu'écrire est simple. C'est le reste qui ne l'est pas, ce réseau de vie à gaspiller dans les multiples fonctions de l'être, pour tant d'actions différentes que dévore le pays - cette consommation un peu folle dont hier je n'arrivais pas à me sortir et qui a fait que pas une seule ligne ne s'est écrite (mais qu'est-ce que mon écriture sinon le désir profond de la grande tribu, du collectif à faire naître, par toutes sortes de mots et toutes sortes d'actions, dans le don quichottisme du rêve écarquillé, à brailler et à chanter dans la litanie du texte, pour repousser la fin et

tout ce qui, en elle, symbolise tant d'impossibles déjà vécus?) - Ma réalité depuis quelques mois est bien simple: alors que je ne devrais être que dans les livres à produire, tout se passe comme si je devais en être détourné, mon temps fuyant dans les tous bords et les tous côtés de l'agir, que j'en suis comme écrasé, avec bien peu de ressources, pareil à un chien fou, celui de Pavlov, fonctionnant à la sonnette, dans ces déguisements continuels pour ne pas sombrer et préserver en moi ce qui peut encore être sauvé - ce filet créateur, ce pour quoi je me sens fait, ce par quoi je me rends fou sans raison précise, parce que j'aime écrire, que je m'y fascine, crois m'y rendre meilleur, crois m'y changer pour le mieux dans mon monde. Je me suis toujours vu comme écrivain bénédictin, moine penché sur ses grimoires, enluminant le manuscrit, tâche de la solitude collective, très humble finalement puisque prise à même le bien de tous, ce que j'ai mis long à comprendre. Et maintenant que ça s'est appris, voilà que je ne suis guère plus avancé: la force des choses, l'exigence du pays et l'urgence du pays m'ont tordu la main gauche d'auteur, me forçant à créer ailleurs, et comme pour prolonger l'écriture - sans le vouloir vraiment, je juge des manuscrits et j'en fais paraître beaucoup; sans le vouloir vraiment, je me fais homme d'action douze heures par jour, *je m'oublie*, je me mets de côté comme écrivain et un autre moi s'installe en moi, comme un golem brûlant de l'énergie pour que la fiction et le commentaire de cette fiction, pour que la vie et le commentaire de cette vie, pour que le pays et le commentaire de ce pays puissent être et conduisent tout droit au partage. Ça demande toutefois un temps tellement vaste qu'il risque de tout avaler. Pourquoi écrirais-je tout ceci s'il ne s'agissait pas de ça? Cette impression d'être parfois coincé, écartelé dans les contradictions du pays et de ne pas pouvoir en sortir autrement que par la multiplicité des niveaux d'être, de toutes les façons possibles et dans une boulimie qui, comme ce soir, me laisse éreinté, avec rien que ça à dire -

h

(Après qu'il eût écrit cela, il faillit ajouter: "La charette brinqueballait dans le sentier tout creusé par les érosions. La grosse jument tavelée marchait au pas en arrachant par ci par là une gueulée d'herbes. On la laissait faire. Ruth et Job J étaient assis sur les deux sacs d'avoine tandis que derrière, bien chaînée, la vieille barque, tournée sur le côté -") -

i

comment savoir et à quoi bon savoir? (Ce pays n'est qu'une sorte d'impudeur, elle-même froide abstinence de soi, d'où le refoulement de la vague sans limites, spirale inusable et hybride se reprenant toujours, mais rien de plus, créant de la fatigue molle, de sorte que ç'a toujours l'impression de tourner en rond, dans sa place même et incertain de tout travail, à remettre toujours en cause et pour cause, mais rien de plus, comme s'il n'y avait pas d'issue autre que dans le chantage et tous les terrorismes, mais rien de plus. Cette grande noirceur mais rien de



plus. Ces mots qui flottent dans l'espace du pays, ces mots qui se déboutent, ces mots qui ne vivent pas longtemps et tombent comme des mouches dans l'oeil parce qu'ils ont du mal à s'appartenir, parce qu'ils ne se prolongent que par eux-mêmes - et cette indifférence contre quoi il faut se battre, ce gaspillage d'énergies à juguler, pour canaliser le devenir et l'obliger à être) - Agir n'est pas un choix mais une fureur. Et la suprême exigence du désir, sans autre espoir que le désir, sans autre désespoir que le désir. Tout ce qu'il me devient urgent d'être dans toutes les parts de mon être, joyeuse folie à rendre encore plus folle pour qu'éclatent toutes les limites et que s'y défoncent toutes les réalités. C'est par le collectif qu'on devient soi et que ce soi est rendu, mille fois plus prégnant, à l'espace du pays - les mots n'habitent pas d'autres lieux s'ils ont des antennes et les antennes ne bougent que s'il y a contradictions. (C'est pourquoi s'est ouverte cette parenthèse qui m'a fait passer de mon bureau à l'Aurore à cette chambre où je suis tout seul, assis à ma table de travail, le texte en train de se faire devant moi, dans ses ratures et ma démangeaison de continuer. Mais le mémoire d'éditeur s'est installé bien comme il faut par-dessus tout ça et me voici forcé à autre chose, à d'autres mots - **CE N'EST PAS SI SIMPLE**. Et je m'y perds. Curieusement sans moyens, ne trouvant à l'intérieur de moi qu'une imagerie trouble. Je rêve au mémoire et à cette autre mémoire qui se perd. Brutalement, me voici assis devant Robert Bourassa, dans son bureau de l'Hydro-Québec, pour cette entrevue sollicitée par cette part de moi qui est éditeur et qui voudrait que les mots, les miens

propres comme ceux du pays, ne fassent pas seulement que courir, tornade blanche et inoffensive, mais soient rendus à eux-mêmes, donc signifiants pour tous. Le Premier ministre m'accueille comme il doit accueillir les amis, trouvant ma main sous la pile de livres que je lui apporte et qu'il ne regardera pas, trop occupé à me sourire - tandis que, dans la pièce, des yeux jugent. Bien assis dans mon fauteuil, je sens à peine que je suis écouté, je parle, j'ouvre mon sac, j'explique ma passion et je me demande en même temps ce qui de moi passe en lui, que je dois faire passer, qu'il devrait comprendre puisque tout livre est une déchirure par quoi l'avenir pourrait entrer, puisque tout livre est homme, fils d'homme et père d'homme à la fois, créé et recréé et se recréant de la création même, puisque tout livre fait naître du pays pour le rendre à sa grosseur, puisque tout livre n'est rien d'autre que du demain - je parle mais j'ignore toujours ce qu'il entend, coupant dans mes mots à l'impromptu, y substituant les siens, cette assiette fiscale, cette souveraineté culturelle, cet enfer de pavés de bonnes intentions - tout ce qui fait triste dans l'homme et sa fonction (et je le vois dans ce temps où il devait porter ses petites culottes à carreaux, je le vois ainsi alors qu'il me parle, et les gestes de ses mains, réguliers et secs, font des rectangles devant sa face, et je le vois toujours en culottes à carreaux, quelque part dans une ruelle de l'Est, son petit sac d'écolier sur les épaules, frêle et vulnérable dans ses genoux, avec des parents qui ne le laissent pas jouer avec les autres, et tout ce petit passé vit dans les os de ses mains, sous l'habit de tweed anglais - quand il était debout tantôt, ce dos voûté, toute cette morphologie contradictoire des membres supérieurs, jusqu'à ces cheveux comme malheureux d'être sur pareille tête, se rebroussoient, et ces lunettes épaisses pour diminuer le nez (comme un bec de buse sans précision), et ce gonflement curieux de la lèvre supérieure - un grand oiseau sans plumes d'ailes et de poitrine, mais surtout un petit garçon dans ses culottes courtes à carreaux, quelque part dans une ruelle de l'Est, déjà inquiet parce qu'il y aura l'acné bientôt. Et pendant que me vient dans la tête tout ça qui m'est envoyé par lui, nous continuons toujours de parler, moi reprenant mon mémoire d'éditeur, tout ce que j'ai écrit et que je lui dis pour que les mots l'atteignent et atteignent ce qui en lui n'est ni l'homme ni sa fonction - et tout ce qui vole bas malgré que ça veuille s'élever (cette tentation qui me vient d'ouvrir dans le hasard de la page n'importe quel des livres que je lui ai apportés, pour lui lire quelques lignes, pour lui lire l'émotion, pour lui lire cet espace du pays ému, comme Michel Garneau a fait l'autre soir dans Toronto, mettant tellement de désir dans sa voix, mais nul dans Toronto, personne pour écouter, que la voix et les mots de Michel Garneau comme des balles de ping-pong sur les murs - rien que de l'indifférence toujours) - Le Premier ministre parle et je regarde ce qui se parle par lui, et ça ressemble à pas grand-chose et ça donne prise sur rien. Combien avant moi se sont assis comme moi devant lui et qu'en est-il resté? Cette malformation du pays, cette carte floue, cette méconnaissance et cette illusion du bien faire - le piétinement, le gonflement du capital, le petit nombre et tout ce qui sourd dessous ça: presque rien et ce qui ne peut devenir langage -

j

(Après qu'il eût écrit cela, il faillit ajouter: "Le Malcolm de *Macbeth* dit tout dans une petite phrase qui prépare la vengeance, l'attire et la rend souveraine: - N'émoussez pas votre coeur, enragez-le!) -

k

ça qui jadis s'était nommé Jack Kérouac prétendait qu'il existe deux sortes de livres, les sacrés et les profanes, impossibles à écrire de la même façon. C'est pourquoi ça qui jadis s'était nommé Jack Kérouac rédigea *On the Road* directement à la machine, n'éprouvant pas pour cet ouvrage le besoin d'y retrouver le mouvement de sa main et tout ce qu'une main, surtout de gaucher infirme, change sur le papier, ce rythme des phrases, cette coulée de mots faisant une musique sacrée dans la tête (grandes orgues orgueilleuses du Buxtéhude monté) et conférant à l'oeuvre en travail tout son sens, ce que la machine annihile parce qu'elle crée une distraction coupable entre ce qui est dans la tête et ce qui s'écrit - comme des interruptions dans le silence de l'écriture. Alors qu'il faudrait écrire dans une petite chambre nue et blanche, vêtue d'une longue robe brune pour n'être que femelle surexcitée, ouvert au monde du texte, avec seulement soi et le monde du texte à faire venir, au centre de cette épiphanie qu'est tout livre en voie d'être fait - (et j'appelle écriture tout ce par quoi je suis vécu, ma femme rare et mes deux enfants sauvages; ma maison dans Sainte-Emmélie de l'Energie que je laisse à elle-même par manque de temps, dont le bois respire pour rien, dont le bois craque pour rien, en attente de moi - froide grande pièce solitaire, avec les photos de Hugo, de Riel, de Melville et les lunettes épaisses de Joyce et les portraits de la grande tribu aux murs et rendus flous par la poussière, en instance de canonisation littéraire. J'appelle écriture tout ce par quoi je suis vécu, mon bureau à l'Aurore, avec ce pupitre sur lequel s'accumulent les mots des autres (juste à côté est celui de Gilbert La Rocque, romancier comme moi, aux prises lui aussi avec le pain quotidien, sa femme rare et ses deux enfants sauvages - est-ce que ça le gruge alors qu'il pense aux chevaliers sans tête de Gunther Grass, Gaulois sacrifiés à la décollation? — et Roger DesRoches, une longueur rousse de ses cheveux en avance sur la typographie, famille grasse et corps plein pour faire de tous les manuscrits des livres - et Gilles LaMontagne, petit moine assis et producteur, et Mario Leclerc, ce marquis maquette couvrant la multitude des textes plus ou moins sexés - le monde en inventaire d'écriture, ce par quoi je suis vécu dans tous mes niveaux d'être, pour que mes mots en changent et se gorgent de vie. J'appelle écriture tout ce par quoi je suis vécu, ce qui de la rue Saint-Denis à la rue Ethier m'entre dans l'oeil, flot d'automobiles, parfois un cheval caléché Place D'Armes, bruyant des autobus, affiches anglaises, visages d'hommes et de femmes éphémères tout comme moi, coursant contre la mort - usines de toutes les morts, poumons plats comme des oeufs au miroir, poumons amiantosés, fabriques de cercueil

déambulatoires, tant de sentiments sur ces faces que j'enchevêtre, grande émotion du troupeau dans la ville blanche, dont je sais peu, que le peu qui se laisse voir - peuple usé dans ses genoux, toupie torpillée dans la démangeaison de son réel, dans la démageaison des rêves de son réel - et le seul profil de Robert Bourassa à la télévision, dans l'économie des mots préfabriqués avant la grande sortie des gorilles - ça aussi s'appelle écriture car ça aussi c'est par quoi je suis vécu dans mon quotidien des mots, sans mythes ni même que sans histoire. Le drabe de la vie, tortues des Galapagos du pays à virer à l'envers! (Vous faites un livre pour vous délivrer de tout ce qu'il peut représenter, pour aller au-delà du silence, pour rendre rouge l'absence et forcer cet amas aliéné à éclater, espérant qu'une fois ça accompli, vous allez vous retrouver pour ainsi dire neuf, dans une grande lumière créatrice, mais ce n'est jamais ça qui se passe: le dernier mot n'est-il pas écrit que vous vous retrouvez comme suspendu dans l'air, en train d'attirer sur vous toutes ces phrases qui s'y promènent et qui, pareilles à des sangsues à sang chaud, se collent à votre peau et vous obligent à commencer un autre livre, et pas nécessairement celui que vous pensiez - et ça devient finalement intenable, vous comme crucifié à la dure croix de votre création, vous comme mot tournant sur la broche du désir, vous comme écartelé, fractionné à l'infini par tout ce par quoi vous êtes vécu, sans distinction de réel ou d'imaginaire, tout à la fois livre et substance du livre, comme si écrire dans la fureur où vous êtes, dans le simple drame de votre fureur, vous rendait inapte à toute émotion qui ne serait pas celle de l'écriture - aussi ne sais-je plus qui de moi est l'écriture et quoi de l'écriture se retrouve en moi, tout élément de n'importe quelle vie s'y greffant pour y perdre son autonomie et se fondre dans le tout de l'oeuvre. (On comprend, il faut à ce moment précis comprendre qu'on ne peut plus y échapper, que toute écriture n'est que la quête de mon Saint-Graal à moi, dans tout le réel de ma vie.) - L'individualisme est un crime, disait Flaubert, bien que je ne crois pas à l'individualité et pas davantage au crime. Alors que je ne voudrais qu'être bon pour mes deux filles sauvages et ma femme rare et créer, dans les mots de tout le texte à venir, cet amas de cabanes que je vois de ma fenêtre et qui s'en va je ne sais pas où dans la mollesse de son quotidien, peut-être très loin du Job J et du Melville et de tout ce qui, brusquement, me devient urgent d'écrire -

un hasard contrôlé

par claudette charbonneau-tissot

La façon dont j'écris se caractérise paradoxalement par un mouvement de contrôle rigoureux et, en même temps, par un refus de tout déterminisme préalable ou extérieur au texte.

Le mouvement de contrôle que j'exerce sur mes textes est basé sur la mise en garde constante, le refus et la lutte contre tout ce qui peut collaborer à rendre le texte faible, superficiel et fade.

Le "mièvre", c'est-à-dire l'expression d'émotions, de sentiments, même les plus forts, de façon touchante, prolixe et pathétique, est, à mon avis, un des pires pièges pour l'écrivain, et probablement davantage pour l'écrivain féminin puisque, socialement et culturellement, on a toujours attribué à la femme non seulement une grande sensibilité mais aussi beaucoup de sensiblerie. Un écrivain féminin est presque automatiquement considérée, souvent même avant que ses textes soient lus, comme un écrivain "à l'eau de rose" et, pour ces raisons, le principal public d'un écrivain féminin est féminin, ce qui est bien dommage. Et il faut bien l'admettre, il est vrai que beaucoup de textes d'écrivains féminins sont "mièvres", mais ce n'est pas là une règle obligatoire et générale et il est vrai, aussi, que beaucoup d'écrivains masculins, même très bien cotés, cèdent au "mièvre" avec une fréquence déconcertante.

Personnellement, le "mièvre" est ce qui m'a toujours choquée le plus dans un livre.

Avant d'écrire *Contes pour Hydrocéphales Adultes*, j'avais écrit plusieurs textes dont deux romans non publiés, et qui ne le seront jamais puisque, dans ces textes, je cédaï au "mièvre". C'était en quelque sorte mon apprentissage. J'ai appris, en écrivant ces textes, ce qu'était le "mièvre" et combien il était facile d'y succomber.

Lorsque j'ai commencé *Contes pour Hydrocéphales Adultes*, je ne savais pas encore au juste ce que je voulais mais je savais avec certitude ce que je ne voulais pas.

Pour éviter de retomber dans le "mièvre", je savais qu'une des choses à éviter était d'écrire sous l'influence d'une émotion directe ou dans une situation stressante ou exceptionnelle. Pour bien traduire une émotion,

il faut non seulement qu'elle soit "refroidie" mais que l'on en soit détaché suffisamment pour être capable de la déplacer (un peu comme le rêve opère avec les idées latentes) sur quelque chose de totalement différent de ce à quoi, dans la réalité, elle était rattachée. C'est une des bases et même des définitions de ce que j'appelle la fiction. Car la fiction n'est pas la simple création de quelque chose qui n'est pas arrivé "pour vrai", mais ce déplacement, ce travail sur le réel, (et plus encore, bien sûr, comme nous le verrons un peu plus loin).

Dans le même sens, il fallait éviter d'utiliser l'écriture comme simple véhicule d'une histoire. Car si l'écriture ne sert que de moyen de transport pour l'histoire, et si cette histoire peut être racontée verbalement, traduite en scénario ou même résumée sans y perdre vraiment quelque chose, même si cette histoire est très intéressante et que l'idée en est géniale, il ne s'agit pas, à mon sens, de véritable littérature.

Si on ne fait que raconter une histoire, on aura tendance à rester au niveau des faits visibles et tangibles car ce sont ces faits qui sont les plus faciles à raconter. Mais lorsque l'on veut rendre quelque chose qui se situe en-deça ou au-delà des faits, les mots ne suffisent parfois pas. On peut certes dire "elle était triste", "il l'aimait", "elle avait peur", mais cela ne fait qu'informer sans rendre vraiment l'essentiel. Pour traduire l'"inexprimable", c'est une structure qu'il faut, un système capable de reproduire une structure mentale profonde. Ce système, c'est le texte même.

Comme nous le verrons plus loin, il ne s'agit pas de créer une structure artificielle et de compliquer délibérément les choses. Il faut laisser la structure mentale organiser elle-même le texte. Le contrôle à exercer ne consiste donc pas à créer arbitrairement la structure du texte mais bien à refuser tout ce qui ne vient pas directement de la structure mentale fondamentale, et ce, en rejetant entre autre les éléments "mièvres", les phrases-messages etc.

Bien sûr on peut se demander comment on peut arriver à discerner ce qui vient de la structure mentale et ce qui vient du simple goût de "raconter". A force d'écrire de cette façon, on en vient à déceler ces différences de niveau d'écriture. Ainsi, dans un texte "fort", il y a presque toujours une condensation de plusieurs éléments de telle sorte que l'élément donné ne réfère pas à une seule chose mais à plusieurs à la fois, ou encore, on ne restreint pas l'élément à un seul de ses sens, mais on les considère tous à la fois. De la sorte, la force de l'élément est multipliée. De plus, cela permet, au cours du texte, la transformation d'un élément par un passage d'un sens à un autre. Cela élargit le sens référentiel direct du texte et charge le texte d'une dimension fantastique et mythique qui permet de changer de niveaux et, en partant de faits ou d'éléments en apparence banaux, de rejoindre le niveau de l'inexprimable.

Il se produit, par cette condensation d'éléments, une sorte d'économie dans le texte de telle sorte que, pour dire deux choses

24.

différentes, on peut employer le même élément en le faisant simplement glisser d'un sens à un autre. Il se produit donc peu à peu un système de répétition dans lequel chaque élément avancé est réinvesti plus loin, à un autre niveau. et ce système de répétition tend à reproduire un séreau obsessionnel inhérent à la structure mentale sous-tendant intérieurement l'émotion, l'impression ou la pensée que l'on veut rendre.

Dans mes textes, la structure mentale se manifeste aussi d'une façon presque inverse à la première. Si par un jeu de condensation et de glissement le texte réussit à nous faire passer du niveau des faits au niveau de l'inexprimable, il réussit aussi à transformer l'inexprimable en faits. Il s'agit certes, là aussi, d'une opération de déplacement. Le texte actualise les fantasmes, les désirs, les besoins, les angoisses en les transformant en faits au niveau de l'histoire mais aussi en les imbriquant, au niveau de l'écriture, dans le système obsessionnel des répétitions et des renvois.

Un exemple de cela serait probablement utile. Dans le premier texte des *Contes pour Hydrocéphales Adultes, Les Petits Trains*, le personnage a un "blocage" sur un fait passé. Au lieu d'expliquer son état psychologique, le texte transforme cet état en fait: le personnage, qui ne sait même pas, au début du texte, ce qui se passe en elle (donc pas besoin de dire "elle avait un blocage; elle se rappelait le passé et cela la faisait pleurer" puisqu'elle ne sait même pas qu'elle a un blocage et qu'elle est supposée être triste...) ressent le besoin pressant de faire sortir, physiquement, quelque chose qui est en elle. Ce quelque chose, c'est une histoire qu'elle se met à écrire sur les murs (même les personnages de cette histoire sont matérialisés puisque la femme dit qu'une fois nommés, les personnages restent enfermés dans les murs et attendent qu'elle s'endorme pour sortir des murs et reprendre leur vie).

Le blocage n'est donc pas exposé puis analysé psychologiquement mais il est traduit par cette impossibilité dans laquelle est le personnage de faire autre chose que d'écrire sur les murs cette histoire qui, en fait, matérialise, puisque le personnage s'aperçoit bientôt qu'un des personnages de l'histoire lui ressemble et que les lieux semblent être les mêmes que ceux dans lesquels elle écrit, matérialise donc le retour du personnage à son point de blocage puis sa libération lorsque l'histoire est terminée.

Dans ce même texte, on peut trouver une illustration du phénomène de condensation et de transformation d'un élément. Au début du texte on s'aperçoit que le personnage a fait sortir tous les objets de la maison sauf, dans une chambre au sol carrelé, un jeu de dames rouges et noires qu'elle fait bouger pour se satisfaire. Un peu plus loin dans le texte, les dames, qui étaient apparemment de simples pions de bois, deviennent "de petites dames rouges, noires et silencieuses dont les lèvres et les ongles devaient être peints de rouge violacé", page 18. Plus loin encore "je m'aperçus que chacune des petites dames rouges et noires avait une main rabattue sur la bouche d'où sortait encore, malgré l'occlusion, des mugissements", page 20. C'est ensuite qu'apparaissent autant de petits

lits, d'enfants et de pères qu'il y a de dames, et que s'anime chacune de ces scènes minuscules qui reproduisent et actualisent la scène que le personnage refuse d'écrire donc de matérialiser. Sur l'élément "dames" se sont donc effectué des condensations puis des transformations qui, loin d'être un simple jeu sur les mots, ont été l'aiguillage d'un changement de niveaux qui nous a mené à l'inexprimable.

Pour arriver à faire du texte un système serré où chaque élément est imbriqué de façon dynamique dans une structure qui permet des changements de niveaux conduisant du fait à l'inexprimable et de l'inexprimable au fait, je considère qu'il faut, au début en tous cas (c'est à dire pour les premiers livres) s'astreindre à la concision. La nouvelle est à mon avis la forme littéraire qui se prête le mieux à un texte "fort", tel que je l'entends. Certes il y a beaucoup de nouvelles "mièvres". Mais ce n'est pas de celles-là dont je veux parler. La nouvelle, la vraie, est, par rapport au roman, ce que le cri est à la parole. Les points morts, les passages superflus y sont plus rares. Tout doit y être concentré et, lorsqu'on y crée un système complexe susceptible de reproduire une structure mentale, il y a moins de risque pour l'auteur (et le lecteur par après), de s'y perdre (bien qu'on s'y perde parfois quand même...).

C'est qu'il n'y a pas que le piège du "mièvre" qui guette l'écrivain. Il y a aussi celui selon lequel on veut écrire vite et beaucoup. Et s'astreindre à la concision et s'obliger à éliminer toute la partie de simple "racontage" d'histoire qui remplit si vite et si aisément des pages, exige une discipline et un renoncement souvent frustrant.

Alors que d'un côté, j'exerce un tel contrôle sur le texte, d'un autre côté, je laisse au texte toute sa liberté en le maintenant à l'écart de tout déterminisme préalable et extérieur.

Pour un écrivain qui ne veut que "raconter une histoire", il est préférable qu'il ait, avant de commencer, un plan et certains renseignements sur son sujet.

Mais pour le genre de textes que j'écris, un plan ne peut être que nuisible. D'ailleurs si, avant d'écrire un texte, je savais déjà ce qui allait se produire, je ne prendrais probablement pas la peine de l'écrire puisqu'il ne s'agirait alors que de raconter, transmettre un donné préalable. Pour m'intéresser, l'écriture doit représenter pour moi une aventure et comporter une part de risques (celui par exemple de se retrouver devant quelque chose que l'on aurait jamais cru en soi, ou quelque chose que l'on aurait jamais osé s'avouer, mais qui est là, difficile à reconnaître parce que déplacé, transformé, mais là, quand même).

Lorsque je commence un nouveau texte, je pars donc de rien, du moins de rien de précis. (Je dois avouer que cette méthode de travail demande non seulement beaucoup de patience mais beaucoup de temps aussi). J'écris, au hasard, les quelques phrases isolées qui me viennent jusqu'à ce que l'une d'elles soit assez forte pour en attirer une seconde

puis une autre (cela peut prendre du temps...). Une fois qu'une phrase est suffisamment puissante pour en engendrer une seconde puis une autre, il se crée alors peu à peu non seulement un enchaînement de phrases mais une suite logique qui s'édifie au fur et à mesure que les phrases s'ajoutent, et crée une progression à laquelle le texte ne peut bientôt plus échapper et à laquelle je dois forcément me soumettre en éliminant tous les éléments qui ne coïncideraient pas à cette logique autonome que je n'avais pas pensée et construite préalablement mais qui s'est édifiée elle-même, au fil des enchaînements, à partir non pas du souffle inspirateur d'une muse céleste mais à partir d'une structure mentale qui se situe, en moi, juste en deça ou au-delà de la conscience claire et rationalisante.

- Et quoique l'on puisse penser, cette logique est souvent plus solide, parce qu'elle fait appel à des structures profondes et qu'elle naît d'associations involontaires, que la logique que l'on pourrait, arbitrairement et de l'extérieur, donner au texte. Mais tout en étant plus solide, cette logique est souvent plus complexe et échappe aux normes d'intelligibilité que l'on applique, d'ordinaire, à la compréhension des faits quotidiens. Si donc on essaie d'appliquer la grille d'interprétation des faits quotidiens au texte, il est certain que le texte semblera illogique. Mais si le lecteur parvient à se détacher de cette "illusion réaliste" et à se situer à un niveau semblable à celui où l'écrivain s'est situé (cela demande une certaine disponibilité, une certaine ouverture au hasard), la logique inhérente et exclusive au texte lui apparaîtra dans toute sa force.

Par ce mouvement de contrôle étroit et de refus de déterminisme extérieur, je cherche à créer une écriture qui convienne parfaitement à ce que je veux faire en écrivant, soit exprimer l'inexprimable, dire ce qui ne se dit pas.

L'écriture est pour moi un moyen de dépasser le niveau habituel de conscience dans lequel nous vivons quotidiennement, un moyen d'accéder à l'invisible en lui donnant, par le texte, une structure visible.

Mais en plus de cet aspect introspectif, l'écriture représente aussi une recherche esthétique qui consiste entre autre à créer dans le texte une harmonie à plusieurs niveaux en même temps, aussi bien au niveau des sonorités et de la structure des phrases qu'à celui des images mentales que le texte provoque. Il s'agit de faire du texte un bel objet qui offre autant de satisfaction esthétique, à la lecture, que la vue d'une belle toile ou du détail d'un bijou finement ciselé.

Et puis, socialement, l'écriture est pour moi une forme de dénonciation du niveau superficiel dans lequel nous vivons, et c'est aussi une proclamation de la beauté de cette part de folie qu'il y a en chaque être humain que, socialement, il faut récuser, dissimuler et même nier. L'artiste est probablement un des seuls à qui l'on donne l'autorisation (restreinte, évidemment) de montrer (partiellement, bien

sûr) cette folie, mais encore faut-il qu'il sache observer les limites qu'on lui impose car d'original, il pourrait bien passer pour fou.

Claudette Charbonneau-Tissot

**CONTES POUR
HYDROCEPHALES ADULTES**



un modèle d'écriture

par jean-claude clari *

DEFINIR ET RUSER

Les remarques** qui suivent ont pour objet de cerner les schèmes sous-jacents à la pratique de masse de la critique littéraire, qu'illustreront trois exemples puisés dans les suppléments culturels hebdomadaires.

Il s'agit de ruser avec la langue, c'est-à-dire déjà l'idéologie qui, plutôt que dénoncée, sera manifestée dans l'esquisse d'une compréhension du procès critique à un niveau donné, celui du journal, à une époque donnée. Les articles choisis sont datés, mais non dépassés***: les schèmes qu'ils sous-tendent régissent encore notre aventure.

LIVRER

Dans la culture-loisir, "l'auteur" se réduit au rôle d'amuseur et le critique, entre lui et le public, a celui de présentateur. Cet intermédiaire a pour tâche de lire, de mâcher (les mots d'un autre), de digérer, de livrer l'essentiel d'un message. Occupé à son travail de filtrage, il fait écran, occulte la réalité du livre (comme travail) dans la réalité sociale, la situation du producteur, et enfin la nature même du produit (marchandise).

Ce filtrage peu innocent prend vite l'aspect d'une mise en ordre, d'une organisation de la production dans le choix qu'on dit obligatoire, et d'une mise au pas d'un produit particulier, le tout s'exerçant dans le sens de l'idéologie. Inutile d'ajouter "dominante", car être dominante, c'est le propre de l'idéologie qui traverse le processus littéraire (matériel et intellectuel) de part en part, présidant à l'origine et au terme de sa

* Jean-Claude CLARI, romancier. En 1973 paraissait au CLF le *Mot chimère à deux sens*; prépare son cinquième roman.

** Basées sur les travaux de J. Dubois, J. Lenhardt, F. Gaillard, D. Racelle-Latin parus dans *Littérature No 12*, Paris, Larousse, déc. 1973 et de P. Hamon, *Littérature No 14*, mai 1974, ainsi que de J. Bya dans le "Colloque de Cluny II", *Nouvelle Critique*, No spécial 39 bis, Paris, 1970.

*** "La Sorcière assassinée" R. Martel sur *La Mariecomo* de R. Brun, *La Presse*, 12 octobre 1974. "La profonde humanité de Monsieur André Langevin" J. Ethier-Blais et J. Brault "Transgression des transgressions" sur *Une Chaîne dans le Parc* de A. Langevin, *Le Devoir*, même date. "La démarche et le quichottisme" F. Ricard sur le *Don Quichotte de la démanche* de V.L. Beaulieu, *Le Jour* même date.

vie et culture

ARTS & LETTRES

cahier des arts et lettres

vie et culture

ARTS & LETTRES

cahier des arts et lettres

vie et culture

ARTS & LETTRES

cahier des arts et lettres

vie et culture

ARTS & LETTRES

cahier des arts et lettres

mise en place, dans un circuit enfin, qui, pour le critique comme pour l'éditeur et le libraire, en est un de livraison.

EXPLIQUER MEDIATISER CONSOMMATION

Le discours critique, même dans sa grandiloquence parfois théâtrale, ne cesse jamais d'être explicatif; il se dresse en appareil à lire, dont les constituants immédiats sont les irréfutables critères, perpétuateurs du goût et d'une tradition qui se renouvelle par contradictions, dont la moindre n'est pas l'originalité. Cet appareil qui se veut souvent l'exercice d'une subjectivité ne parle pas moins de normes et ce discours-écran voulant paradoxalement épouser les méandres du texte se trahit comme normatif, soûcieux de relever les écarts, révélant ainsi le code qui le conditionne, l'idéologique.

Discours de sens, il se propose comme message d'un autre message, établissant la communication, mettant le texte et le public "en ligne": discours linéaire donc, comme l'entend Philippe Sollers: "celui qui asservit le texte à une représentation, un sujet, un sens, une vérité", se situant et situant le texte dans le circuit idéologique, intégré à l'infrastructure par le circuit marchand: le critique interpelle le lecteur possible (s'interposant, doublant l'interpellation du producteur - assurant à l'idéologie toujours-déjà-là son canal privilégié) comme l'interpellent le texte et l'auteur, les sommant de se livrer en les livrant au public, dans la fournée hebdomadaire des auteurs et des livres nouveaux.

Ce discours s'avoue comme substitut de la parole du producteur, narration déplacée, métonymie (le signe pour la chose signifiée) où la médiation se fait texte.

Devant une insuffisance présumée du texte, le discours critique déguisé en roman du roman se doit d'élucider "l'intention" du producteur, de mettre au clair l'inexplicite de la "création", son mystère. Insuffisance présumée qui "justifie" le discours critique comme emballage nécessaire, un conditionnement au sens industriel.

Le critique voit la vraie *nature* de l'oeuvre, son *sens* réel, qui est autre, dit-il généralement; il travaille sur la différence, au propre comme au figuré: il diffère la lecture par son incitation même, et son travail, laborieux, porte sur l'écart (par rapport aux normes), écart qu'il réduit ou élargit pour mieux l'absorber.

Son premier effort s'attache à la singularisation où il établit la filiation oeuvre-auteur, qui authentifie l'oeuvre, qui en certifie l'identité, qui reconnaît le produit humain.

Singularité aussi, car ce n'est que très rarement que le critique va tenter de lire le pluriel d'une oeuvre donnée, indiquer la pluralité des plans de lecture, faire l'inventaire des possibles.

S'il dénombre ces plans, c'est pour aussitôt les dissoudre dans

l'oeuvre, lui restituant une unité qui s'accorde à son unicité qui n'empêche pas le critique de considérer le texte comme redondance qu'il faut corriger et réduire pour en extraire une substance qu'il livrera sous forme de résumé, comprimé qu'il enrobe pour le rendre propre à la consommation.

ADEQUATION

Pour l'intermédiaire qu'est le critique il s'agit ainsi de concilier le texte et le public, de naturaliser le premier et de l'intégrer au donné culturel du second; il rend le texte acceptable pour le public par qui il croit être mandaté, alors que c'est l'appareil qui le mandate: appareil où la "littérature" n'est qu'un moyen d'assurer la conformité à l'idéologie dominante et la reproduction de celle-ci et, par ce biais, de l'infrastructure.

L'enrobage critique dore la pilule, dissimulant les réalités au profit des petits faits qui font l'authentique. L'emballage habille et masque les hiatus, normalise les transgressions.

RECONNAISSANCE

Cette reconnaissance se fait dans la connotation, où s'ébat le critique: il traduit l'esprit et non la lettre; il interprète. La connotation est le lieu privilégié de l'affectivité et du goût, partant celui de l'idéologie.

C'est là que se reproduisent indéfiniment les codes, c'est le lieu du résidu culturel, du surcode, du lieu commun (= à tous), du "comme on dit", du familier.

La mise en ordre s'appuie sur le connu, le nommable dont le critique invariablement balise le texte, grâce à quoi il cerne son identité pour l'intégrer à son espace culturel. Ce nommable et ce connu élucidés occultent l'idéologie manifestée par le texte - parce que relayée, réinvestie, reproduite.

LISIBLE

TOUJOURS LA CONSOMMATION

Le critique qui par déplacement dissimule le code, qui fait un discours de tous les extraits où joue l'idéologie, accroît la *lisibilité* du texte, le légitime, lui ayant coupé ses ailes subversives. Etranglant le langage dans le goulot critique, il tend alors à reconduire les inhibitions culturelles et en assure la reproduction.

Cette lisibilité est assurée par la *forme* idéologique et non le contenu, car la subversion du contenu reste lisible dans la forme récupérée par l'esthétique. La polysémie de l'oeuvre, ses possibles et son infini deviennent une vérité révélée par le critique.

Le critique investit du sens dans le sens, assure son crédit et pousse à la consommation. Il ratifie et garantit les discours, dont le sien, celui de l'idéologie.

L'appareil qui l'emploie régit sa fonction: il a charge d'informer, c'est-à-dire de former (enseigner) et de reformer (normaliser), reconduisant ainsi la pensée dominante et ses règles, position qui invite à une lecture du code idéologique et de ses modalités.

LE SORCIER A GAGES

Le lecteur habitué à prendre connaissance des articles de R. Martel sait qu'il faut s'attendre à voir une colonne consacrée à des réflexions générales, sortes de préambule qui prépare, à la façon des précautions oratoires, à recevoir le message. C'est le biais par lequel il aborde le livre, et dans le cas qui nous occupe il s'agit d'une brève sociologie de la littérature québécoise à laquelle succèdent, coiffée du sous-titre "le vif du sujet", celle de la littérature acadienne et enfin, sous "vérité sans qualité" la théorie martélienne de la création littéraire. L'article se clôt sur une question "le chiac c'est quoi?" qui conditionne l'avenir de la littérature tant au Québec qu'en Acadie.

Le titre, nous disent les linguistes et les stylisticiens, a une fonction déictique; opérateur de marque, embrayeur, il constitue également le texte en marchandise. Montreur, son référent n'est ni définitif ni immuable: c'est encore et toujours le règne de la connotation. "La Sorcière assassinée", outre qu'elle est en capsule le sort de la Mariecomo (l'image de marque, la marque de fabrique), indique le sort que Martel réserve à l'auteur qu'il assassine dans l'esprit du lecteur, à qui il casse les reins, mais aussi le sort de la littérature acadienne mort-née s'il est confié à des auteurs du genre de Régis Brun et non à l'officielle Acadienne, Antonine Maillet, intégrée, elle, au circuit.

Si je dis littérature, ce n'est pas sans intention: l'article embraille sur ces mots: *Les lettres*, en majuscules. Encore une marque de commerce, dont l'innocence serait difficile à défendre.

Sociologie portative: pour R. Martel, si l'éclosion de la littérature québécoise a tant tardé, c'est parce que, dit-il, "les élites écrivassières ne croyaient pas qu'on dût ou qu'on pût créer une telle littérature". Il s'agit là pour le moins d'une occultation singulière de la lutte de libération nationale et des conflits historiques et de classes. Sur le mode léger, il résume le laborieux cheminement, feignant (mais à peine, car le point culminant d'une histoire littéraire n'est-elle pas le livre de cuisine?) de méconnaître les contraintes des conditions de diffusion et propose qu'on soit content qu'elle existe, cette littérature.

Pour l'Acadie, le démarrage ne fait pas problème, car avec A. Maillet on assiste à une quasi-révolution; cet auteur qu'il voit en porte-parole a réalisé la transgression agréée désormais, le genre mixte, hybride du roman-poème. Mais son "succès inquiétant" ne lui fait pas dire le mot qu'on attendrait, c'est-à-dire *récupération*. Son tourment est celui du législateur des lettres: cette mode subie par l'Acadie lui est préjudiciable, puisqu'on risque d'éditer n'importe quoi. Le sort de Régis Brun est scellé.

La sentence prononcée s'accompagne de théorisation, qui fonctionnera comme garantie du jugement. R. Brun sert mal la littérature acadienne et pour le prouver, R. Martel *réduit* le propos, à la manière des capsules imprimées (comme autant d'étiquettes) au dos des livres: "C'est l'histoire d'une bonne femme assez extraordinaire, sorcière efficace et qui parle franc et cru." De cette histoire, A. Maillet, semble-t-il aurait fait un roman truculent, amusant, profond. Cette valorisation de l'auteur (unique) rejoint les "élites écrivassières" qui décident de l'éclosion d'une littérature, mais donne également les traits du roman idéal: la truculence pour la forme, la profondeur pour le contenu et la fonction, eh bien, c'est d'amuser. Ces trois qualités sont unitaires: qui s'aviserait d'amuser sans profondeur et sans truculence manquerait son coup. R. Brun a produit, nous dit le critique, un livre sans aucune organisation interne, un collage—le propre de qui n'est pas un artiste. Imperméable à la nature distincte du roman de Brun qu'il veut se voir conformer au modèle de Maillet, Martel reconnaît cependant que le Mariecomo est vraie et vivante (le personnage, non le livre): mutilation obligée de la reconnaissance sur le mode idéologique - la vérité et la vie n'ont, à tout prendre, rien à voir dans l'exercice littéraire. Sauf pour R. Martel qui, la vie posée comme condition essentielle, situe le rôle de l'artiste: "dire des vérités de qualité", pendant moral de la fonction de divertissement du roman.

Vie: c'est-à-dire personnages, qui se racontent "des histoires que chacun sait" - les extraits du métatexte. Cette forme dialoguée n'agrée pas à R. Martel qui reproche à Brun d'avoir fait assumer aux personnages les interventions dites du narrateur et d'avoir fait parler son narrateur comme un personnage. C'est une chose assez curieuse pour un critique qui ratifie la fusion des genres de censurer cette transgression. C'est tout le problème de la forme idéologique et de sa lisibilité.

"Délicat problème de l'insertion de la langue populaire dans la littérature écrite", nous dit Martel, reprochant encore à Brun d'avoir transcrit l'acadien "au son". Cette innovation est irrecevable idéologiquement.

Et le lexique annexé par l'éditeur à l'ouvrage se révèle insuffisant, contenant trop de termes québécois, transposant ainsi l'opacité qui existe apparemment entre le québécois et le français entre l'acadien et le québécois. Cette question de langue en est encore une d'idéologie.

La "forme" n'étant pas respectée, "ce n'est pas encore de la littérature", décrète R. Martel qui blâme l'éditeur de n'avoir pas produit en lieu et place du roman de Brun un livre de recettes. Songe-t-il à des recettes littéraires sur le modèle agréé de A. Maillet?

PLONGEE HUMANISTE

D'entrée de jeu, les indices sont là: Monsieur André Langevin, dont la dignité sociale est garantie par le "monsieur", indicateur du code social, ne peut déroger à l'humain, valeur fondamentale, malgré le

apparences. Ne soyez pas rebutés, semble dire J. Ethier-Blais, il est comme vous et moi. Chose curieuse, cette humanité se situe en profondeur, où loge en général "l'instinct".

Pour J. Brault, le livre de A. Langevin transcende la norme, transgresse la transgression, c'est-à-dire qu'il la restitue, l'affermite. Si R. Brun restait en deçà de la littérature, A. Langevin va au delà, mais où est la norme, en définitive, sinon partout: le lieu même de l'idéologie.

Quand en sous-titre R. Martel se demande "le chiac, c'est quoi?" c'est le nommable qu'il questionne comme J. Ethier-Blais interroge l'enfance vue par A. Langevin; Ethier-Blais se replie sur le connu aussitôt, comme Martel sur le québécois du lexique: l'enfance, c'est obligatoirement la Comtesse de Ségur et ses personnages. Ceux de Langevin s'écartent de l'idée reçue: J. Ethier-Blais les trouve avancés pour leur âge; contradiction, dit-il, mais qu'il escamote en parlant du milieu qui marque "des êtres tout de cire". Pierrot, le personnage, est pourtant récupéré: "notre ami", dit Ethier-Blais, en dépit de ses questions de grande personne; "comme il est sympathique!" s'exclame le critique. Il est vivant, il est vrai, semble-t-il, vraisemblable surtout, où se reconnaît l'idéologie par le biais du familial, malgré les réserves (on retranche les détails qui indisposent). "Pierrot mon ami" appartient à ce type de vocabulaire qui fait dire à Ethier-Blais l'Extrême-Orient montréalais pour l'Est de Montréal et venelles pour ruelles. Nous avons également droit à "la vie grouillante du menu peuple": comme c'est beau, a-t-on envie de s'écrier, à l'instar du critique, mais aussitôt pour se demander pourquoi le peuple en est réduit à une vie de larve et, s'il est menu, n'est-ce pas parce qu'on l'a diminué?

A cette résorption plus ou moins habile de l'écart succède bientôt le modèle littéraire selon Ethier-Blais, théorisation sentimentale qui relève les trois traits qui font de l'homme un écrivain: "il note ce qu'il ressent" (sentiment), "se dit son coeur à lui-même" (unicité), "ne demande qu'à aimer" (sympathie, émotion).

Cette profonde humanité, reprise, est soulignée par l'âme véritable (la vérité sous l'apparence rebutante) de l'oncle: "les instants privilégiés" parmi "les faits bruts de la vie"—Langevin n'est pas que ce narrateur-là, nous dit le critique—, le miracle de la laideur devenue beauté, l'imagination. La vérité est encore, selon la règle établie par R. Martel, transformée par la qualité. J. Brault aime le livre de Langevin, dit-il, parce qu'il "me laisse la possibilité infinie d'accéder par la lecture à l'illisible": les choses ineffables que l'artiste a à dire, selon Ethier-Blais, mais également le rêve, car pour Brault, le livre est une machine à faire rêver, fonction à rapprocher du divertissement. "L'artiste" est faiseur d'illusions, lieux de la connotation où se dissout toute transgression, assurance que le livre est relativement inoffensif. Illusions à fort caractère religieux, exigeant communion (profonde) et complicités, la première assurée par les secondes, celles-ci étant les références culturelles, croyances partagées assises sur des valeurs

reconnues. Complicité: connaissances partagées— pour Ethier-Blais, c'est Dostoïevsky qui est reconnu: *Humiliés et offensés, les Frères Karamazov* et Goethe: *Wilhelm Meister*, que confirme Brault par allusion aux *Affinités électives*.

Ces complicités s'inscrivent dans le cadre du vraisemblable: "C'est le lot naturel des faibles et des esclaves de l'histoire: n'est-ce pas ce que nous sommes devenus?" Cette illusion a pour condition paradoxale la vérité, la véracité des personnages (comme chez Dickens, nous dit Ethier-Blais, balisant le livre, en faisant une *terra cognita*) et se fonde sur la création d'êtres vivants: l'auteur-démiurge, oeuvrant dans le sacré (la Kultur), en est pourtant réduit à présenter une galerie de portraits faisant "vrai" où l'homme est reconnu comme idéaliste et la femme, réaliste (Ethier-Blais).

Si par aventure un personnage est "méchant", comme Gaston, c'est par l'émotion qu'il est récupéré. L'affectivité se traduit par la musique, code culturel affleurant, qui réserve la consolation et permet l'échappatoire, "sans quoi, dit Ethier-Blais, il ferait sauter l'univers", ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Freud sur Dostoïevsky; "l'instinct" est socialisé, normalisé par l'art. Retournement et récupération: les méchants et les laids en apparence sont humains en profondeur, comme Monsieur Langevin.

Ce méchant lui-même appartient à une tradition culturelle, terre connue, balisée par Gélinas et Dubé. Cette reconnaissance idéologique dissout le texte, dans l'intervention terroriste du réel: "la vie des pauvres médiocres est ainsi", nous dit Ethier-Blais, et c'est, dit-il, cette évocation qui fait la force et la poésie de M. A. Langevin: cet *ainsi* est découvert par l'immense talent (démiurgique) qui nous le fait revivre. Exemple caractéristique de la bonne forme idéologique agréée—comme pour le menu peuple, cette représentation (drame du réel) exige une langue et une pensée nobles.

J. Brault ratifie: aucune distorsion de mauvais genre, pas de bavures paresseuses, pas de violences inutiles (encore que les "défauts" soient récupérés et normalisés: "un grand livre est grand par ses défauts aussi", dit-il).

La transgression la plus remarquable, ajoute-t-il, est la juxtaposition du jour et de la nuit.

Les péroraisons de chacun se recourent. Pour J. Ethier-Blais, "l'honneur de nos lettres est dans des oeuvres comme celle-ci où se retrouve l'homme québécois dans la réalité dynamique de sa poésie". On distingue ici le schème martélien: l'honneur (la qualité transformant la réalité (la vérité) en poésie qui est, et c'est Brault qui nous l'a dit, accession à l'illisible, qu'il répète en concluant: "nous parlons pour se taire ensemble"; cet ensemble intégré reconduit le schème interpellation-reconnaissance-soumission. La boucle est bouclée et le système a sa reproduction assurée. C'est à Brault d'ajouter: "chut!"—c'est-à-dire ne troublons pas l'ordre établi.

UNE DEMARCHE DEMANCHEE

Le journal dévoile ici la complexité des contraintes qui font et défont l'information; le titre de l'article tel qu'il apparaît se lit "la démarche" —malheureuse coquille (si c'en était une) révélatrice. La démarche de l'auteur s'avoue comme démanche, dislocation, ce qui en musique permet de tirer des sons plus aigus. Se démancher, révèle le dictionnaire, c'est également se donner beaucoup de mal pour organiser quelque chose, mais sans le pronom, c'est simplement retirer le manche: priver de prise. L'oeuvre se présenterait comme opaque. Le second terme du titre livre le deuxième axe de l'article—le quichottisme, privé du "don", serait une prolétarianisation de la chevalerie, d'où on pourrait inférer un réinvestissement de la langue populaire, dans l'écriture, mais ce que retient François Ricard, c'est surtout le trait second du don Quichotte, son caractère chimérique.

D'emblée, nous sommes donc en présence d'éléments déjà repérés: le champ culturel, la pratique littéraire comme illusion, la "forme", et dès le premier sous-titre "l'écrivain confronté à son oeuvre", le palmarès grossit: la recherche d'identité. Cette identité s'authentifie dans la deuxième partie de l'article: cette désorganisation (forme) correspond à l'obsession de la mort, ce qui dévoile, pour Ricard, un ressort de la création chez V.-L. Beaulieu: il écrit pour échapper à la mort et l'écriture est physiologique: l'oeuvre est un haut-le-coeur. Cette osmose est également culturelle; la chimère chevauchée entraîne un recensement des sources d'invention: d'où l'obsession de la littérature" (4e sous-titre).

Peu de surprises, nous dit F. Ricard, dans ce nouveau livre. C'est le familier qui nous attend, la terre connue, où pourtant l'écriture se renouvelle (sans quitter cependant la forme agréée). Le discours critique invariablement dresse un tableau des tics et des défauts de l'auteur où se mêlent les considérations morales sur la scatologie, mais il y a réduction de l'écart que l'on reconnaît, et cette normalisation s'opère par l'apparition de trois traits nouveaux chez V.-L. Beaulieu, selon Ricard, la tendresse, l'épanchement, la naïveté. Le lecteur n'a pas à s'en faire, car s'il est dérouté, la débandade n'est jamais entière: le connu, confortable par définition, se matérialise dans l'émotion (profonde humanité, dirait Ethier-Blais, assurant la récupération).

Quant à l'unité et la singularité, l'unicité et l'identité, elles sont confirmées par le narrateur, qui n'est autre que l'auteur devenu personnage. L'écart martélien est ici normalisé. L'authenticité se découvre dans l'essentiel, par la démiurgie, où la "pensée" est "insufflée": le mythe du créateur qui a une âme perdue.

L'occultation des conditions socio-économiques se poursuit par l'élucidation de l'oeuvre. L'oeuvre, nous dit le critique, est habitée par le néant et la noirceur, conséquence du "vaste haut-le-coeur". F. Ricard parle d'inspiration profonde et de ferment des romans de V.-L.

Beaulieu; l'inspiration fait pendant à la pensée insufflée et le ferment à la physiologie de l'oeuvre vue comme produit de la digestion (haut-coeur et scatologie).

Le titre du roman ne suffit pas au critique: à l'évidence qui crève les yeux, il ajoute les "allusions habiles" qu'il voit dans le livre. Il indique la ressemblance entre le personnage de V.-L. Beaulieu et celui de Cervantès: il exerce la reconnaissance et déplie ainsi le code culturel.

"Sa présence dans le monde ne se distingue pas de sa présence en lui-même", écrit-il, voyant là l'imagination toute-puissante, alors qu'il s'agit en fait de l'intériorisation des institutions, autre définition de l'idéologie.

Le *Don Quichotte* parodiait les romans de chevalerie, le *Don Quichotte québécois* semble paraphraser la littérature, comme le suggère F. Ricard; "imaginaire, dit-il, avant tout livresque", mais "fécondé et réactivé", ajoute-t-il. Ici se manifeste un des traits essentiels de l'irruption du métatexte tel que défini par J. Dubois: l'itération. "Plus que l'inspiration", dit encore le critique, pour ajouter "possession". La compulsion répétitive du code idéologique par le biais culturel a pour effet la prise de possession du texte par le métatexte où le mimétisme se révèle aliénation, réification. Ce dépistage perspicace de F. Ricard ne l'empêche pas d'opérer la réduction nécessaire à la mise en circulation de la marchandise. Le repérage des emprunts, la délimitation du champ culturel visent à assimiler le produit à des modèles préexistants: Joyce, Melville, Ferron, Cervantès et surtout Malcolm Lowry (*Au-dessous du Volcan*) qui pèsent sur l'ensemble de l'oeuvre. Ricard explicite, médiatise: la "présence voilée" de M. Lowry, il la dévoile et ses termes, "imitation", "transposition", sous-entendent *plagiat*. La singularité qu'il s'était efforcé de dégager doit se résorber (c'est là le paradoxe du critique) pour être acceptable.

C'est pourquoi le critique doit tendre à réduire l'écart, doit baliser le texte, y marquer le connu, le familier, faire apparaître à son insu, et pour le reconduire, le code culturel. La normalisation du texte comme marchandise passe par l'inévitable unité, cohérence qui n'est autre que celle que se donne le code idéologique (condition fonctionnelle de reproduction).

Et si F. Ricard propose de reconnaître à travers les romans de V.-L. Beaulieu la cohérence des schèmes indiqués par son titre, ce n'est plus le texte qu'il vante comme marchandise, mais le métatexte, c'est-à-dire le code idéologique.

On pourrait voir dans cette "démarche", non pas l'inévitable héritage joycien, mais un indice de plus de la désaffection du roman pour la représentation qualitative des vérités illusives, valeurs culturelles de la bourse idéologique.

Ces remarques ne sont qu'un inventaire partiel des traits constitutifs du modèle d'écriture que propose la critique dans sa pratique journalistique, mais on peut toutefois en inférer qu'évolutif, il lui sert de patron pour assumer son rôle qui est, par le procès littéraire, celui de la reconduction du contrat social, canalisant les marchandises selon les besoins d'un marché fictif, celui de l'idéologie dominante.

mais (surtout où) dans ton ventre je pourrais-je prendre des airs entendus et des termes assurés comme départ (et ce seront) et par plus intense (riche de cette activité périphérique, écriture ou démembrement ou écriture et gestes caducs, et (bien versé dans le vulgaire — «jusqu'à ce qu'un nombre considérable de femmes nues apparaissent le mettant en garde» et qui jouent des bien nombreux craints et d'ambages reculent le plus loin possible et finiront par un cul entretenu jusqu'à la corde)*

*: mais je dans ton ventre ou je dans ton dos, ne développe pas pourtant de tendresse, mais sûrement assez goulu gorgé qui me regarde bien (tourner autour du pot).

(entre autres) comment mes textes m'écrivent

par roger des roches

Je dois faire des contorsions. Mes "poésies", mes "proses", sont des contorsions. Mon discours est en général (ainsi que la façon dont je le parle) une contorsion. *Tourner autour du pot?* Du manque de vocabulaire "théorique" qui m'obsède littéralement: si je n'ai pas tel terme, telle notion ou telle idée ne me viendront qu'après d'incroyables tâtonnements et: contorsions. Je dois alors au langage la flexibilité de ses jeux et, peut-être plus que quiconque, dois-je, devrai-je me familiariser avec ses possibilités: dire sans métaphores continues, mais par accumulations, par contorsions. C'est aussi un jeu. Difficile. *(Et la ponctuation qui est d'autant plus importante que*

Mon texte ne tient que par elle?) Je serais tenté de croire, certains jours, qu'elle le tient tout à fait: qu'il ne serait rien, tellement linéaire (non!), sans ces virgules, entre autres, un peu partout, *petits moteurs vers l'arrière*, de petits ciseaux à découper. Heureusement je ne succombe jamais à la tentation.

Quand la ponctuation s'apprend comme la cuisine.

Trop salé ou trop mat.

Question de souffle et de? Les premiers livres l'oublient, substituent des espaces blancs, des temps morts qui ne sont que des prétextes visuels, qu'on aurait pu très facilement emplir de petits crochets, de petites griffes: il s'agissait de faire neuf? C'était donner plus de mal au typographe qu'autre chose, espaces irréguliers toujours, espaces oubliés car la phrase se dit facilement sans ces temps blancs (*one em space, two em spaces*). Et le surréalisme, dans sa quête de coups de poing verbaux, empêche tout bêtement de voir la phrase. Aussitôt qu'on prend le temps de prendre le langage dans ses temps et ses sens, que le dactylo a d'énormes silences, le texte se tord, la ponctuation crépite, le texte s'accumule, la critique s'accumule et la lecture le décortique pour que ce corps tombe avec des arrêts dans l'espace: on a alors le temps de comprendre: tous les pièges de ce corps qui fait le beau.

Les derniers textes sont des corps infirmes, mais peu importe puisqu'on ne peut que les regarder bout par bout (à la loupe?).

"Comment est-ce que ÇA MARCHE, quand j'écris? — sans doute par des mouvements de langage suffisamment formels et répétés pour que je puisse les appeler des "figures": je devine qu'il y a des FIGURES DE PRODUCTION, des opérateurs de texte."

Roland BARTHES
R.B. par lui-même.

Les figures s'accroissent au fur et à mesure. Des textes et des emprunts, par hit or miss: l'image surréaliste, les néologismes, les coupures formelles, les déplacements, le jeu (mot-groupe pour toutes ces petites techniques strictement ludiques de glissements, métaphores, amphibologies, tics, clichés, etc., retenus dans la récurrence qui les investit particulièrement (de mon bout à moi de la lorgnette)). La pratique (presque régulière) de l'écriture, dans un certain but, rend de nombreux jeux quasi automatiques. Le hasard est solidement bridé, même s'il a une main de libre, c'est la main droite et il est gaucher. "Je devine qu'il y a des figures de production, des opérateurs de texte", il devine, car ces figures font la surface transparente du texte et de l'écrire, elles sont à la fois évidentes mais difficilement traçables dans le minute à minute de feuilles froissées, de ratures pleines la page, de cigarettes qui emplissent le cendrier et qui sont le *trop vu* du travail (et pourtant je ne puis écrire confortablement que dans certaines conditions, et ce n'est sûrement pas sans cigarettes). Ces figures s'imposent (et se complexifient) partout, même ici, peut-être de façon à ce que je les suive et les nomme (mais au dernier moment, elles glissent et le texte devient linéaire (non, *non!!!*)).

"Corrections? Plutôt pour le plaisir d'étoiler le texte."

Roland BARTHES
Ibid.

Ce texte-ci a eu au moins six versions non achevées, toutes raturées, écrites à la main exprès (celle-ci est l'exception) sur du papier ligné, margé très large pour permettre des inscriptions à gauche, des notes, des corrections. Chaque version a eu quelques pages redactylographiées, raturées à leur tour et quelques pages de dactylographiées à nouveau, dans un mouvement descendant (je ne puis supporter une copie qui ne serait "propre": mes poèmes sont faits et refaits jusqu'à ce qu'il ne demeure plus une seule virgule à changer et que je sois prêt à sauter au suivant)). Question de perfectionnisme maladif, ou simple méthode de travail qui diminue considérablement les productions, demande qu'à chaque phrase il y ait un ruminage suffisant, que le hasard soit brimé, bridé, que le plaisir que j'ai à étoiler mon texte ne soit pas

large mais par petites touches, et qu'il n'en paraisse rien sur la copie finale. Tout genre de censure.

La censure dans les mots que je choisis, selon le but à atteindre, dans la ligne qui m'est suggérée par certaines urgences, et par celles que je choisis.

Ou qui me sont plus faciles: la facilité guette. Gagne.

Par exemple, censure de tout ce qui m'apparaît, à présent, phallocratique, dans un désir de *changer* mon écriture, me changer par un décalage dans mon langage et crit et parlé, changer, je l'espère, certaines autres écritures. Cest mon insertion "politique" dans l'immédiat, c'est la seule que je puisse assumer dans les connaissances qui me sont données d'avoir et la forme dans laquelle je veux écrire encore mes textes. Je ne veux plus du texte dur, *violent* (de cette violence mâle et *hystérique* qui n'est sûrement plus souhaitable, tant nécessaire qu'elle puisse avoir été dans le passé (?), qu'on pourrait reprendre par la violence déterminée et réfléchie qu'est l'autre). Je veux le texte tendre et le texte jouissif, qui refuse certains termes strictement dominants (ou utilisés par ceux qui dominent pour leur besoin d'y arriver) et glisse une structure strictement différente. Cette censure est une arme *critique*. Ou qui bâtit mes capacités dans la critique et l'autocritique.

Ce n'est qu'un simple rouage, mais la machine est ainsi construite que c'est un rouage à l'intérieur d'un rouage et qu'il vaut la peine de le transformer.

(Et il ne sera changé, pour l'instant, que pour cette infime minorité *pour laquelle j'écris*, depuis les débuts, quel que fut mon discours alors, que l'on a nommée plus d'une fois et que, quelle que soit la valeur de la répétition dans le discours théorique et critique, il faudrait bien arrêter de nommer une bonne fois pour toutes. Il faudrait comprendre plutôt, non pas quelle part de la petite bourgeoisie intellectuelle nous lit, que pourquoi les ouvriers et les étudiants (les étudiants surtout, ce qui peut paraître un peu bizarre) ne nous lisent pas. L'ouvrier n'écouterait pas notre discours, ses intérêts, plus pressants, étant ailleurs car on l'étouffe de tout côté, mais l'étudiant, lui, qu'on dirait préparé pourtant, le boude aussi. Il y a matière à analyse.)

Je change de forme:

(Et le "milieu"?)

Et les rivalités?

Je m'étais préparé, il y a un mois de cela, ou plus, beaucoup de phrases et beaucoup de noms. Je serai plus concis.

Je parlais d'*hystérie* et j'y pense toujours.

Je parlais de nommer l'ennemi *véritable* et de ne pas gaspiller des énergies. J'ajoute aujourd'hui de ne pas employer, ou peu, certains termes bien précis à tort et à travers, "fasciste" par exemple, qui est devenu un leitmotiv, et qui, comme disait Miron à Marcel Hébert récemment, a été vidé de tout sens à la Semaine de la "contre-culture",

ce terme qu'on se *plaît*, car c'est un mot *chargé* (mais vide de sens pour la plupart d'entre nous, *car nous ne vivons pas le fascisme* maintenant au Québec, quoique on en dise: quand il viendra (il viendra), on ne saura plus le reconnaître car il ne tombera pas dans le moule créé par nos habitudes avec ce mot) et violent, qu'on sait qu'il fait bien et qu'il frappe fort, qu'on se *plaît* à coller à la figure de tous ceux qui ne suivent pas la "ligne juste" (quelle est la ligne juste? ne peut-on pas la critiquer?), qui doutent plus ou moins fortement de certaines "vérités" (ces vérités sont-elles défendables jusqu'au bout? sans qu'un certain sentiment d'absurde, et certaines contradictions principales, majeures, (dit/ vécu) chez ceux qui les énoncent, ne viennent miner un peu, ne viennent jeter une ombre?), ou qui ont une conduite moins défendable que d'autres. Je parlerais d'hystérie d'un côté comme de l'autre, dans les deux (?) camps, quelques fois de pur et simple opportunisme ou de malhonnêteté:

On dénonce, on fonce dans le tas, par écrit et/ ou en paroles, mais on n'a pas encore *expliqué* les points très clairement. On lance, on ne critique pas. On boude et on se montre de plus en plus vulnérable, quelle que soit la justesse des positions, à l'attaque subtile et massive (les deux à la fois) de la droite, de la *vraie* droite, de la droite d'importance, de celle qui détient les pouvoirs, de celle qui contrôle et qui censure, de celle qui dicte par le biais des média d'information qu'elle *possède*, ce qui doit et ce qui ne doit pas être lu, vu, fait, accepté comme norme. Cette droite qu'on ne brosse qu'à gros (grossiers) coups de pinceaux, par gros clichés, et qu'on ne va pas chercher là où elle sévit, dans toutes ses manifestations mineures et majeures, dans tous les déguisements pourtant très transparents qu'elle prend quelques fois.

Du même coup, je ne prêche pas le libéralisme. Je ne veux pas que tous s'embrassent dans une effusion de joie fraternelle, d'un côté comme de l'autre, et que nous ne fassions qu'une grande masse littéraire, qu'un beau grand ballet littéraire, face à l'ennemi.

Qu'on démarque et qu'on marque les distances, mais qu'on le fasse *bien*, avec des arguments valables, justes, et qui puissent être assumés, qu'on ne le fasse pas pour des "déviations" mineures, et en sachant très bien dans quel champ nous nous situons maintenant, quelle influence sur le réel objectif celui-ci peut avoir à la fin. Ne pas sous-estimer, mais non plus ne pas sur-estimer.

(Aparté (qui me trouble, j'en parle alors): Pour des raisons particulièrement *ridicules* (compte tenu des événements), on a tué un journal, *Hobo-Québec*, qui, malgré son éclectisme véritable et avoué, n'en demeurerait pas moins un des seuls organes de diffusion du discours de certains marxisants qui eut pu rejoindre un public différent, et *l'informer*.

On l'a tué en détruisant un rapport de forces qui jusqu'alors était à peu près égal ou du moins possible, qui donc pouvait permettre des

luttons efficaces, des confrontations solides. On l'a réduit finalement à devenir sans aucun doute un deuxième *Mainmise* sous peu, et on a dû faire même rapetisser le champ culturel et politique qui pourtant n'était guère énorme! La "gauche" a souvent de ces stratégies et de ces coups de tête passablement discutables.)

J'aimerais qu'on fasse de la critique véritable, d'un côté comme de l'autre, et qu'on n'use pas des mêmes systèmes que la bourgeoisie et la petite-bourgeoisie réactionnaire ont mis en place. Je voudrais que les mots chapelle et cliqué ne puissent plus être utilisés aussi aisément par eux et par moi-même, pourtant sympathisant (si je ne puis encore me donner d'étiquette), à propos, par exemple, de *Chroniques* qui encense, qui décore, qui agit d'une façon qu'elle n'accepterait pas d'aucune autre revue, qu'elle condamnerait à *coup sûr*.

J'aimerais que la "gauche" intellectuelle puisse se démerder des contradictions *gênantes* qui la plaquent aujourd'hui, qui la menacent de perdre toute crédibilité auprès de son public, pourtant gagné d'avance dans bien des cas.)

Regarder autour pour trouver l'intertexte. Les origines. De ce texte et des autres, au travers six ans d'écriture active, de *déménagement* continuels dans le silence des autres.

Et de même je devais un texte aux *Herbes Rouges*, et on me demanda un second article, après celui-ci, sur ce phénomène. Je commençais par: "Première formule retenue, les autres viendront: *conter par l'histoire d'une genèse et d'une formation*. Tout vu au travers la grille complexe de l'amitié et de la *mémoire*. Tout vu au travers des amitiés et du cumul des situations, des conversations, dans la mémoire et dans les textes (et dans les corps). Pourquoi ne pas puiser dans l'anecdote le système et l'appareil d'une démarche à *plusieurs* (pour plusieurs d'entre nous)? Texte de mémoire, comme photo de groupe avec le photographe glissé parmi."

Ce devait être long, mais comme le temps presse, je ne ferai que quelques phrases (où je mâcherai les mots, comme à l'habitude). (Et de toute façon tout cet article aurait dû être plus long. Mais les idées ne viennent que très lentement dans ces moments, etc., etc.)

Je disais donc: au travers d'anecdotes: je pensais raconter, et m'y situer, raconter l'expérience des *Herbes Rouges*, le jour à jour de découvertes (dans le sens réel et plein du mot), comme des grands livres ouverts, ceux des autres que l'on prenait pour la première fois en main, ensemble, pour les décortiquer et trouver des lieux communs, servis par la longue expérience *pratique* des "Frères Hébert", leur magistrale intuition littéraire qui les ont fait (qui les font encore j'en suis sûr) passer pour des fous, mais par qui nous finissons tous par passer un moment ou un autre. Je parle donc d'un travail de lecture, de critique, d'*animation*, constant, convaincu malgré tout ce qui peut bien se passer de franchement décourageant dans le monde de l'écriture et de l'édition. Je voulais donc parler, au travers de faits, de petites photos,

d'anecdotes, de mon passage et de ma situation dans ce "monde", expliquer d'une façon ou d'une autre ce monde par ce système égocentrique (le mot est-il juste? je n'ai pas le temps de voir, Haeck vient chercher l'article à 11 heures).

Les Herbes Rouges auront joué un rôle primordial dans la poésie au Québec. Ils auront été catalyseurs de nombreuses énergies et de nombreuses tendances, ce qui les aura désignés souvent comme éclectiques, sans l'être, je crois, fondamentalement. Ils ne voulaient pas mettre tout dans un même sac, mais mettre chaque chose à sa place, donner la chance à de nombreux écrivains de travailler dans un climat meilleur. Et nous avons presque tous écrit nos meilleurs choses là. C'est peut-être un signe. Ils décentralisaient, ou décentraient l'écrivain, le sortaient, par cette même animation, conversaient, informaient.

A la vitesse où j'écris présentement, je ne puis nommer, désigner mieux *les Herbes Rouges*, je tombe dans les clichés, pense-t-il, et je ne risque de ne faire que de l'apologie pure et simple.

Les Herbes Rouges ont une importance, c'est dit, c'est vu par la plupart d'entre nous maintenant, mais malgré tout ça, rien ne se vend. Et de moins en moins. Et on songe à... lâcher?

Il y a beaucoup de questions à poser. Dans des situations comme celles que nous vivons, les incongruités ne manquent pas et ne manquent pas de m'étonner.

Roger Des Roches

(Questions sur le texte: cet article semble baclé vers la fin. Trouvez les différences de style, d'expression, qui l'indiquent. Notez si les phrases

pourquoi, comment, pour qui écrire ?

par madeleine gagnon

POURQUOI?

D'abord pour ne pas en finir avec une histoire la mienne et celle des autres. Seule façon de déjouer la mort. Toute la mort, c'est-à-dire, toutes les sortes de morts quotidiennes: exploitation, dominations, exclusions. Travail de lecture historique d'abord. Ensuite, travail de rupture. A la fois reconnaissance et refus de ce qui nous constitue sujets de l'histoire. Donc, pour en finir avec la mort. Parce que la lecture et surtout l'écriture furent l'affaire des hommes. Parce que le sujet de l'inscription de ce sujet dans l'histoire. Pour avoir droit à son procès. Pour inscrire une marque. Pour tracer une différence. Parce que le procès du logocentrisme ne s'effectuera pas sans son corrolaire, le phallocratisme. Parce que les binarités de la signifiante sont à lier au signifiant phallus et ses représentants. Pour n'être plus représentée mais produite en un discours où la référence et ses connotations ne sont plus inscrites dans un seul ordre symbolique de la loi-du-Père. Du nom-du-Père et de ses interdits. Pour n'être plus objet dans le fantasme de l'autre. Pour me constituer différence et non plus miroir ou reflet. Pour que cette différence admise par tous, les antagonismes sexuels séculaires s'estompent. Pour que le texte étranger, anormal, hystérique, de l'autre, soit reconnu comme discours frère, parallèle, symétrique, du seul fait de son inscription. Pour contribuer à ce que les femmes prennent la parole et non plus l'hystérie. Pour que nous prenions notre part de désir et de révolution. Parce que les révolutions ne peuvent être faites que par les exploités et les opprimés. Parce que le pouvoir ne se donne pas, il s'arrache. Parce que le pouvoir ne se garde pas, il se partage. J'écris pour déjouer la langue. Pour tenter de transgresser tous les codes. Pour ne pas me rallier au fonctionnement conforme. Fonctionner normalement, c'est accepter l'idéologie en place. La loi du plus fort. La loi de l'impérialisme économique, politique, culturel. La loi du profit, la loi de l'exploitation capitaliste généralisée qui consiste essentiellement en ceci: *une minorité qui possède les moyens de production et qui retire une plus-value d'une majorité qui doit vendre sa force de travail pour un salaire.* Une minorité qui possède et domine pour qu'à tous les niveaux d'une société la loi des profits ne soit plus contestée: tous les domaines du savoir et de l'action compor-

tent une série de règles — supposément naturelles — à observer. Règles scolaires. Règles sexuelles. Règles juridiques. Règles d'arithmétique. Règles musicales. Règles de la raison. Règles de grammaire. En défier les lois, en comprendre le pourquoi et les fonctions, signifie d'abord les maîtriser. Les contrôler pour mieux subvertir, pour mieux transgresser. Pour contribuer à redonner aux masses exploitées la maîtrise et le contrôle du code linguistique. Pour que la compétence et la performance ne soient plus l'affaire des classes favorisées. Parce qu'aucune révolution ne s'est faite sans discours. Sans parole. Sans texte. Pour dire que si j'ai droit au désaccord du participe passé; à l'imparfait du subjonctif quand je décide; si je peux écrire je pluriel; si je peux transformer je au texte en tu, il, nous, vous, ils, elle, elles — fabriquer mes propres shifters — c'est parce que l'esthétique bourgeoise accepte des poètes seuls ces dérèglements. J'écris pour qu'un jour la parole dérégulée — ou les jeux sur le code — soit l'affaire de tous. Pour que les fous qui discordent le discours de la représentation sortent des asiles où on les enferme parce que leur parole étrange fait peur. Pour que les dérèglements discursifs — le dé(lire) — soient un jour assumés par tous y compris par les sages. Quand les critères de la santé, de la morale, de la syntaxe, du style, ne serviront plus à entretenir, à renforcer, le pouvoir d'une minorité qui utilise tout, y compris la science, pour se maintenir. J'écris pour contribuer à sortir la parole de son çarcan idéologique. Pour que l'association libre des fantasmes conduisant au désir ne soit plus le privilège des bourgeois et des intellectuels. En société capitaliste, seule l'écriture permet à la psychanalyse de n'être plus l'affaire d'une classe. Pour que sans avoir à payer l'on puisse accéder au désir. Pour que les fous commencent à écrire leur manifeste et que les psychiatres commencent à se taire. Pour que tous les gardiens de l'ordre et dū statu quo soient remplacés par ceux qui défient l'ordre. Pour que les ordres démasqués l'on puisse remonter aux pourquoi des censures et aux pour qui des lois. J'écris pour mettre en crise la matière textuelle (1). Mais alors, combien faut-il en connaître la langue pour mieux s'en servir comme outil de lutte — "petite vis de la révolution" — l'erreur de certains gauchistes (ou anarchistes) consiste à en négliger la puissance. A la fois re-connaissance et refus de ce qui nous constitue sujets de l'histoire.

COMMENT?

Indique la réalité elliptique du surgissement, le travail préalable à la mise en forme. C'est le premier moment celui de l'*élaboration*. Travail de sourdine — comme taupe — pour une bonne part inconscient qui se manifeste par bribes, parcelles discursives qui jaillissent dans le prétexte des rêves ou du fantasme. Emiettement. Atomisations multiples qui structurent la future mouvance du texte. Ses conditions au paragramme. Sa capacité individuelle de performance. Elle se complait

(1) Cette première partie travaille un texte déjà produit et qui paraîtra dans le livre que Patrick Straram le Bison ravi et les étudiants de l'atelier d'écriture de l'ATEM ont préparé, sur l'écriture. Aux éditions de l'Aurore au cours de la prochaine année.

aux paradigmes. A ce stade, elle n'est qu'associations, que suggestions, que citations éparses et titres décousus. Bouts de ficelles flottantes de l'histoire du sujet et de la collectivité. Pas encore attachées (connectées) et continues. Une contiguïté ténue et tenace les supporte: de s'y référer dispose au mouvement ultérieur. Ces moments de tension, de mijotement, pourraient *produire* autre chose qu'un texte de fiction; par exemple, une parole libre et désirante, un amour, un geste politique. Comme disait Maïakovski en 1926 dans *Comment faire les vers*, "Il faut prendre la plume seulement quand il n'y a pas d'autre moyen d'expression que le vers" (Maïakovski, *vers et proses*, éd. français réunis, p. 363). Toutefois, c'est sans doute l'écriture qui colle le plus au fantasme, qui permet d'avantage de dépister, de suivre, de s'insérer dans le frayage du désir. Pour peu que l'on veuille, en plus de son *expression* dans l'amour, sa saisie ou sa compréhension. C'est sans doute l'écriture qui se rapproche le plus de la "parole de la scéance"; le mérite de Lacan, en ce qui concerne ce travail précisément, est de nous l'avoir indiqué et explicité. D'autant plus que l'inconscient tissé (matériellement) d'hiéroglyphes (Freud, Lacan, Derrida) est lui-même écriture et que le déchiffrement ou décryptage de ses inscriptions s'opère du travail même de l'écriture. En fait, ce que Lacan nomme "parole de la scéance" devrait se dire écriture, même si elle est parlée, malgré le paradoxe. La parole de l'analysant ne faisant alors que re-produire, le plus fidèlement possible, les diverses *inscriptions* du désir mais aussi les *inscriptions* de symptômes par voie (et voix) d'associations libres de fantasmes imprimés. La distance entre cette reproduction (parlée) et les inscriptions (écriture) réside dans les émotions et affections inhérentes au transfert qui supportent les sujets de l'analyse. Pour le travail d'écriture de fiction, la distance est analogue: elle se situe entre deux sujets, de l'énoncé et de l'énonciation. Ce premier travail mouvant d'*élaboration* est donc profondément sexuel: il élabore le champ paradigmatique du sujet dans son histoire amoureuse et politique. Ce qui suppose toutes les institutions, tous les discours, toutes les croyances, tous les gestes qui l'ont inscrit(e) comme sujet de l'histoire. Ces moments d'élaboration peuvent ne pas avoir l'air d'un travail. Ils peuvent durer des jours, des semaines ou des mois, selon les délais fixés par les commandeurs du texte (parfois l'auteur qui (se) détermine un projet de publication, parfois — mais plus souvent — des demandes extérieures, pour une revue ou un livre écrit en collaboration). Moments qui peuvent paraître pénibles et angoissants — voire même culpabilisants — si l'on ignore que "l'inconscient travaille". Déjà, au même texte cité, Maïakovski déplorait de passer pour paresseux ou fainéant en ces périodes. J'ai l'air de ne rien faire, disait-il, de niaiser ou d'être dans la lune, parce qu'on ne me voit pas assis à ma table de travail avec un stylo, mais je travaille. Ça se passe dans ma tête. A ce moment de fluctuations diverses, correspond aussi l'ouverture immense, le besoin de tout connaître, tout enregistrer, tout comprendre: lectures multiples, films, musiques, manifestations politiques, rencontres, discussions. Ce travail ne peut se

concevoir dans le calme et la tranquillité. Il appelle les tâches, souvent contraignantes en apparence, les implications affectives et intellectuelles prégnantes. Traversé d'affollements sporadiques — de délires passagers — l'implication sociale ultime y est cependant sa condition d'actualisation ultérieure. Le travail d'élaboration implique donc morcellement(s) et force.

Le second moment, d'actualisation dans une forme d'écriture concrète, je le nommerais *travail de segmentation*. Le seul dont la plupart des linguistes, rhétoriciens ou styliciens parlent, c'est celui de la linéarité ou de l'ordre syntagmatique. Essentiellement elliptique, ce qu'il produit dans le texte écrit, c'est une série continue et contiguë de manques et d'absences. Ce qu'il choisit d'écrire, c'est la chaîne signifiante segmentée, découpée. D'une part, parce qu'il laisse loin derrière (consciemment ou non) plusieurs associations, suggestions, citations, titres, parcelles de rêves, de discours, de textes ou de fantasmes; d'autre part, parce que le champ paradigmatique dans son ensemble doit se conformer aux contraintes du code et des normes linguistiques de même qu'à la compétence linguistique (lexicale, syntaxique, stylistique) du sujet écrivant. C'est donc sur un double manque que s'inscrit le texte "final", puisque le travail premier de l'inconscient opérait sur un manque-à-être du désir et que le travail second de mise en forme textuelle se produit dans les contraintes linguistiques dont je viens de parler. Quoiqu'elliptique, il n'en demeure pas moins complexe et fascinant. Seule, la mise en forme continue et contiguë, permet la performance linguistique. Seule, la linéarité permet d'indiquer la mouvance paradigmatique (ou paragrammatique) du premier registre. Indiquer, je dis bien, et non pas exprimer ou représenter ou refléter. La mise en forme textuelle agit, dans toutes ses composantes (lexicale, phonétique, prosodique, syntaxique, rhétorique, sémantique), comme shifter ou embrayeur de tout le discours du sujet (manifesté dans le premier travail). Ces composantes agissent toutes comme autant de formes du sujet de l'énoncé renvoyant (shiftant) à un sujet dans son énonciation (ou sa parole écrite) qui les déborde et les supporte. Le sujet de l'énoncé textuel n'est pas seulement le "je" de la première personne de la conjugaison; il est toutes les autres personnes, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles (elles agissent toutes comme shifters); mais il est aussi, toutes les composantes de la *performance segmentée*.

Ce moment de la segmentation ou du choix linguistique est donc travail (plus ou moins conscient). Il se pose les questions suivantes: quelle(s) personne(s) de la conjugaison choisir? Quelles images? Quelles formes syntaxiques? Quel rythme? Quelle ponctuation? Quelle citation? Quel temps? Quels concepts? Et par dessus tout peut-être — du moins est-ce le cas chez les "formalistes" acuels — quel lexique? C'est sans doute ce qui caractérise le plus la poésie actuelle (au Québec): une explosion de la performance lexicale et a fortiori une extension de la compétence. Cela se manifeste de différentes façons: jeux de dictionnaire (Ducharme); associations phoniques/sémanti-

ques des lexèmes (Nicole Brossard); inventions de nouveaux lexèmes — néologismes — (Vanier). L'utilisation du "joual" est à situer du côté de cette extension / explosion lexicale, à condition, bien sûr, d'étendre la compétence linguistique et non de la diminuer. Pour cette extension de la performance lexicale, parfois, le(s) dictionnaire(s) n'entrent même pas en ligne de compte dans le travail direct de la trame textuelle: assez curieusement une *mémoire* surgit que seul le travail d'écriture permet; des mots ou parcelles de mots émergent. Il s'agit de la compétence linguistique inconsciente du sujet écrivant que le travail d'écriture semble débloquent au même titre que la "parole de la scéance". Le procédé, que privilégiaient, par exemple, les automatistes, en est, l'association libre de fantasmes ou d'idées. Appelée aujourd'hui production libre de fantasmes ou d'idées pour indiquer le travail qu'elle sous-tend.

Cette *mémoire surgissante* ne concerne d'ailleurs pas uniquement la compétence lexicale: elle agit sur les formes sonores, syntaxiques, grammaticales, stylistiques, rhétoriques, rythmiques, conceptuelles. C'est d'ailleurs de ce surgissement que le travail textuel devient véritablement *jeu*. C'est en elle que se joue l'imprévisible, l'éclatement de la mouvance textuelle. C'est en ce jeu précis que les anciens voyaient poindre l'inspiration ou les muses. La plus pure, la plus grande, le coeur des huit muses, n'était-elle pas Mnémésis, la mémoire du poète? Nous savons maintenant, parce que la psychanalyse nous l'a appris, que cette *mémoire* ne vient ni du ciel ni des dieux. Euphorisante bien sûr quand elle s'ouvre elle est le résultat d'un long travail d'élaboration (inconscient) et d'un travail acharné de segmentation (plus ou moins conscient) dans le but de produire diverses textures, sonores, lexicales, syntaxiques, sémantiques, etc., visant à saisir et manifester concrètement le sens du désir et de l'histoire.

En ce qui concerne mon propre travail de segmentation, je crois pouvoir dire que ce sont les jeux grammaticaux, syntaxiques, les titres et citations qui m'intéressent davantage. Ma performance lexicale n'est pas très étendue. Les jeux lexicaux m'intéressent dans la mesure où ils peuvent faire parler diverses conjonctures (québécoise, française, américaine), diverses couches sociales (écriture bourgeoise, écriture intellectuelle, écriture "populaire"), divers niveaux de langue (français parlé / français écrit; québécois parlé / québécois écrit). Mon projet le plus immédiat concerne le retour au (x) dictionnaire(s) et la lecture des poètes, trop de lectures théoriques ayant pour un temps étouffé une certaine mémoire. Me reste à ajouter un point au travail de segmentation: c'est celui du "plaisir du texte" qui vient à la fois du travail et du jeu et sans lequel tout effort serait vain, toute production textuelle inutile, tellement le désir qui ne se (re)trouve pas sans jouir ne ferait que traduire le manque (métonymie) ou le surplus sans histoire (métaphore) et qu'une lecture ne s'y (re) trouverait jamais. On n'a pas besoin de l'énoncé des frustrations (manque) et des symptômes (surplus) à moins de poursuivre un but thérapeutique, ce qui n'est pas celui de la lecture.

Mais le *comment* écrire implique une série d'autres questions qui

concernent toutes les "conditions d'émergence du texte" (France Vernier): les lectures, les courants littéraires, les chapelles et rivalités, la critique. Le sujet écrivant n'écrit pas seul. Ses compétences et sa mémoire individuelles sont le produit de diverses institutions, dont sa famille; d'un ensemble de coutumes, rituels et philosophies; de classes et d'antagonismes inhérents à celles-ci; de pratiques discursives. En d'autres mots, d'une histoire concrète. D'idéologies. De divers codes (et normes) de transmission de celles-ci. Que le sujet écrivant en soit plus ou moins conscient n'y change rien. Il(elle) est produit d'une histoire et les textes qu'il (elle) produit en portent les traces. Je prendrai donc ces questions une à une.

LES LECTURES

La question posée ne concerne pas tellement le comment lire: elle dit, plus simplement, quelles sont vos lectures? Autrefois, on disait, parlant aux "gens de lettres", quelles sont vos influences? Multiples et diversifiées. D'ailleurs, cette mémoire dont on parlait précédemment est issue en grande partie de lectures, absorbées au fil des années et au gré des contraintes (la plupart du temps scolaires) et des désirs d'apprendre. Je ne retracerai pas les nombreux titres qui sont à peu près les mêmes pour tous les enfants des classes favorisées, ici au Québec. Qu'il suffise de dire que ça allait de Homère à Claudel, en passant par Thomas d'Aquin, Descartes et la Bible; des morceaux choisis et manuels de toutes sortes; les "séries" d'aventures, quelques bandes dessinées; quelques "grands étrangers" dont Goethe et Shakespeare; les "existentialistes" et les "poètes maudits". Une salade. Depuis quelques années, divers champs me semblent organiser ces lectures: le *matérialisme historique* (Marx, Lénine, Mao, Brecht, Vernier etc.); la *psychanalyse* (Freud, Lacan, Derrida, etc.); la *psychologie* / *anthropologie* (Bio-énergétique, Gestalt, feeling therapy, lilly, Castadena, O'Browne, etc.); *l'écriture féministe* (des dizaines de textes dont, récemment, ceux de H. Cixous); la *sémiologie*; la *théorie littéraire*; les *écrivains et poètes* (surtout québécois); les *écritures militantes d'agit-prop*; *l'anti-psychiatrie*; les *délires* de "fous" (dont surtout Emma Santoz); les journaux ou revues de combats (d'ici et d'Amérique); et le reste. Donc, tout ce qui peut me permettre de saisir les articulations — les points de rencontres et de chocs — entre l'individu/sujet et l'(es) histoire(s) contradictoires qui le déterminent. Et sur lesquelles il peut intervenir. Ces lectures, pour répondre plus précisément à la question, aident mon écriture. Mais en plus des lectures: les pratiques respectives qui les supportent.

LES COURANTS

La question est bien: "Comment vous situez-vous par rapport aux courants littéraires actuels?" S'il s'agit de (mon) écriture, je ne saurais trop en dire. Ce sont justement divers courants économiques, politiques, idéologiques, littéraires qui en inscrivent, pour une large part, les possibilités et les limites. La question est vaste et complexe. Je dirais

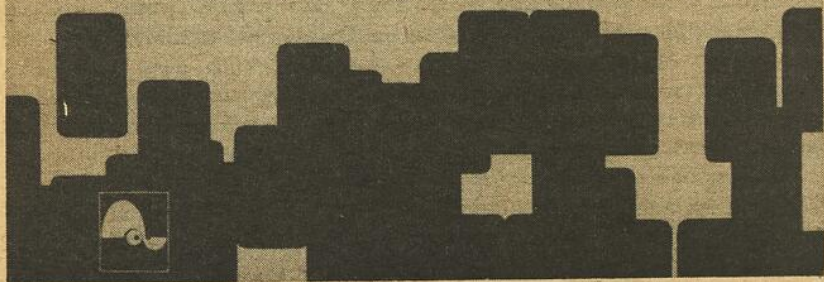
donc brièvement, n'ayant aucun désir actuellement de me constituer mon propre historien, que mon écriture se situerait entre l'écriture directe d'agitation propagande et les écritures dites formalistes travaillant beaucoup plus la matérialité textuelle qu'à la matérialité historique (voir la conclusion de ma *Chronique* sur l'écriture dans ce présent numéro). Mais, se "situer entre" deux types d'écritures, ça ne définit pas grand'chose. Disons davantage "écriture historique", pour parler comme Philippe Haeck. Et actuellement, il faut bien l'admettre, nous sommes peu nombreux à chercher dans les formes poétiques ce qui est écriture de lutte de classes et pourrait devenir écriture communiste, c'est-à-dire, formes poétiques propres à une société sans classes. Travail isolé, quasi solitaire, travail de taupe pour le moment. Dénoncé par plusieurs et surtout les critiques officiels qui n'y voient souvent que dogmatisme, relents de Jécisme (voir les critiques de Jean Basile et celle, plus récente, de Pierre Ouimet sur *Chroniques* dans *La Presse*). Mais définitivement je me situe du côté des écritures féminines. Cela est amorcé dans *Pour les Femmes* et *Portraits du voyage* (écrit en collaboration avec Jean-Marc Piotte et Patrick Straram le Bison ravi). Et se continue dans plusieurs textes en chantier. Nous n'avons plus le choix. "Écriture en train de s'écrire. Parole en train de se jouer. C'est l'histoire que nous tramons et non plus les intrigues. La poésie sera pour tous, le jour où elles y plongeront toutes. Nous ne serons plus jamais le sexe des autres. Nous ne serons plus jamais l'autre sexe. Nous serons tous ensemble autres et mêmes. Différents et semblables. Combats et amours. Luttés et tendresses. Elles revendiquent pour tous. Elles atteignent le cœur du double, de la doublure, du logocentrisme. Elles ajoutent des signifiants nombreux au signifiant phallus. Un, deux, trois autres signifiants. Elles ne simplifient pas. Elles multiplient. Elles atteignent l'Autre du phallus en sa loi même. La loi-du-Père. La loi de l'ordre, le nom-du-Père. Elles s'attaquent à l'ordre du langage. Refoulées de l'histoire, elles ont compris l'ordre des interdits pour y avoir servi dans l'échange comme nombre. Elles ne sont plus dans le refoulé ou ne veulent plus s'y mourir". (*Le Devoir*, 10 mai 75). Ou encore, lire dans le même Cahier du *Devoir*, le très beau texte de Nicole Brossard "L'interdit posé sur le féminin". Nous sommes nombreuses, maintenant, à vouloir nous insérer dans le discours de l'Autre. Nombreuses à ne plus vouloir être situées dans la référence du discours phallocrate comme étrangère, différente, hystérique. Comme autre de l'Autre. Nombreuses à revendiquer notre place de sujets dans l'histoire. A revendiquer notre place de je dans les discours et textes d'une histoire où jusque là nous n'étions que représentées et non produites. Représentées dans les binarités, dans les doubles — comme reflet, miroir, fantasme — du discours logocentrique. Ce dernier procès, amorcé par Derrida, ne peut se poursuivre — et produire des textes de transgression — sans celui qui lui est relié (ce que Derrida n'a pas vu), le phallocratisme. Donc, pour revenir à la question des courants, ce sont deux luttes précises qui tissent mon écriture: lutte de classes et lutte féministe.

LES CHAPELLES:

Il y en a plusieurs, me dit-on. De façon générale, la petite histoire et les commérages m'intéressent très peu. Souvent c'est la critique (de journaux) qui organise le monde en chapelles et qui renvoie aux divers groupes constitués des images stéréotypées qui sont loin de correspondre à la réalité de ces groupes, c'est-à-dire, à leurs pratiques sociales respectives. Dans une époque de temps du creux de la vague, il est normal que les diverses luttes menées par différents groupes donnent l'impression d'émiettements, de forces atomisées, rivales et

pour les femmes et tous les autres

madeleine gagnon



conflictuelles. Lorsqu'il n'y a pas de parti de masses structuré et agissant comme organisateur des luttes partielles, la petite-bourgeoisie intellectuelle se retrouve éparpillée, individuellement ou par clans, tentant d'imaginer (l'imagination, c'est ce qui la caractérise), divers moyens de (se) sortir du marasme économique, politique et culturel dans lequel elle baigne. Les "artistes", littéraires ou autres, n'échappent pas à cette règle. Ils y sont même les premiers à plonger, les domaines qu'ils explorent offrant peut-être moins de points de repère (et d'ancrage) précis que les autres. D'autant plus que les états capitalistes actuels valorisent l'efficacité et le rendement technocratiques (voir le projet de "loi cadre" sur le cinéma). Tous les moments de crise de l'histoire — et non les moments de lutte ou de paix véritable — ont contribué au morcellement des intellectuels. Relire l'histoire des "Modes", des chapelles, des querelles littéraires, à la lumière de l'histoire de la lutte des classes. Toutefois, il faut savoir reconnaître en ces groupes le travail qu'y s'y produit, les luttes diverses qui se dessinent. Ils y sont beaucoup plus souvent groupes de travail efficaces que chapelles organisées. Pourquoi alors la critique journalistique au Québec (voir l'article de ce même P. Ouimet déjà cité) y cherche-t-elle toujours la mouche? Pourquoi foment-elle des complots? Y voit-elle des dénonciations qui (s)'ignorent? De façon générale, il faut l'admettre, le rôle de cette critique consiste à diviser les forces en lutte parmi les intellectuels. Rôle de flic, fonction de méconnaissance de ce qui s'oppose à l'idéologie dominante, elle ne pourrait sans doute survivre de ne pas s'y conformer. Du moins dans la conjoncture répressive qui est nôtre. Où les journalistes avaient choisi depuis longtemps l'auto-censure pour ne pas avoir à subir la censure. Mais où, depuis quelques temps, plusieurs d'entre eux franchissent un autre pas du côté du pouvoir. Ils dénoncent.

LA CRITIQUE

Je viens d'en parler. Mais j'ajouterai ces quelques notes. Je partage les opinions émises par Jean-Claude Clari sur la critique littéraire des quotidiens (texte du présent numéro). Sa fonction première en est une de re-connaissance de l'idéologie dominante: elle est donc, de façon générale, bourgeoise et phalocratique. Elle re-connaît les modes et parfois les crée de toutes pièces. Elle dénonce ce qui ne suit pas la mode et le re-connaîtra des années plus tard quand ça ne dérange plus personne. Prenons pour exemple la revue *Parti pris*, dénoncée, dé-criée par la critique, il y a dix ans. Depuis quelques mois, on n'arrête plus, de samedi en samedi, de la consacrer. On y sacre donc — au sens où les manuels, morceaux choisis et académies ont toujours sacralisé la "littérature" — non pas un travail, qui fut efficace au Québec au temps où il se produisait, mais un nom (ou des noms), un courant, une mode. Cette fonction de re-connaissance des normes et codes en vigueur qui caractérise la critique journalistique opère essentiellement selon deux modes qui lui permettent d'éviter systématiquement l'analyse fouillée et cohérente des textes dont elle prétend parler: *l'allusion et la citation*

éparse. Ne possédant pas l'outillage méthodologique sur lequel se tisse le travail de fiction d'un nombre grandissant d'écrivains, elle ne fait bien souvent que refléter les idéologies philosophique, religieuse, morale et psychologique que la tradition esthétique nous a tous confiées. Incapable de dépasser ces fragments d'idéologie, elle n'opère donc aucun découpage scientifique des textes dont elle veut rendre compte, à plus forte raison si ces textes déconstruisent les idéologies qui l'animent et tentent d'en proposer de nouvelles. La citation éparse et l'allusion lui permettent donc de justifier sa fonction. Pas surprenant qu'elle se réfugie au passé: entre les textes déjà codifiés — faisant partie des programmes de Cegep, d'universités, des revues savantes et des manuels — et elle, des fragments d'analyse viennent au moins supporter son discours. Pour revenir au même exemple: ce critique qui, dans *La Presse*, dénonçait *Chroniques* à coups de citations éparse (toujours les plus "choquantes" pour le lecteur) sans en avoir effectué une lecture totale, intelligente et honnête, et sans proposer d'analyse véritable, terminant sur une fausse envolée de style, tristement rétro: nous regrettons l'absence de *Parti pris*! Alors qu'aucun indice, dans son texte, ne justifiait ce re-tour. Rien ne disait au lecteur que la lecture et l'analyse de *Parti pris* avaient été menées par son auteur. Et tout portait à croire, du moins pour le lecteur averti, qu'en son temps, cette lecture n'avait jamais eu lieu.

Donnons un autre exemple de cette fonction de re-connaissance posthume: la valorisation, soudaine, par la critique officielle, de ce que l'on nomme au Québec, le courant formaliste. Cela se voit à plusieurs indices, mais entre autres, l'attribution récente du Prix du Gouverneur Général à Nicole Brossard et la publicité tapageuse dont lui fait grâce actuellement la critique journalistique. Ça n'est pas seulement Nicole Brossard-écrivain que tous ces *juges* de l'institution littéraire priment: c'est un mouvement, une tendance de notre poésie depuis quelques dix ans, un travail sur la matérialité textuelle qu'elle ne fut pas seule à poursuivre mais pour lequel elle fut sans doute la plus prolifique initiatrice. Or, paradoxalement peut-être en apparence, cette re-connaissance de la critique officielle coïncide avec l'émergence de trois facteurs historiques nouveaux, dont cette critique ne saurait parler actuellement: 1) la remise en question, par Nicole Brossard elle-même, du formalisme littéraire et la percée qu'elle tente maintenant d'effectuer du côté de l'écriture féministe impliquant une lecture/critique militante de cette écriture: "Pendant dix années j'ai modulé sur un registre d'emprunt que j'ai fini par faire mien. Tout ce que je lisais et qui me stimulait avait été écrit par des hommes, des hommes qui au fond avaient pu écrire avec autant d'acuité et de sensibilité parce qu'ils avaient réussi douloureusement, au risque même et dans la folie parfois, à tirer d'eux-mêmes leur part de féminité; ou d'autres hommes qui s'étaient approprié une part féminine en la puisant directement dans les forces vives du corps et de ses manifestations qu'ils voyaient se déployer chez les femmes qu'ils aimaient. Et puis ce fut radicalement impossible de continuer dans la trajectoire masculine. La brèche venait

de s'ouvrir. Le pot aux roses était découvert. Tout était à re-vivre, à re-penser, à explorer. Ce qui auparavant était supportable, voire même "naturel", allant de soi, devenait quotidiennement un affront, une blessure, un insupportable lot objectivement (socialement) et subjectivement. Pendant dix ans, j'ai eu une *chambre à moi* et suffisamment de temps libre pour écrire avec régularité. Cela fut heureux et productif. Ce fut sans conflit, consciencieux et explorateur. Mais aujourd'hui, il m'est difficile de retrouver cette "naïveté" de l'écriture tout axée sur le désir." (N. Brossard, *Le Devoir*, samedi 10 mars 1975); 2) l'avènement d'écritures militantes de plus en plus nombreuses (écritures féministes et écritures de lutte de classes), reléguant le formalisme dans l'ombre et opérant, dans le champ de la fiction, une coupure historique; 3) la récupération du "formalisme" pas une droite fascisante qui s'en coiffe et s'en glorifie (ex. *Cul-Q*), alors que les promoteurs de ce même formalisme sont maintenant ailleurs. L'on voit bien, par ces trois facteurs que la re-connaissance des juges officiels de l'institution littéraire signifie: un couronnement de ce qui n'existe plus; une re-connaissance de ce qui ne conteste plus mais de ce qui encourage l'idéologie dominante: le formalisme actuel fascisant; une mé-connaissance du travail en son temps révolutionnaire, poursuivi dans le champ de la fiction, par nos premiers formalistes (Gauvreau, Nicole Brossard, etc.), travail d'approfondissement de la matérialité du langage, d'appropriation des sujets de l'écriture, sans lequel les mises en relations historiques actuelles n'eussent pas été possibles; enfin, une mé-connaissance, donc, une censure, un interdit, un silence, de ce qui se travaille *actuellement* au Québec dans les nombreuses fictions subversives. En d'autres mots, les porte-paroles officiels de la bourgeoisie que sont la majorité des *juges* littéraires, occultent (censure passive) le véritable travail révolutionnaire et priment ce qui est bon pour le musée. C'est ainsi que la critique littéraire joue le rôle pour lequel *l'histoire littéraire* a toujours excellé: classer, caser, étiquetter, dans une diachronie statique ce qui a le *don* de ne plus faire problème. Pour le reste, ce qui dérange, ce qui grouille, ce qui transgresse, elle occulte. Jusqu'à ce que les individus ou groupes soient rangés, muets ou morts. C'est là que sa fonction première de re-connaissance du statu quo et de l'en-place rejoint cette autre fonction, indissociable d'ailleurs de la première: celle de mé-connaissance de ce qui défie les modes et les valeurs véhiculées par elles. Et lorsque des individus ou groupes osent parler de ce qui bouge, de ce qui lutte, de ce qui tente de subvertir l'idéologie dominante, la critique journalistique, à quelques exceptions près, panique et dénonce. Ce que j'affirme de cette critique, s'applique à la majorité des critiques "universitaires" de revues. Toutefois, ces derniers possèdent un avantage: ils connaissent mieux la *matérialité textuelle*. Ils lisent. Ils sont souvent à la fine pointe des diverses théories littéraires et savent manier les méthodes, alors que la critique journalistique semble mépriser la formation scientifique. Pourquoi? On ne le sait trop, mais on assiste le plus souvent à des lectures subjectivistes, spontanéistes, le texte analysé n'étant que pré-texte aux effusions per-

sonnelles les plus débridées. Il n'est pas suffisant de lire les poètes pour en parler. Toute écriture s'inscrit, consciemment ou non, dans une conjoncture économique, politique, idéologique et...théorique, dont il n'est pas facile de rendre compte si ces divers éléments échappent à la lecture. D'autant plus que le texte poétique (poème, roman, etc.) ne les re-produit pas mais les travaille et les transforme dans toute la mouvance qui caractérise son mode d'utilisation du langage.

Pourtant, rien ne dit que les critiques de quotidiens ne devraient pas se lier aux autres intellectuels qui tentent d'opérer un travail de déconstruction de l'idéologie dominante et un travail de mise en formes d'idéologies subversives lié à des pratiques de luttes (populaires et ouvrières). Rien ne dit mais tout porte à constater. A voir si nous pouvons tenter des liens et des regroupements qui s'imposent dans les moments répressifs et dénonciateurs que nous vivons.

POUR QUI ECRIRE?

Sans reprendre les questions soulevées déjà par Lénine (*Ecrits sur l'Art et la littérature*), Mao Tsé-toung (*Interventions aux Causeries sur l'Art et la littérature à Yénan*), Jean-Paul Sartre (*Qu'est-ce que la littérature?*), Roland Barthes (*Mythologies* et *Le Degré Zéro de l'Écriture*), et bien d'autres (Brecht, Sollers, Vernier, Prévost, Thibaut), sur le hiatus entre les masses et les intellectuels, sur l'efficacité indirecte et à long terme du travail artistique par rapport au travail politique, dans notre conjoncture historique actuelle, au Québec, nous pourrions dire que toutes les écritures de lutte (lutte de classes, lutte féministe) s'écrivent pour deux lecteurs: un lecteur virtuel et un lecteur actuel. Parlons du second, c'est plus facile. Le lecteur actuel, est composé, en majorité, d'intellectuels: étudiants, enseignants, journalistes et quelques autres. Ils sont peu nombreux. Une chose les caractérise: ils sont (encore) intéressés par la "littérature". Quant au lecteur virtuel, il est multiple: ce sont "elles" et "ils", pour qui, par qui, nous écrivons: travailleurs exploités, femmes dominées et sur-exploitées, enfants dominés, fous ou prisonniers. Tous ceux qui n'ont pas accès à la parole libre et à la liberté de leur travail et des désirs. Mais quand ils commenceront eux-mêmes à rédiger leur propre manifeste, quand ils écriront leur folie, leur aliénation, leur exploitation, les poètes, qui s'étaient donnés pour tâche de parler ces dominations par le langage, ne seront plus isolés ou à part. Nous serions tous poètes si la révolution rejoignait pour tous le lieu même où prennent formes les premiers interdits — et tous les autres — le langage. Utopie? Non, si plusieurs y travaillent. Mais aujourd'hui, ce ne sont pas quelques poètes isolés(es) qui transformeront seuls(es) ces lecteurs virtuels en lecteurs/écrivains actuels. Un travail, à plusieurs facettes et niveaux doit être entrepris. Comment transformer les coutumes, les habitudes aliénantes et passives des masses exploitées et dominées? Comment amener des individus/ sujets de classes, à la rencontre des fantasmes et de l'ordre symbolique du langage (des interdits) qui ne sont souvent que l'introjction des censures et l'acceptation forcée (abnégation) des

conditions réelles de domination et d'exploitation? Il n'est pas suffisant d'expliquer aux femmes et aux ouvriers leur état *objectif* d'aliénation. Le discours politique est nécessaire mais n'est pas le seul. Au Québec, une révolution de masses n'aura pas à se préoccuper d'analphabétisme (comme ce fut le cas en Russie, en Chine et à Cuba), mais bien d'a-culturation. L'école aura appris à tous à signer un nom et à lire une facture, mais combien sont coupés de la lecture — et, de l'écriture? Un travail idéologique en profondeur — au sein de la lutte politique — qui négligerait cet apprentissage serait voué, à plus ou moins long terme, à l'échec. Ça n'est pas pour rien que les poètes furent les premiers, dans l'histoire (avant la psychologie et la psychanalyse) à parler du lieu même où les idéologies prennent forme pour des sujets: c'est que le travail, le jeu sur les formes linguistiques, concerne principalement ce lieu (voir, à ce sujet, les commentaires de Freud, Lacan, R. Gentis). Ça n'est pas pour rien qu'ils avaient intuitionné le fonctionnement même, dans le langage, des mécanismes propres à *déjouer* la censure (et à la comprendre) et que ces mécanismes nommés par eux "figures de style" ou tropes, furent repris par Freud et Lacan (et bien d'autres, dont Jakobson et Lévi-Strauss) pour *décrire* scientifiquement les modes de fonctionnement de l'idéologie dans l'inconscient. La pratique d'écriture et de lecture se voit donc refusée à la majorité des nôtres (et quand je dis écritures, j'entends aussi écriture musicale, visuelle, le travail/jeu sur ces formes permettant peut-être (?) autant l'analyse et la libération du fantasme et de l'ordre symbolique). Je ne suis pas surprise quand je constate les politiques répressives de nos gouvernements concernant la démocratisation de ces pratiques: politiques touchant les subventions, l'édition, la production et toutes les formes de diffusion des arts. Ils ont intérêt à continuer cette a-culturation comme tous les états réactionnaires ont toujours intérêt à conserver les masses derrière un rideau opaque d'analphabétisation **que** seules, dans l'histoire, les révolutions ont réussi à lever. Je ne suis pas surprise de constater au Québec, qu'un cinéaste parlant pour les classes exploitées est censuré, qu'un poète progressiste ou révolutionnaire est lu par 500 lecteurs, qu'un groupe de musiciens voulant oeuvrer dans les milieux exploités se voit coupé ses subventions; alors qu'un film réactionnaire genre *Bingo* est vu par 60,000 spectateurs, qu'un livre de recettes est vendu à 100,000 exemplaires (mesdames! ne rencontrez pas vos désirs, cuisinez!), que les consortiums américains et français envahissent la production cinématographique et celle du livre, et que tous les films de guerre ou de cul sont vus par le peuple: (la porno, pour les pauvres; l'érotisme sophistiqué pour les riches;) Ça n'est pas en nous culpabilisant individuellement de ce marasme culturel — et en brailant dans nos écrits à ce sujet — que nous **pourrons** avancer. C'est en travaillant, chacun dans nos domaines respectifs, écriture, édition, maisons de productions, etc., que nous réussirons à renverser l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie. Mais ça n'est pas, non plus, en nous appelant *travailleurs culturels* que nous pourrons tous rendre la culture (ses concepts, ses méthodes, ses techniques) accessible aux groupes dominés. Je crois que pour atteindre ces lecteurs virtuels, il nous faut, à

notre tour, devenir les *lecteurs actuels* de leurs conditions de vie. Travailler à la *culturation* des masses pour que leur révolution ne soit pas statique mais agisse, en profondeur, là où rien ne leur dit plus leurs aliénations, dominations et folies multiples, parce que l'idéologie dominante s'est introjectée en eux, par la censure, sous toutes ses formes, c'est travailler *aussi* avec eux. Il y a actuellement, au Québec, plusieurs groupes de militants politiques et plusieurs militants culturels. Pour l'instant, quelques liens se tissent entre ces intellectuels. En plus de l'organisation de masse des travailleurs, il faudrait aussi que ces liens se concrétisent.

une vingtaine de raisons d'écrire entre autres...

par michel garneau

j'écris
pour jouer avec ma sève
redevenir un arbre dans l'histoire
être un phoenix domestique

pour accepter l'héritage de la parole
et pour dire des choses sur les choses

pour parler de la haine de la nature
chez les humains qui vont être contents
dans leur rage vengeresse jusse quand y-z-auront
bien conchié vénus et qu'aux pointes de toutes
les étoiles penderont des effiches de papierd'toilette

pour toujours dire qu'au moment où j'écris ceci
quelqu'un en Sibérie ou à deux milles d'ici écrit
la même chose inimitablement

pour l'humour total et tendrement illuminé
qui nait dans la conscience nourrie par le savoir simple
et constant que le monde arrive tout'l'temps
et que moi l'homme sommes en train de naître et de mourir
d'être torturé et de torturer
et que moi l'homme il n'est pas un trois millième
de secondes où je ne fais pas l'amour dans un
bonheur pétillant comme braises
aussi ben que dans un vlimeux malheur

pour dire ma haine des hermétismes qui cachent
les drôleries du vide et jettent les cultures
dans des espoirs intemporels
alors qu'un beau grand désespoir rageur
quotidien nous ramenerait à l'évidence
du plaisir de respirer
et en respirant ensemble contre toutes les "chutes"
on nettoierait le monde du malheur insupportable
apporté par les espoirs intemporels

j'écris par juteuse vengeance partageable
pour une récréation du monde et la nomenclature
des désordres qui heurtent l'ordre de chacun
dans l'ordre éternel toujours violenté
c'est un règlement de comptes une violence
de la sorte de lâches qui revendiquent
la non-violence et qui sont des nomme-violences
dans le choix heureux de cette lâcheté-là
puisque toutes les violences corporelles
en tout cas sont des désordres de plus

j'écris dans un premier geste personnel
toujours au commencement d'une harmonie
qui me dépasse et pour jouer à être l'oeil
d'un petit dieu un gros regard total embrasé
par l'action qu'il regarde et participant passivement
à partir de l'harmonie originelle ou future (la même)
dieu était dans la tombe et regardait cain
et victor était en lui-même où il regardait
dieu regarder cain qui regardait en lui-même
abel le regarder et en abel dieu regardait
cain qui cerné par dieu de toutes parts
se mit à écrire et engendra l'anonyme qui
engendra homère qui engendra victor qui engendra
james joyce et jacques ferron

j'écris aussi pour dire qu'en langage
il n'y a que poème
plus on s'crosse moins on aperçoit
l'union mystique de l'homme et de la femme
et plus on utilise-subit le langage

hors de la jubilation du respir-cadeau
moins on sait qu'il est écopeaux du poème

dans la jubilation du respir-cadeau
dans le merveilleux chaos de l'univers
qui est une grosse infinie (peut-être) on s'en sacre))
structure giclante
bâtir des petites structures communicantes
est une des choses les plus amusantes qui soient
et qui peuvent toujours servir d'hommage

écrire structuré comme un bateau
pour que ça flotte sur le plaisir d'être
pour dire que l'utopie le dire toujours
que l'utopie est travaillable
chacun dans ses moments de bonté comprend
que la sainteté d'être est le beau scandale
par quoi tout peut arriver
même les saints (en dehors de la maniaquerie religieuse
qu'il leur était nécessaire de manifester pour justifier
leurs jobs dans la société) étaient des crieurs d'utopie
rêvant dans leurs têtes de toucher les coeurs
pour que tout arrive un bon siècle par capillarité

l'illumination de tous sans exception jusqu'au plus
mongol des politiciens se fera dans la communication
dans le réseau de capillarité créé par les âmes pensantes
oh est-ce que chu un élitiste quand je su certain
que bourassa ou nixon-ford ou n'importe quel général
ont jamais eu une pensée originale mais qu'ils sontaient
des robots culturels

j'écris je me venge et j'attaque des robots culturels
et des robotisations

j'veux dire en écrivant qu'il faut travailler
à ce que chaque humain entende que le langage
est une construction commune et la force politique
la plus aigue et la plus dangereuse

j'écris en compagnie grandissante de l'humour

parce que l'humour nettoie le regard et doit
être consommé chaque jour en quantité excessive
pour le moment parc'c'est l'hiver chez l'humain
et qu'y faudrait ben s'rendre au printemps

arrivés en innocence
disponibles comme de la peau d'fesses
nous glissons dans la corruption
bien huilés par les robotisations
et nous avons besoin de la plongée folle
tragique comique sublime naturelle dans toutes
les puretés pas naives indiquées par les bouddhas, christos,
freud et jung et bakounine et marx tous les soleilleurs
qui ont chanté au soleil tragique
les orteils frémillants dans le marécage pleurnichard
parc'qu'ou ben on s'secoue du choc d'être né
et on apprend à vivremourir comme tout un chacun
dans la fraternité obscure du cosmos
ou ben on reste des foetus abasourdis
tout pognés dans la promiscuité peureuse
de merveilles déchues en dérélition
empêtrés dans le magma culturel comme si
c'était la vie
incapable de regarder la solitude et de sentir
la fraternité et d'ourdir solidairement l'utopie
dans la conscience du glorieux passage

je suis un glorieux passage
à part de d'ça chu indistinct de l'être

j'écris dans le magma culturel
pas pour les robots culturels
mais ils flacotent dans l'étang de tous
et j'en deviens une bebitte un écriv'poèt'artisse
mais j'écris quand même pour qu'il n'y ait plus
de robots culturels
pendant qu'en attendant l'admiration des robots
m'aide à subsister dans la société comme les
maniaqueries des saints et c'est l'habit
de cochonnerie que chacun porte et c'est ben
important de nommer les ordures qui nous habillent

parc' que pas l'faire fait qu'on devient inévitablement
les ordures qui nous habillent et combien de frères
humains ne sont que des habits sur une ordure

par respect pour l'être
je me différencie des hommes
et par respect pour l'homme
je ne me différencie pas d'avec l'être
et je me choisis bebitte écriv' poèt' artiste
pour me promener dans le monde
avec mon bouquet de fleurs en papier
dont chaque fibre d'arbre est choisie par moi
pour faire chanter l'utopie comme elle chante
en moi quand j'écoute l'être

j'écoute aussi les gros camions péteux
sur l'autoroute et faut ben que je ris que je rise
que je fasse risette à la forte folie
qui nous fait charroyer des oeufs d'un bout à l'autre
du monde quand y'a des poules partout

j'écris mon émerveillement tout l'temps
devant l'héritage de la parole
la seule chose qui au coeur de l'amour
ressemble à mon émerveillement devant la ciboulette
car je suis aussi ô gens sérieux de la sorte de frappé
qui a l'intuition sympathique et saugrenue joliment
comme une grenouille qu'il y a certainement
quelque part une planète entièrement couverte
de ciboulette gazonnante avec des millions d'arbres
bleus doux debout sur des troupeaux de collines
entourées de lacs et de rivières bleus blonds
une planète peuplée par tous les animaux mais
tous de la grosseur et du tempérament des chats
et par des couples doux et souvent hilares
où la mort est une suave apoplexie donnée
dans le hasard d'un orgasme si vibrant
que les couples montent en graines, certains
s'abolissant à douze-treize ans, d'autres très vieux
mais tous sachant qu'en faisant l'amour
ils conquièrent la chance de mourir ensemble

j'écris tout l'temps mon émerveillement
devant l'instrument réalisant de la parole
et mon respect pour cette âme collective
à une multitude de tranchants coupants
comme des feuilles de quenouilles

je dis aussi sans vergogne que dans le jeu
des métiers ceux de poètes et de menuisiers
de musiciens et de boulangers et toute engeance
d'artistes et d'artisans et de travailleurs utiles
me semblent plus ouvrant à la liberté que ceux
de prêtres ou n'importe quel intermédiaire voleur légal
ou militaires ou polices
et que la plus humble utopie stipule
que tous chantent-parlent et jouent du son



de la couleur de la matière et jubilent gratuitement
dans une santé collectivement assurée
et que tous les métiers du présent désastre
soient tout juste remémorés en tant que curiosités
de l'ancienne farce tragique
je est bien content d'avoir commencé
à être du chant dans l'espoir

tout le reste de mes raisons et circonstances
est indistinct de l'être et dépasse même l'avènement
du plaisir partagé par tous et habite de tout temps
dans le silence du gros fonne originel
appelez ça dieu grand manitou p'tit minou l'un
ou le quatre et d'mi

émile ou pitou la vie éternelle je m'en jubile
je m'en ainsisoitil je m'en gargarise avec la voie lactée .
au moins une fois par été et je ne vous félicite pas
de crier des noms connus à l'indicible
à l'innommable au geste tellement aimable
de ce qui n'a de nom dans aucune langue
l'incrée que tout le créé fait semblant
de reconnaître pour source
par l'entremise de nos voix
qui cherchent plaiement
d'où c'est qu'a peuvent ben v'nir
et qui chantent quand même les chansons
d'exister comme à partir du souffle
de l'incrée en rythmant seulement le créé

et nous n'avons à célébrer que nous-mêmes
en faisant confiance à l'intuition
qu'en nous-mêmes ne se cache pas
mais apparaît tout

encore faut-il vouloir être tout
et c'est pas facile à entreprendre
un de ces quat'matins surtout quand y
pleut depuis trois si on a pas la
certitude comique que c'est déjà entrepris
et qu'en sautant dans le vide
d'une façon désintéressée aussi bien

que courageuse
on saute dans la vie glorieuse
comme un lapin
qui aurait l'intelligence qu'il est un lapin
et qui en reviendrait pas d'la chance
d'être un lapin
tout en considérant gravement mais pas trop
jusse c'qu'y faut les risques que ça entraine
mais minimales quand même comparés à l'occasion
invraisemblable d'être un lapin dans le monde

pourquoi un lapin
parc'qu'ça moins mauvaise réputation que humain
pis c'est moins chiâleurs et moins tannants pis moins
méchant tellement qu'y m'semble qu'on comprend
mieux la chance d'être quand j'dis lapin

parc'qu'à part la cocomberie sublime et le génie
de l'humain et son drame de se connaître soi-même
j'vois pas la différence
si j'étais pas un humain
ça m'f'rait rien d'être un lapin.

en ce métalangage que je risque

par andré gervais

l'écriture me vient d'un mouvement irrésistible. Ne pas parler sur, à propos de. Ecrire, de l'intérieur, trouver une description de la brisure. En ce pli, cette implication, historique, mon corps se (dé)fait, j'arrive par le graphe itinéraire, germinateur, je (dé)parle, l'aire des graffiti, des inscriptions, des fragments où se retourne ce vers, cette phrase, cette unité reçue bouleversée, d'où dérive cet itinéraire qui entraîne (de) l'écriture et que(de) l'écriture désigne. En cette bibliothèque un champ s'étale, en ce champ, une bibliothèque s'étale, dispositif négatif désirant où l'écriture (se) taille ses talles, (se) touche ses couches, saillit en l'aire. En retard, toujours, en vers, en phrases, différée de l'origine qu'elle abolit en cours de route, de sentiers (paths), en cours d'élaboration, patchwork in progress, travail forcené de l'intime signifiant itinéraire, positions sémanticorporelles (économie du texte), positions de l'inconscient (économie du sujet), positions de classe (économie des rapports de production), lieu revêtu de contradictions, tendant son réseau, son tissu en leur résolution toujours déjà provisoire, toujours déjà possible. En ce lieu critique, métaphores infiltrées, profilées de métonymies, celles-ci, justement, dés, j'habite. Tel lieu, critique en cette justesse de la signifiante qu'il dépense, se constitue en ceci, tuant toute condition préalable, qu'il (se) déplace en ce champ, préalable, toute question. En semer ta langue, âge d'homme, se lève la mienne, que je risque. Le texte sauvage d'hommes et de femmes, travailleurs, de ces poèmes et proses, suit la découpe, fragment par fragment, exhibant sites et cites qu'il ouvre, véhémentes blessures, lissures, incorpore à pore, orifils sans origine, corps et graphie de la peau, de la page, de la perte, des déséquilibres.

En ce lieu d'hygiène intime entame jusqu'à la rature la roture l'ancienne lancinante antienne. L'ordre de l'aire est politique. L'or, très pour très, du signifiant, que produisent sans délai ceux et celles qui y écrivent, se dépense à délire. Le faire s'oxyde au contact de l'aire, saisi aux fragments, à ce point qu'il en (g)rrouille, indéfiniment, ça s'excite. Comment t'eres sur, retors, commentaire sur, superfils y, lieu critique, partir de là et circuler au pire, qu'homme en terre sûre, qu'homme hante aire sûre — comment taire sûr ce graphe épris dans la glotte,

cette prime aire se féconde aire d'échos des corps vers toute aire et / où ça parle. Ce texte on est tout à aire et ouvert. De la glose, je risque le rapt, telle mise à nu est mise en jeu, mise en mots, enjeu de la main, mise. Tout un éventail de tactiques. Le fragment, f(ri)oriture locale, ne calcule pas un plein, ne fait pas voile d', vers une somme, mais hors d'eux met en oeuvre un mets, l'etc. L'épars pillage, la brisure. Le total, l'y taire et circuler, à partir de la, schize. Point d'autres, points de fuite, en qu'hors ce lieu, critique.

Je me fais un nom, c'est pour mieux le perdre en des échardes d'une brisure, c'est pour moi, poreux, pour eux, qu'il s'ignifie, ard en des brindillés d'indices, éclate en des éclisses de munitions. Je le fais surgir, s'agiter là, inescamotable phrase incandescente, danse, dense. And, conjonction, jointure / articulation, narration. End, fin, coupure-cas-sure / différence, fiction. Ré écriture, enclenchements qui s'enchevê-trent en crête, en croûte, jusqu'à l'eau de l'épuisement d'un possible; vers, d'autres possibles, jusqu'à l'ersatz de la recette. Ce texte, scriptible jusqu'à la scrap, là s'andre. Ger, j'erre, j'aire, incinéraire itinéraire, lieu de la production, du rejointoiment foudroyant poudroyeux, les travailleurs savent ce qu'ils font. Gerv, verve, verge, entre(nt) les gerbes de l'ire, l'herbe du pré nom que j'énerve, j'innove aire où je vais vers je, qu'ils lisent. Sait-il ici te façonner cette illicite mut(il)ation, sait-il ce qu'il en est? Ce texte, très exactement, décline (articule, y coupe) mon nom, se tait. Je risque. Prestiges. Comment taire, il faut le faire parler, le faire rire, le faire jouir. Ce qu'il fait. Toutes les conditions de l'écriture, de l'homme, de la femme, hissent ou vers je, y sont tiges de tout ce qui pousse (en) ce pré, y convergent.

J'écris, s'étend le pré. L'écriture, c'est en le pré l'incision de la lecture, l'une labourant l'autre, l'une récoltant l'autre, se frayant des passages, vers, à travers les organes, en l'inouï(e) d'une végétation, d'une géologie, métaphores, défilées, métonymies. Sentiers fragmentés, d'une lecture dans le pré, prélèvements greffés, d'une lecture du pré. Là, des abeilles, des couches, précises en le travail de leur jeu, considèrent le fragment. Ce pollen, tel intérêt au microscopique, métagramme, le relief qu'il transforme, dont il oblitère l'origine. Cette strate, tel intérêt au macroscopique, syntaxe, le relief qu'il transforme, dont il oblitère l'origine. Délire, relire. En ces figures, le fonctionne-ment du pré est forêt du texte, foré(e) de texte. Toute une taille du fragment, entre végétation et géologie, entre temp(els), j'ai un pré, lude à n'éluder, il n'est pas l'unique. D'autres toujours déjà le jouxtent, le textent, s'y délimitent, de multi / polu / pluri / dissémi, tout un semis, il n'y en a pas assez, à partir de lui, ils jouent de beaux coups d'écriture, les travailleurs de plusieurs lectures, plusieurs intensités de l'ire. Sutures, dépenses, bifurcations, permutations, épargne. Alluvions, lèvres, elliptiques. Pro(li)férences. In(si)stances, stratégies. Toute une énergétique tremblée. Ça jouit du corps de la brisure, en tous les sens, ça (se) fait jour et nuit, noir et blanc, encre et semen, ça s'ouvre, ça s'aère, ça erre, de toutes ces virgules qui sévissent, ongles qui graffignent la peau du texte, griffes d'encrenage du texte de la peau,

degrés de flottaison des segments de lignes. Du fragment, ça chemine en la fente, en l'amante, déjà, du champ, plusieurs cols alités, tu chantes, en des fragments. Le véritable amour est toute une fabrique végétale.

J'écris, je tire du mouvement de mon écriture, les ge(rvai)stes possibles, du texte. Toute écriture s'installe, est-ce le sens? Oui, mais non. Fauchée, renversée, déchiquetée. J'épelle, en tous les sens, j'appelle, je retourne, jè verse, toutes les (re)connaissances que j'ai à libérer ce trajet erré, ce sujet, qui est-il? A sa mort, ce qui s'écrit mordre l'ordre, fendre l'andre, supprimer centre, sait qui c'est, crie. Il n'y a pas qu'une langue unique, les langues se touchent à parler ma langue en d'autres langues, articuler ce qui est bé, québécois, sans cesse, autre et même, glaise. A l'aise, en l'aire. Je remonte, de secousses, d'élangs, en quelle dérive, autre et même, glose, le cours des langues, mon corps, (dés)altéré de désir, éparses qu'il n'y a(it) pas de causalité, j'écrisque. Et qui, libre, est j'? J(')apostrophe. Le chien, en sa niche, maître de maison, jappe, ronge son os, (ne) sait (pas).

Aire de l'écriture, raies, écriture de l'aire. Ce champ n'est pas un présupposé, mais un pré. Face à la vie d'écrivain ou d'ouvrier, ce qui est la même chose en, osant son champ propre, sa différence, telle métaphore filée, forcenée, faufilée, j'apprécie de quel pluriel déjà elle joue, cette surface où se superposent, se déposent des couches, des codes, des textes, des fragments de toute nature, je l'écris vite et lentement sur le sol, sous le sol, face et pile, graphe et pille, envers et avertissement, dans la poussée matérialiste, historique, et les bouleversements politiques qui l'inscrivent, et s'inscrivent ici. Les travailleurs sont tous les jistes possibles, ont toutes les tâches, (de) leurs textes. Interminable transformation, fouillis fouillé, d'une situation, opératoire(s), de citations. Parcours d'écriture, de lecture, indéfiniment inachevé, de réécriture, de relecture, mains à plume et à charrue, callosités, mines, par corps minutieusement appliqués, précieusement baladeurs. Production d'un travail critique, lucide, amoureux, bouleversant, pré. Il y a du politique dans l'écriture parce qu'il y a de l'écriture dans le politique. L'écriture est intertextuelle avant d'être collective. Pulsions, plusje. nous Peut-être. En ceci que ce cirque inscrit de(s) fragments éclate, en telle économie particulière, l'émotion colle des sites, cite des sols, scie des lots, s'amuse aux interstices, sème aux cimes du simulacre, le pré prend, toute la place, pousse, encore un tel lacis précis, vert, rouge et jaune, noir et blanc. Quelle orée, j'ouvre par jets, je trouve à manger, en ce mets à langage que je risque, quelle place de ma langue propre, mon nom, l'etc, en ce battement du désir, (de) la lutte, telle version du pré. Je parade, la parole rassie de mes pores, grâce à ma peau matricule de crapaud qui bat si bien qu'elle, est la trace où je m'attrique en crapule. Quelle façon de parer, ce pré d'un marécage, là, perversion à for(g)er cette phrase, j'en grouille, frog.

Titres des textes, raies, textes des titres. Grammes du pré. Brico(l)lage d'hybrides, compact programme. *Hom storm grom / /*

Scolies. Quelques-unes. Tempête, tourmente, assaut, storm, store à lamelles que ferme et ouvre sur le texte l'homme, qui ferme et ouvre sur l'homme le texte, homxte, andre, anthrophie, men at work in progress, ruts, rots, grhommellements, chant agronomme de la comptine désignant ceux et celles à qui sera attribué un rôle particulier dans le jeu textuel, colégrammes de la violence, colis inquiétants, scories

les herbes rouges

andré gervais

trop plein pollen

23

d'origi
exciter
mond.
prise
risque
l'un à
transf
hor

Trop
parce
qu'il n
fragile
le silla
(déma
littérai
fragme
décape
langage
guise

L'ét
gelés,
qu'une
non m
réins
Remou
sarclur
décode
disjone
peries,
etc. in
fragme
opus d
montag
d'inc
l'air,
l'infra
chaque
des da
travail
way the
té de la
écriture
langage
somme
fracasse

En c
travail

d'origine, scopies entre les tempes, scotties de la douceur, écume, excréments, scum, mie de, pain, douleur, etc, et ce m de fragm qui mord, coupe jusqu'à la lie, la lecture, la remarque, le sol. Suivi de *Pré prisme aire urgence*. Etat d'urgence, en sème, état langage, que je risque l'internement, l'interdiction, isthme d'homme à femme, épris l'un à l'autre, et cet r qui crie, surpris entre les matières, premières, non transformées, et la matière déviée, décomposée, ou verte, sans serrure, hors euphorie, qui s'imprime, toujours déjà d'y aire, excédente.

Trop plein pollen / Fragments lucides. Le pollen écrit toujours à l'etc parce que l'eau écrit toujours au pluriel. Il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème. nous Peut-être, ample exemple. Ça se fragcite, séchement. Plutôt le fonctionnement, le mécanisme, le sillon, le sillage, sa justesse, son retour, son détour ne ment, majeur, (se) (dé)mangeant, son écume, ses scories. Se faire friche de tout champ littéraire (litter area), s'ignifier simulacre. Pousser, du sens. Et les fragments dérivent, s'arrachent à la rive (à la rive s'oppose, ici, la décape, décapitation, décapitulation, décapitalisation), tangent en ce langage où ils désinvestissent toute interprétation, mettent à nu, en guise d'appendice, tout déguisement.

L'état présent de, pris en ce (m)étale langage (fagots figés, jalons gelés, débris bridés) que je risque, en tout lieu, poèmes et proses, n'est qu'une approximation démontable phrase que je, livre, faille, méandre non moindre où tout est à refaire reprendre recouper, à réactiver réinscrire réécrire. Arts et aire. Violence, politique, de l'écriture. Remous, ramifications, piqûres, aiguillages, blessures, coupes, sarclures, articulations horticoles, machines agricoles, décalages, décodages, infimes détails, intimes retailles, inclusions, glissements, disjonctions, sèches raies, retours, ratures, tritures, coutures, repères, pertes, épargnes, dépenses, infinitésimales, sismiques, superficielles, etc, in(c)lassable mouvement. Très particulier et très réel maquis de fragments (ce m, polémique, qui remue, démonte, mange l'acquis), opus d'opacités dépecées jusqu'à l'ersatz de l'os de la représentation, montage généralisé d'un corp(u)s (véritable film conducteur d'inconduites, de fragm) ouvert sur les axes du langage, de la page, de l'aire, de la lutte, l'écriture en lame incessante du relief et de l'infra-mince, à ne céder à chaque je, sinon à personne, à ne s'aider de chaque je, sinon de personne. Le pré sonne. Les possibles s'agitent, ces dés dansent, mets ta langue sauvage d'hommes et de femmes, travailleurs, i want to grasp things with the mind (the mind factory) the way the penis is grasped by the vagina. Lud'icité de la lucidité, lucidité de la lud'icité. Justesse tissée de(s) mots justes. Mes écritures. nos écritures Peut-être. Arts et métiers. Pulsions, plusje. En ce mai à langage que je risque, je faillis, je saillis, de partout. Ce que nous sommes me somme, je suis irrepérable, irréparable. Je (frag)me(nts) fracasse en l'etc.

En ce résultat toujours déjà provisoire, toujours déjà revolé, quel travail de sape, où nous s'apparente, s'éploie, pré sismique, à sa paroi,

je, rouage que risque en corps, en fin indéfinie, sa proie. Ça diffère, ça poudroie. Est-ce vain cre, ici? Sa différence m'étaie, engage que je risque cet angle, ce tangage, cette implication, cette violence. En ce saccadé où je mets ma main, c'est-à-dire mon corps, je ne désire que ça, nous, s'avoue, se savoure, en soi, en des formes nouvelles, en lutte.

A regarder les journaux, les revues, les départements de français des cégeps, les journalistes, les critiques, les enseignants, telle débandade s'installe, on dirait, telle inanité. Attention si peu suivie, concertation si peu élaborée, face à telle éclosion culturelle, telle montée étudiante. Une mollesse, on dirait, un vide. On ne sait plus, pas comment s'y prendre. Toute une gamme de procédés, de techniques, d'idées, répond à, suscite une plus sérieuse désorientation. Trop encore, le journaliste anecdote, le critique juge, l'enseignant professe. Stéréotypes. Il s'agit de faire lire. Mais faire aimer la lecture, c'est faire aimer l'écriture. Vouloir lire, c'est vouloir écrire. A partir de n'importe quel texte, indiqué, incomparable. Arrhes gardées, ça se fait encore trop peu, trop parcimonieusement. Il s'agit de transformer lire. Mais transformer la lecture, c'est transformer l'écriture. Que sera-t-elle? En ce lieu, il s'agit de mettre en crise les stéréotypes et le(ur)s discours (mission, propagande, vérité, sérieux, science, loi, entre autres). Alors, rien n'aura lieu que le lieu critique, en l'interdit de la lecture et de l'écriture (faire qu'elle sorte et se retourne sur eux, les supplémente, les déçoive, désir et violence), excepté peut-être une révolution, en qu'hors les mots, le texte.

Il faut se mettre, se faire à l'écoute de l'aire. Tel champ ne laisse pas indifférent, l'or du signifiant se dépense en mes oreilles.

Au lieu de rédiger sur, à propos de, il y a lieu d'écrire, avec, à partir de (distanciation), grâce à telle précise mise en scène de ce lieu, de lier amoureusement métalangage et langage au point que l'un prenne le risque (de déborder, d'éclater, de rire,) de devenir l'autre — de revenir le même, come together, pulvérisation et rejointement. Il y a lieu de montrer l'écriture en la faisant et en le disant, et non uni(vo)quement en le disant, ce serait la reporter, la déporter ailleurs en croyant l'englober (le métalangage ne veut-il pas dépasser et englober le langage pour tenter de le décrire, l'étudier, l'analyser, l'asservir), ce serait en faire le reportage, le rapt. Il y a lieu de produire sur beaucoup, de je, travaux du je au nous, du nous au je, in(si)stances de s'historiser, un mouvement dans le langage. L'écriture, alors, a des conditions que la lecture connaît.

les yeux complémentaires

par philippe haeck

aux venantes, aux venants

1

“Wilfrid la Démanche dont le nom, comme on va le voir, avait quelque chose de prédestiné — car ce pays s’est surtout en allé en démanche parce que brisé dans son imaginaire et étouffé dans sa créativité.” (Victor-Lévy Beaulieu, *Manuel de la petite littérature du Québec*). Il y a des livres que j’ai fini de lire, je n’y reviendrai pas, il y en a d’autres que je n’ai pas fini de lire, parmi ces derniers *Don Quichotte de la démanche*.

2

1. “J’ai eu le sentiment que Beaulieu racontait ma vie, qu’il me serrait de près, qu’il me forçait à une formidable ivresse où toutes nos histoires (les siennes, celles d’Abel Beauchemin) se recoupaient.” (Ph. H.).

2. “Dans ce livre, qui est sans doute notre première oeuvre épique réussie, Beaulieu arrive à faire une grande oeuvre réaliste en décrivant les fantasmes des histoires familiales de l’écrivain Abel Beauchemin; ce livre fou fait comprendre mieux que beaucoup d’essais l’ébranlement de la famille et la force du couple.” (Ph. H.).

3. “*Don Quichotte de la démanche* est l’écriture de fiction la plus importante qui ait été publiée au Québec depuis longtemps. D’abord parce que le récit se déroule en tant qu’analyse fondamentale du procès d’écriture. Ensuite parce que des cauchemars décrits se dégage une dérision qui rend compte de la spécificité québécoise (dépossession).” (Patrick Straram).



victor-levy beaulieu

don quichotte de la d emanche



4. "Dérision: ironie tournée vers soi-même, auto-critique où se disent et se jouent ses contradictions vérités. (Connaissez-vous un livre québécois où la dérision est poussée à un point aussi extrême que le *Don Quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu? Aurait-il pu la dire s'il n'avait pas senti sa mort?). Tout devient dérision. Avant tout soi-même." (Jean-Marc Piotte).

3

"ON DIT QUE LA TERRE TOURNE, ALORS J'ATTENDS QUE MA MAISON PASSE PAR ICI." Malcom Lowry. En attendant je suis sans maison, je change de maison, souvent. Ceux qui me connaissent ont de la difficulté, souvent, à me retrouver. "J'aime les préfaces. Je les lis. Parfois, je ne vais pas plus avant, et il est possible qu'ici, vous non plus, n'alliez pas plus avant. Dans ce cas, cette préface aura manqué son but, qui est de rendre l'accès de ce livre un peu plus facile. Toutefois, lecteur, ne considérez pas ces pages comme un affront à votre intelligence. Elles prouvent plutôt que, par endroits, l'auteur interroge la sienne." (M.L. Préface d'*Au-dessous du volcan*).

"Dans la préface qui précède son ouvrage, un auteur explique habituellement le but qu'il s'est proposé, l'occasion qui l'a conduit à écrire et les relations qu'à son avis son oeuvre soutient avec les traités précédents ou contemporains sur le même sujet." (G.W.F. Hegel, Préface de *La Phénoménologie de l'esprit*).

La face de l'auteur. La face du lecteur. Celui-ci se trouve face à face avec celui-là quand le critique littéraire rédige ces préfaces pour d'autres yeux.

4

"Et puis, il comprit qu'il allait mourir. Cette pensée lui vint au beau milieu d'une phrase, alors qu'il cherchait ses mots et n'était pas satisfait de ceux qu'il trouvait." La mort au beau milieu du lit, au beau mi-lieu du livre, au beau lieu du livre. Je lis.

Il cherchait ses mots, il cherchait sa mort. Je lis. Le lecteur face à l'auteur, il s'entretiennent, le lecteur attend de l'auteur une phrase, l'auteur attend du lecteur une phrase, ils s'entre-tiennent, à la fin fatigués d'écouter ce qui ne vient pas ils se quittent rapidement.

Il cherchait ses mots: comprenez il cherchait d'autres mots que ceux qu'on lui avait donnés, il n'était pas satisfait des mots reçus parce qu'ils n'étaient pas vraiment à lui.

5

"Je parle seulement pour moi et quelques autres puisque beaucoup de ceux qui ont parole se déclarent satisfaits. VOYEZ LES MANCHETTES." (Gaston Miron). j'écris, j'écris, à faire un fou de moi à me faire le fou du roi de chacun volontaire aux enchères de la dérision mon rire en volées de gelots par vos têtes." (G.M.)

Commencez-vous à voir ce qui se trame ici, quelles nattes je tresse

pour vous (mais vous, peut-être pressé, devant toute cette lenteur, mon plaisir, avez-vous envie de sauter des lignes pour vérifier rapidement si je tiens ma lenteur partout — si oui vous me laisserez bien vite maugréant contre mon byzantinisme, mais ce qui vous paraît tel est ma clarté, ma jouissance, autant vous en prévenir pour éviter une confusion supplémentaire).

Mes fils québécois: Gaston Miron, Victor-Lévy Beaulieu, Patrick Straram, Jean-Marc Plotte. Ou plutôt: le texte-Miron, le texte-Beaulieu, le texte-Straram, le texte-Plotte. Le lecteur ne connaît que les textes mais s'il sait lire autour de lui les paroles écoeurantes, il n'a pas tort de penser que les textes-à-faire-un-fou-de-moi sont beaux, si beaux qu'ils réussissent à contrer les paroles dégoûtantes (familiales, ecclésiastiques, policières, bourgeoises).

6

JE N'ÊS PAS SATISFAIT DE CE QUE J'ENTENDS AUTOUR DE MOI, ALORS J'ECRIS.

7

“les mots n'arrêtaient plus de se bousculer en lui; ils venaient de partout, de la plante de ses pieds, du bout de ses ongles, du lobe de ses oreilles et des poils de son pubis.” Il est six heures du matin, j'écris parce que je ne peux plus dormir, je pense trop à ce texte que j'ai commencé hier soir par un heureux hasard qui m'a fait trouver le titre dans un article d'Hélène Cixous: “La fiction et ses fantômes” (*Prénoms de personne*). Il m'arrive de jouer dans les poils de mon pubis quand je pense aux fictions que j'aimerais nous produire. Les mots viennent de toutes les parties du corps: des pieds la marche du texte parfois de longues enjambées, d'autre fois une lenteur calculée, des ongles la parure, je me nettoie les ongles, je les coupe, ou la graffignure, des oreilles le rythme, la joie de certains sons, des poils du pubis les fils entremêlés de la fiction, mes doigts dans les poils de la fiction, quelle humidité, “je me délecte à trouver humide la plus grossière métaphore” (*La publicité discrète*). Certains soirs je n'arrive pas à dormir les mots se bousculent autour réveillant mes fantômes; je cherche mes mots, je cherche mon corps dont l'éducation publique, familiale d'abord, m'a privé presque totalement. Je cherche mes mots parce que ceux qu'on m'a donnés je ne les ai pas demandés (j'écris parce que j'ai su que j'allais à ma mort avec des mots empruntés, qui manquent de joie). Depuis que j'ai trouvé quelques-uns des mots que je cherchais je tiens (à) la vie.

8

Réjean me citait hier un passage de *Nattes*: “pendant que je suis dans la bibliothèque, entouré de milliers de fétiches, des hommes, des femmes, des enfants, travaillent sans arrêt, à l'usine, à la maison, à l'école, à la mort.” Vivre nos contradictions, je n'ai pas le goût de jeter mes livres quand je connais si peu de personnes à qui parler sans retenue; si je ne lisais pas il y aurait à ma place un corps sec en marche

de s'effriter avec l'usure quotidienne. Je me souviens de cette remarque amusée de Roger Des Roches à propos de *Nattes*: "On dirait que tu écris pour être cité." Rien de plus vrai: j'écris pour être pris et pour donner l'envie d'être pris. "Mange-moi. Je ne crains pas ta langue, ta morsure c'est là ce que je veux. Tes yeux sont des dents." (*Tout va bien*). Quand j'écris je (ré)cite les livres que j'aime, je ne crains pas de dire celles et ceux que j'aime.

9

"Il n'arrivait plus à maîtriser les battements de son coeur. Il pensa que si cela continuait à s'accélérer, bientôt son coeur jaillirait de sa poitrine et tomberait quelque part devant lui; et son sang lui serait repris, violemment comme dans les westerns de Pakampas, alors qu'on voyait la balle pénétrer dans la poitrine et, en ralenti, le flot de sang trop rouge qui se mettait à gicler." Comment dire que la fiction est la maîtrise, imaginez-vous la tension rigoureuse de la passion, le coeur prêt à sortir de lui-même tant il est fou de, en même temps le coeur qui fait des efforts inouis pour rester en place à assurer la circulation régulière du sang. Cela donne ce léger déplacement connu: je crie, j'écris. L'écriture c'est la passion au ralenti, l'écriture est après la passion ce geste pour la retenir. "Pleurer, il n'y avait plus que cela qui était possible." Quand je lis il arrive que certaines écritures me forcent à retenir mes larmes tant je suis ravi, serré embrassé que je suis de partout, puis peu à peu le calme revient avec cette sensation unique de maintenant mieux respirer comme si l'air était plus pur, qu'il pénétrait plus loin dans mon corps.

10

"Il avait peut-être écrit un million de mots en sept ans — d'énormes romans d'une petite écriture serrée, qu'il coupait de moitié lorsqu'il les tapait à la machine parce qu'il se lassait d'eux comme on se fatigue de ses vieux amis qu'on écoute plus que distraitement pour trop les connaître et deviner en eux ce qui n'est que radotage et bouillie culturelle mal ingurgitée." Il y a peut-être des écrivains qui tiennent à tout publier ce qu'ils ont écrit, il y en a d'autres qui ne cessent de couper leurs textes ou d'en abandonner des pans entiers, je fais partie de ces derniers comme Abel Beauchemin. Je réduis tant certains de mes textes qu'on pourrait croire que je n'ai gardé que les phrases assez dures pour être citées. Même les textes où il semble que je n'ai rien coupé ont été coupés et sans doute plus que les autres.

11

Je ne suis pas d'accord avec toi Abel Beauchemin quand tu dis plus on écrit et plus l'on se sent obligé d'écrire, et moins l'on comprend ce qui se passe en soi et hors de soi. Pour tout te dire Abel je ne me sens pas obligé d'écrire, si j'écris c'est que plus j'écris plus je comprends ce qui se passe en moi et dans le monde. J'écris pour voir clair. Je te soupçonne Abel de jouer au possédé alors que tu n'es pas sans savoir que tu écris pour entrer en possession de toi, pour arrêter d'être possédé. Voir clair cela ne veut pas dire expliquer, du moins pas au sens

que les professeurs de littérature donnent à ce mot: dévoiler l'unité du texte, au sens où je l'entends expliquer c'est déplier le réel sous nos yeux, lever tous les coins du réel, c'est montrer la complexité (ce qui n'est pas l'obscurité) du réel. Il serait bon Abel Beauchemin que tu parles avec Victor-Lévy Beaulieu; pour lui avoir parlé deux ou trois fois je crois qu'il pourra t'aider à y voir clair dans ce métier que nous pratiquons quand nous ne pouvons pas dormir.

“Tu finiras par te rendre complètement fou si tu ne t'arrêtes pas à temps. Viens te coucher, Abel. Viens te coucher!” J'entends ma mère dire à mon père: “Quand est-ce que tu vas te coucher? Qu'est-ce que ça te donne de tant lire? Lucien viens te coucher!” C'était le même monologue qui se répétait presque à chaque soir; mon père ne répondait pas, pas parce qu'il n'avait pas entendu la question mais parce qu'il ne savait pas comment quoi répondre. Il essayait de dire à ma mère qu'il lisait parce qu'il voulait savoir ce qui se passait dans le monde, ma mère lui laissait entendre qu'elle ne voyait pas ce que ça pouvait changer à sa vie, à leur vie. Mon père quand il était jeune lisait beaucoup de romans historiques — il avait presque tous les romans d'Alexandre Dumas dans la collection Nelson, des romans de Michel Zevaco dont les couvertures m'attiraient: c'était des dessins sombres avec des couleurs fades—; ma mère ne lisait pas: elle raconte souvent comment mon père quand il la fréquentait essayait de la faire lire, elle se souvient d'un roman qui s'intitulait *le Roman des deux roses* ou quelque chose de semblable, roman qui avait pour toile de fond un épisode de l'histoire anglaise, elle avait gardé le roman six mois puis le lui avait remis, elle n'avait pu lire que quelques pages. Peu à peu mon père a délaissé le roman historique pour des revues historiques où les historiens racontaient l'histoire comme dans les romans; c'était une façon pour lui de justifier ses lectures: il ne lisait plus des histoires fictives, il lisait des faits réels, historiques, non inventés. Cette dénégation de la fiction a brisé notre imaginaire et étouffé notre créativité; cette dénégation servait à montrer qu'on était sérieux c'est-à-dire qu'on n'était plus jeune. Un peuple sans fiction est un peuple de vieux, un peuple qui ne sait pas voler, qui ne sait pas rire, qui ne sait pas s'inventer. Qui est responsable de cette dénégation? Il faut bien qu'il y ait des coupables: “Nous ne sommes pas tous coupables de tant de souffrance sourde et minérale dans tous les yeux affairés, la même, grégaire. Nous ne sommes pas tous coupables d'une surdité aussi générale derrière les tympans, la même, grégaire.” (G.M.) ‘Ma mère travaillait depuis l'âge de seize ans dans des manufactures pour gagner quelques petites cennes, elle était l'aînée d'une famille de huit enfants, elle faisait souvent des heures supplémentaires: comment aurait-elle eu le temps de lire? elle n'avait que le temps de se trouver un mari pour sortir de sa famille en espérant que la vie serait alors plus facile, plus belle. “Pleurer, il n'y avait plus que cela qui était possible.” Comment pourrait-elle jamais lire de la fiction celle qui a été obligée de quitter l'école après sa huitième année, celle qui vivait dans une maison

où les seuls livres étaient des livres de messe, l'almanach et le catalogue d'Eaton? Mon père vivait chez ses parents qui cultivaient une grande terre louée à Côte-de-Liesse; la maison était immense, chacun avait sa chambre (ma mère n'a jamais eu sa chambre: allez lire *Une chambre à soi* de Virginia Woolf), il avait eu la chance d'avoir un professeur qui lui avait montré les plaisirs de la lecture — chez lui il y avait ses parents qui lisaient les nombreuses annales religieuses auxquelles ils étaient abonnés et un autre frère, l'aîné, qui lisait des romans historiques. Le soir à la campagne dans sa chambre un jeune homme lisait des romans jusque tard dans la nuit, ce jeune homme allait devenir mon père; c'est peut-être la plus belle image que j'ai de mon père, elle revient à mon esprit à chaque fois que j'entends le nom d'Alexandre Dumas. Aujourd'hui pour taquiner ma mère qui parle beaucoup quand elle a une chance de parler c'est-à-dire quand quelqu'un l'écoute — les femmes qui n'ont pas pu apprendre à lire, à écrire sont souvent réduites à être des moulins à paroles — il lui lance: "T'es bien une Dumas, tu serais bonne pour raconter des histoires!" (Ma grand-mère maternelle est une Dumas.). Et ma mère répond: "Achale moi donc pas pour une fois que j'ai quelqu'un avec qui parler."

13

Maintenant que j'ai commencé à lire, à écrire je sais que je n'arrêterai pas de lire, d'écrire. Je ne pardonne pas à ceux qui sont responsables de l'absence de lecture et d'écriture chez ma mère et chez combien de femmes et d'hommes du milieu ouvrier. Je n'aime pas non plus aujourd'hui les marchands d'audio-visuel qui annoncent la mort du livre: ce sont des magiciens au service de la bourgeoisie. La lecture et l'écriture restent les principaux moyens pour réduire l'ignorance, pour former un esprit critique: je lis et j'écris à mon rythme.) "Alors il avait regardé son père et il avait vu que son père n'avait plus d'yeux, seulement d'épaisses rides blanches qui n'exprimaient rien d'autre qu'une souffrance inouïe et qu'une insupportable solitude."

14

"En tout cas, il n'aurait pas voulu qu'elle s'en aille et c'était pourquoi il avait dit: "Vous n'avez pas d'autres questions à me poser?" Elle rit encore, montrant toute la blancheur de ses dents." C'est toujours la sortie de Dora qui me fascine: Dora, c'est le pseudonyme que donne Freud à une jeune fille qu'on lui avait amenée en consultation (voir *Cinq psychanalyses*), le 31 décembre 1899 abandonne "cure" de son propre gré, Freud pour des raisons que des femmes commencent à deviner aurait voulu prolonger la "cure" jusqu'à la guérison. Je laisse parler Freud: "Serais-je parvenu à retenir la jeune fille si j'avais moi-même joué vis-à-vis d'elle un rôle, si j'avais exagéré la valeur qu'avait pour moi sa présence et si je lui avais montré un intérêt plus grand, ce qui, malgré l'atténuation qu'y eût apporté ma qualité de médecin, eût un peu remplacé la tendresse tant désirée par elle? Je ne sais. Comme une partie des facteurs qui s'opposent à nous en tant que résistance nous restent, dans tous les cas, inconnus, j'ai toujours évité

de jouer des rôles et me suis contenté d'une part psychologique plus modeste. Malgré tout l'intérêt théorique, tout le désir qu'a le médecin d'être secourable, je me dis qu'il y a des limites à toute influence psychique et je respecte de plus la volonté et le point de vue du patient." Ce texte est un de mes fantômes parce qu'il met en jeu cet objet ambivalent par excellence: la jeune fille. Comment dire que la jeune fille est sur le seuil, entre l'enfance et la non-enfance, entre l'homme et la femme, comme si elle n'avait pas choisi son sexe. Si je veux retenir la jeune fille c'est qu'elle est indécidable, folle, qu'elle peut m'aider à sortir de mon rôle, du rôle qu'on m'a donné. La jeune fille m'embarrasse (je pourrais dire la même chose du jeune homme). Avez-vous entendu? La jeune fille m'embarrasse. N'y a-t-il pas dans ce dernier mot quelque chose de barré qui pourrait surgir une fois la barre levée sous une de ces formes: (je voudrais que) la jeune fille m'embrasse, je veux embrasser la jeune fille. Mais comment embrasser celle qui ne se décide pas, celle qui est indécidable? A moins que la jeune fille ce soit moi. "Elle rit encore montrant toute la blancheur de ses dents."

15

"Freud compare la paranoïa à la philosophie, la névrose obsessionnelle à la religion et l'hystérie à l'art. Cette nuit, j'ai donc été un grand artiste, tombant derrière ma table de travail, au coeur de mon hystérie." Le 19 octobre 1970 Unica Zürn met fin à ses jours: "Elle ne croit même pas que cela ait quelque chose à voir avec l'"amour", ce serait plutôt avec la frayeur profonde et inguérissable qu'elle a éprouvée lors de sa rencontre avec lui, rencontre que la vision de l'Homme-Jasmin avait très exactement préparée. En réalité sa "cervelle de poulet" est trop faible, trop petite pour supporter une grande commotion avec fierté, pour pouvoir, comme l'a fait Herman Melville, par exemple, bâtir une oeuvre sur ce choc émotionnel. Ah! ce défaut d'intelligence — elle n'est rien d'autre qu'un poulet qui rive ses yeux sur l'aigle tournoyant dans le ciel et qui se laissera tordre le cou dans une admiration hystérique. Et elle sent douloureusement les limites, l'étroitesse, la monotonie qui sont parfois celles de la vie d'une femme." (*L'Homme-Jasmin*). "On lui apporte son *Moby Dick* d'Herman Melville. Pourquoi, pourquoi ne comprennent-ils pas que tout cela est fini, qu'elle devrait lire dix fois chacune des phrases de ce livre qu'elle aime tant, pour finalement n'arriver à en comprendre aucune? "Il faut que tu travailles. Il faut que tu travailles!" Et, désemparés une fois de plus, ils s'en vont et elle souhaite de ne plus avoir de visites." (*L'Homme-Jasmin*).

16

DEPUIS PEU MON CORPS SE COUVRE DE FEMININ.

17

Vous n'avez pas d'autres questions à me poser? Etes-vous contentes et contents de mes réponses? Quoi? Vous trouvez que c'est plutôt d'autres questions. Je ne vous contredirai pas. "Savez-vous que j'ai tué

ma mère vendredi passé et que ce n'est que depuis l'accomplissement de mon meurtre initiatique qu'elle a commencé de vivre en moi? Donne-moi le sein." Monsieur Beauchemin vous n'êtes pas un peu fou avec toutes vos histoires à tête et queue. "Vous êtes tendu, dit le médecin. Vous avez trop travaillé. Reposez-vous un peu. Prenez ça aisément pendant quelque temps. Vous écrivez, je crois? Toute création est angoisse, j'espère que vous savez au moins ça. Cela finit par faire un gros noeud dans la région du coeur. Le bordel, ça ne vous dit rien? Je veux bien que vous vous payiez ma tête, docteur, mais pourquoi en retour faudrait-il que je paye pour mon cul?"

18

"il y avait dans le corps nu de Judith une bienheureuse force d'apaisement, des vibrations extrêmement calmes abolissant tout le mal qui avait pu s'accumuler". L'écriture fonctionne parfois comme le corps nu d'une femme qu'on aime depuis longtemps. On écrit comme si on avait toujours écrit, les phrases se déroulent sans heurt, ça fait plaisir d'écrire sûrement, la joie de l'artisan. On fait l'amour simplement, on retrouve toutes les caresses, on se fait plaisir. Les questions sur l'écriture et sur l'amour sont alors de trop, elles se perdent dans les gestes. "il regardait Judith toute nue au pied du lit. D'elle irradiait une lumière éblouissante. Un grand roman d'amour, ô ma Judith, cela ne serait peut-être pas une si vilaine affaire."

19

"Seule le ressuscitait la lecture d'une bonne page de *Moby Dick* dont j'avais possédait des dizaines d'exemplaires en toutes sortes de langues qu'il ne comprenait pas mais qu'il s'obstinait pourtant à gueuler." Je n'ai pas lu *Moby Dick*, c'est un livre qui m'attend comme *Au-dessous du volcan* et *La Mort de Virgile*. "Some years ago — nevermind how long precisely — having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation." C'est ainsi que j'aime lire, ma bibliothèque est comme un navire en pleine mer, je compare, je rapproche les feux des étoiles disséminées dans la nuit. Il m'arrive souvent d'imaginer que je dors sur un navire, le matin il me semble que je vois dans le ciel le miroitement de la mer. J'entends le chant des sirènes, je trouve belle la méduse. "Une folle, je n'attire que les folles. Je te le répète, c'était magnifique! Mais de quoi parles-tu, Johanne? Elle riait, ses grandes dents blanches brillaient dans sa bouche, et elle entraînait un bel derrière elle, le tenait par la cravate, hystérique, dansant le charleston dans la rue Saint-Denis, racontant toutes sortes d'histoires bizarres et incompréhensibles."

20

Les yeux complémentaires. J'aime vous regarder dans les yeux même si je dois détourner mon regard plusieurs fois pour ne pas tomber au bord de vos yeux. Ça brille, j'aime que ça brille — essayez d'imaginer

comment la pâleur brille. LA DENT DE L'OEIL DECHIRE LE
TEXTE.

(Après-coup. Ce texte qui voulait rendre compte de ma lecture de *Don Quichote de la démanché* d'une façon plus serrée par l'ajout d'arguments à mes deux propositions initiales s'est détourné du lit que je voulais lui faire emprunter. Ce changement de lit, ce glissement du texte-Beaulieu au texte-Haeck, une dure façon de lire parce qu'elle rappelle constamment que le sujet qui lit et parle et écrit sa lecture n'est pas un sujet abstrait mais un sujet historique pris dans des trames dont il n'est pas le centre: trame familiale, trame imaginaire, trame littéraire; il y a d'autres trames qui n'ont pas été écrites, qui apparaissent peut-être à son insu: trame sexuelle, trame didactique.)

fragments, versions

par andré roy

parce qu' (par ce qu') il écrivait, il savait qu'il se compromettrait

de la réception de la lettre-circulaire de Philippe H. m'invitant à participer à ce numéro de *Chroniques* à aujourd'hui, quelques notes prises: d'un horaire chargé, il m'a été impossible de prendre quelques heures continues en vue d'un article (souhaité complet et précis) sur "les conditions de l'écriture". Du discours fragmentaire, ce qu'il casse, ce qu'il trouble, ce qu'il implique rhétoriquement et idéologiquement, il n'est pas besoin d'en étaler les qualités: un livre comme le *Roland Barthes par Roland Barthes* est probant sur ce point. Le mien, point ludique ni mat, mais tient à quelque chose de castré et de plat, conséquent à une situation matérielle de travail. Ainsi, floué je dirais d'avance, ai-je tenté de renflouer ce texte par des *versions*

*il souhaitait tout dire, en finir avec ces questions, qui par la situation historique même demeurent infinies, et il ne disait rien. Comme si, après deux mois de déplacements, d'un horaire épuisant, n'ayant pu écrire et ayant si peu lu, il sentait un vide tout autour depuis quelques années, mais laps de temps encore trop court, ce que j'en sais de l'écriture: ce désir, par la production textuelle, d'attendre, d'élaborer une langue inédite, non point pour quelque différence me marginalisant à tout prix, non point par originalité économique et élitiste ou menées carriéristes, mais pour en finir avec la représentation, l'expression, le reflet, la littérature bourgeoise. Atteindre, élaborer une langue *en cours*, articulée à ce change politique et idéologique, de pair avec l'histoire des sciences, des événements socio-économiques depuis quelques années, une pratique efforcée qui n'apporte ni repos ni tracé fini, — un procès continu, je n'en doute plus mais comment savoir si mes textes ont posé des avancées, où j'ai trouvé des garanties?*

le travail (pour la maison d'éditions), d'une force centripète, avait expulsé tous les mots, ce avec quoi il vivait. Désarmé (il utilisait l'écriture, en effet, comme une arme), il demeurait muet; aphasie se répercutant: durant deux mois, des notes prises, ce n'était que chicots. Pis encore: il flairait ces fragments comme une immense prétention. Se ravisait-il, et encore là avait-il peur de se sentir: n'étaient-ce point des objectifs fixés depuis qu'il avait décidé de devenir écrivain, d'en faire sa pratique sociale?

pulsions et censures, *L'Espace de voir* en procède. A la fois appeler les mots, et lorsque répandus, les barrer, les refouler. D'où la matière coagulée et pantelante des poèmes, son mouvement dur et vacillant, son rythme acté et discontinu textes tordus par une volonté de casser non seulement toute fascination, certes, mais, en autant que souvenir se peut, toute émotion galvanisante, d'éteindre les effets mystifiants depuis toujours accordés à la poésie (ce mot de poésie m'écorche, me déplaît). Détruire la caresse des mots, fissurer leur opacité charnelle (ce qui ne voulait pas dire leur donner une transparence), — malgré, tout au long du recueil, indiqué par les titres, le blason du corps: contradiction axiologique! Ça fonctionnait comme refus de *N'importe qu'elle page* (que tous ou presque avaient aimé). Hypothéqué, je l'étais beaucoup par mon premier livre 220375

ça ne circulait plus, ça ne formulait plus. Déseparé devant des notes qui, contorsionnées, révélaient une impossibilité de s'exprimer. Cela le rendait moins malheureux qu'extrêmement fatigué, déprimé. Pendant de longues heures, en ce samedi ensoleillé, il remettait, pour lui, tout en question: allait-il arrêter d'écrire?

de ce que ça jouit en relisant leurs propres écritures, mais qu'ils ne veuillent point savoir comment il y a jouissance, voilà à quoi se refusent bon nombre de nos écrivains, à savoir, si on creuse un peu, une peur se pointe que cela ne tienne pas devant l'appareil critique, que tout serait bien mal foutu pour leurs livres et jusqu'à leurs revenus retirés de leurs situation d'écrivain propulsée par les pions universitaires et gouvernementaux 22230375

Il souhaitait qu'au moins par intermittence, même lorsqu'il allait d'une pièce à l'autre, regardait la perruche picoter son miroir, préparait le repas, le pouvoir des mots revienne. Tout avait fui. Face à cet événement, se répétant chaque fois d'ailleurs, faut-il l'avouer, lorsqu'il a une "commande" à remplir, il voulait devenir indifférent, oublieux, incurieux. Il sursautait: "Mais je deviendrais un imposteur!"

que l'on y veuille ou pas, signifiant et signifiant sont indissociables, ne se suppriment l'un l'autre, mais sont en rapport contradictoire et complémentaire; ce que le texte semblait évacuer, comme d'une vengeance de la *modernité* s'imposait la littéralité du texte, la matérialité de l'écriture; du moins cela m'apparaissait ainsi 230375

"Quoi! que m'arrive-t-il? Il écartait la question, se tournait vers un

autre objet (éplucher une banane, se curer les ongles, examiner les plantes): rompre cet état ulcéreux. Suffit-il. Le soir venait lentement...

dans le tremblement des toiles, des muscles, dans le tremblement de la lumière, des images, l'espace du corps divisé, mutilé (sur *L'espace de voir* et *En image de ça*)

ces recueils, avant même d'être écrits, puisqu'il me fallait les concevoir chacun globalement, avaient un espace numérique fixé, arbitraire (36, 16, 24), non pas pour leur tracer une clôture, mais pour que le dispositif permette aux sens de circuler, de se disperser: pour un pluriel de langues 23260375

et il n'avait pas résolu le cas, et combien voulait-il dépasser cette impuissance qu'il souhaitait momentanée. Fallait-il téléphoner à Ph. H. pour qu'il rature son nom sur la liste des participants. Fuir? Même en fuyant, de quelque façon, il savait qu'il demeurerait sur place. Le défi avait été lancé: il n'en pouvait plus de l'écarter, il revenait, irrémédiablement, comme un boomerang.

la forme que prennent ces fragments, qu'en est-il? Je l'imagine transgressive car, fort probablement, l'aurait-on voulu tout autre: comme un vrai discours théorique, — un redan. Et que ne l'aurais-je souhaité ainsi, ne serait-ce que pour m'apaiser: le calme des situations précises, clarifiées, les contradictions démêlées (effacées?). Ici même, ne m'enfoncé-je pas dans mes contradictions un sens recherché — comme un bien confortable, alors qu'à tout confort moral, je me refuse; jamais de "place" sûre 23270375

impliqué douloureusement. Travaillé en profondeur. L'écriture, ici, n'était point heureuse. Il aurait voulu que ses fragments l'étonnent; et sa pensée formulée ainsi un peu courtement le désolait, l'écoeurerait presque. Comme pour se "racheter", il s'était mis à écrire, ce qu'il n'avait fait depuis longtemps, très longtemps lui semble-t-il

cette peur de me répéter, de répéter ainsi le discours ambiant (aveugle, castrateur de notre société): de me servir de tics (ces tics sont peut-être les limites de mon style), d'utiliser des procédés, d'employer des mécanismes (rusés) de l'écriture. De cette patique (d'une sclérose — esthétique et politique, car c'est la fin du procès), — que je me dis, vient en effet la poursuite de mon écriture un certain complexe d'infériorité: comme si la poésie était un genre mineur, une parole restreinte et crispée face aux discours fictionnel et scientifique, un acte répugnant car le plus souvent sans référent au réel) qui sacrifie sur la dépense, sans proportion avec ce qui est en jeu dans la société, un Texte secondaire. L'expérience poétique, chez plusieurs encore, est considérée comme malade et intérimaire pourtant le poème, insistant le sens, les disperse sournoisement, perversement. Dérober, détourner les sens, tout en s'en pénétrant et en les contournant 27300375

contre la désolation et le dilemme, l'écriture venait de s'offrir comme moyen prophylactique. Pourtant, de la supposée fonction thérapeuti-

que de l'écriture, il n'en croyait rien. Contre son gré donc, il s'agissait ainsi. Cet état le troubla

cela apparaissait peut-être bien prétentieux: avec *En image de ça*, de retrouver la matérialité de l'écriture. D'où inévitable, certes, la pluralité de l'écrit, son "illisibilité" obligée par le procès de transformation de l'écriture. Et le cinéma, matériau moderne, ne pouvait être qu'un "bon" pré-texte pour agir la modernité. Comme l'(en)jeu cinématographique, ici, dans ce qu'il tient aussi de la musique, tout est entièrement porté, par les mots et les signes, sur les rapports entre les "espaces", la durée des "plans", le déplacement des "cadres", la narration et le commentaire des "images". Ça se déplace par blocs, ça court, rapide et discontinu, par séquences traversées d'érotique. Puis, peut-être, à regarder comme à montrer ceci: deux *corps* qui, par jeux de forces et de reconnaissances, s'attirent, se repoussent, se poursuivent, s'illustrent, s'exacerbent et se confondent: écriture et cinéma qui béent: une mise en scène qui raconte et montre (temps et geste) sa production 300375

il se relisait: est-ce lui? est-ce moi? Ce corps qui parle n'a pas le même style que le mien; (il semblait avoir entendu ça quelque part). Donc comme s'il avait interrompu son être. De cet état — d'altérité? — les phrases, comme de la seiche l'encre, profusaient

ce qu'on dit de mon écriture: féminine (veut-on dire féminisée?). Alors elle dépasserait, sur sa gauche et sa féminité, celle de Nicole Br.. Féminoïde, assurément, mais nullement féminoïaque tout Texte moderne devrait transgresser le langage comme dans une violence érotique ai-je voulu montrer que l'écriture n'est pas "naturelle" mais qu'elle procède d'un travail qui, lui-même, apparaît comme stratégie: déplacements, dérapages, subterfuges, subversions, — mise en cause radicale du texte, Texte de notre société. Critique... "Rückgrage"... 300375

devant ce déferlement, il eût peur et s'interrompît

que veut proposer la collection "Ecrire"? Des écritures, justement, et d'aujourd'hui. Qu'elles mettent en jeu, comme fiction, leurs mécanismes de fonctionnement et de représentation, et, comme ouvrage de recherche, qu'elles interviennent comme travail idéologique. Qu'elles puissent contribuer à l'évolution et à la propagation d'une pensée contemporaine et québécoise 100475

il se commettait

en image de ça

andré roy

préface de Patrick Straram le Bison ravi



quand lacan
manque la femme

ou

du manque de l'écriture
féminine chez lacan

par claire savary

*"Telle est la femme derrière son voile: c'est
l'absence du pénis qui la fait phallus,
objet du désir."*

Jacques Lacan

*"Telle est la puissance féminine,
qu'emportant la syntaxe, rompant ce fameux
fil (juste un tout petit fil, disent-ils) qui sert
aux hommes de substitut de cordon pour
s'assurer, sans quoi ils ne jouissent pas,
que la vieille mère est bien toujours derrière
eux, à les regarder faire phallus, elles
iront à l'impossible."*

Hélène Cixous

Parler des femmes, écrire des femmes, quand on est une femme est évidemment subjectif.

Mais parler des femmes, écrire des femmes, quand on est un homme est aussi évidemment subjectif.

L'objectivité nécessite une paralysie totale de l'être, nécessite d'être "objet", donc d'être un manque-à-être.

Or, la femme comme l'homme est sujet.

Pourquoi paralyser le sujet d'un désir qui ne demande qu'à s'écrire?

Pourquoi perpétuer le mythe de la femme toujours mystérieuse, voilée/(violée), dans une écriture toujours masculine(isante)?

Et encore plus, pourquoi faire de la femme un(e) Autre?

Pourquoi, enfin, la faire "objet de désir"?

Du désir de qui?

Du désir de l'homme?

Et si le désir de l'homme n'était pas le désir de l'Autre, s'il n'était lui-même qu'autre que le désir de la femme. Car la femme peut ne pas désirer le phallus; elle désire même aut(re) chose que le phallus, parce qu'elle ne grave pas comme l'homme autour du pénis, et ce, depuis longtemps.

Ce désir du phallus a été mis par les hommes sur les épaules des femmes omises, pour combler un autre manque: le manque idéologique/politique/économique, manque maintenu chez les femmes tenues, écartées de leurs droits, par les mâles (gouvernements) de toutes les époques. Mais le pire de tous les maux entretenus par les hommes dans une société malsaine, c'est, en réduisant la femme à leur objet de désir, de l'avoir empêchée d'accéder à son langage, en tant que sujet d'un désir.

Oui, je sais aujourd'hui que ma difficulté de structurer mon langage vient du fait que depuis ma naissance, on m'a tissée par la trame d'un langage masculin. On m'a fait croire que je n'avais rien à faire dans l'écriture et dans la parole. Alors qu'au contraire tout est à écrire le l'écriture féminine.

La béance symbolique de la femme n'est pas c(a)l(c)aire.

Et même si l'imaginaire a été et restera l'arme principale des femmes,

*"L'imaginaire des femmes est inépuisable,
comme la musique, la peinture, l'écriture:
leurs coulées de fantasmes sont inouïes."*

Hélène Cixous

Pourquoi ne pourraient-elles pas accéder à l'ordre symbolique, au langage, à l'écriture?

comme si la femme n'était que l'Autre

Mais la femme est capable de l'autre.

la femme est capable de désirs.

Le désir de la femme est un Désir/Femme qui ne peut pas être plein/plaine en demeurant à l'ombre de la Loi-du-Père.

"C'est dans le Nom-du-Père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps symboliques, identifie sa personne à la figure de la loi."

Jacques Lacan

"Ecrire. Pour devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique."

Hélène Cixous

Il est nécessaire pour une meilleure accession à l'écriture féminine de remettre en question la "fameuse" et "innée" Loi-du-Père qui réduit au départ le Désir/Femme au désir de la Mère qui ne prend son importance qu'en devenant encore l'objet du désir de l'enfant (identification primaire), la première étape vers la résolution de l'Oedipe comme complexe, vers l'identification de l'enfant au Père, vers l'entrée du fils dans l'ordre symbolique du langage.

Il faut, pour que le Désir/Femme s'écrive, renverser le schéma proposé par Lacan qui laisse s'annuler même le désir de la Mère au profit de l'apparition du Phallus comme signifiant souverain, schéma qui s'inscrit comme suit:

| | | | |
|-------------------------|------------------------------------|--------------------|----------------------------------|
| <u>Nom du Père</u> | <u>Désir de la Mère</u> | <u>Nom du Père</u> | (<u>Inconscient</u> Phallus) |
| <u>Désir de la Mère</u> | Signifié au sujet | | |

Car si le Nom du Père est une métaphore,
la Mère aussi est une métaphore,
et le Désir/Femme est surtout bien ancré(e) en moi.

J'ai envie d'écrire phantasme.

A la main.

Avec un ph.

Pourquoi écrire phantasme avec un ph?

Parce qu'un PH a longtemps hanté mon Désir/femme.



Ou parce qu'on a déjà écrit un *texte* comme PH qu'on désire récrire, mais qui nous échappe, qu'on manque sans manquer parce qu'il se situait historiquement dans une structure préconsciente au bord de sa censure.

"L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge: c'est le chapitre censuré."

J. Lacan

"...l'inconscient, l'autre contrée sans limites est le lieu où survivent les refoulé(e)s: les femmes..."

Hélène Cixous

Ou encore, parce que c'est mon désir, notre désir. Parce que je crois qu'il existe d'autre plaisir et que je désire en jouir jusqu'à l'impossible.

"Et si je me substituais à moi-même?"

"Est-ce que je peux jouir de ne pas être moi-même?"

H. Cixous

"Car le désir est une défense, défense d'outre-passer une limite dans la jouissance."

J. Lacan

"Mon trouble est grand, mon désir est grand: mon chagrin est plus grand que mon désir multiplié par mon trouble."

H. Cixous

Mon texte est trouble. Mon désir est femme.

J'aime Lacan,

sauf quand il me manque.

Ne me parlez pas de la castration comme complexe:

Phallus ———→ Pénis

(MIROIR)

Pourquoi est-ce toujours l'organe érectile qui en vient à symboliser la place de la jouissance?

Non, il ne suffit pas d'un (manque du) phallus "prédestiné à" pour donner corps à la jouissance, dans la dialectique du désir.

Car si le désir est une défense:

mon désir / femme est le désir dé-fente(s)

mon désir / Homme est un désir sans fente

et tous deux sont désirs qui s'enfantent

désirs qui phantasment ensemble.

Il faut travailler autant du féminin au masculin que du masculin au féminin.

C'est ce que Lacan ne fait pas.

C'est ce que Freud avait commencé à ne pas faire

"La façon qu'a l'homme de sortir de lui-même dans celle qu'il prend non pour l'AUTRE mais pour sienne, le prive, le sait-il, de son propre territoire corporel."

H. Cixous

Une des erreurs de Lacan:

Ne pas inscrire l'hystérie des femmes dans un ordre symbolique social.

Mon hystérie en est une en voie de révolution (sociale).

Ma jouissance est plurielle et textuelle.

Je ne suis pas poète ni écrivaine: j'écris des textes et je produis librement mes phantasmes à la main, avec un ph.

"Certaines formes de poésie peuvent s'apparenter au rêve et suggérer le même mode de structuration, introduire dans les formes normales du langage ce suspens de sens que le rêve projette dans nos activités."

J. Lacan

"L'IMAGINAIRE DES FEMMES EST INEPUISABLE, COMME LA
MUSIQUE, LA PEINTURE, L'ECRITURE: LEURS COULEES DE
FANTASMES SONT INOUÏES."

H. CIXOUS

Et que le sens y soit ou non, la sensation reste en suspens...
...et la femme reste la maîtresse du signifiant.

un écrire critique une érotique/politique

par patrick straram le bison ravi

pour François le Renard peu à peu et Marcel Hébert

Il est parfaitement erroné de regarder la **critique** comme quelque chose de mort, d'improductif et de "poussiéreux". C'est cette conception de la critique que veut répandre Monsieur Hitler. En réalité, l'attitude critique est la seule productive, la seule digne d'un homme. Elle signifie collaboration, continuation et vie. Sans une attitude critique, le vrai plaisir artistique est impossible.

Bertolt BRECHT

...depuis Marx, Nietzsche, Freud, la **critique**, la déchirure des enveloppes idéologiques dont notre société entoure le savoir, les sentiments, les conduites, les valeurs, est le grand travail du siècle.

Roland BARTHES

"Ecrire... Pour quoi? Pour qui?" (Dialogues de France-Culture, O.R.T.F. / Presses Universitaires de Grenoble).

Roland Barthes (avec Maurice Nadeau, le 13 mars 1973):

"A partir du moment où il y a une pratique d'écriture, on est dans quelque chose qui n'est plus tout à fait la littérature, au sens bourgeois du mot. J'appelle cela le **texte**, c'est-à-dire une pratique qui implique la subversion des genres; dans un texte ne se reconnaît plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai.

"Le texte contient toujours du sens, mais il contient, en quelque sorte, des retours de sens. Le sens vient, s'en va, repasse à un autre niveau, et ainsi de suite; il faudrait presque rejoindre une image nietzschéenne, celle de l'éternel retour, l'éternel retour du sens. Le sens revient, mais comme différence, et non pas comme identité.

(...)

"A propos de l'engagement, je voudrais d'ailleurs préciser un point. Comment est-il possible d'imaginer l'engagement dans le problème du monde, d'une part, et d'autre part une activité qui paraît effectivement gratuite, désengagée, de pur plaisir? On ne peut répondre que par une

option de type philosophique. Je comprends très bien qu'on n'admette pas la contradiction. Personnellement, je dirais que je soutiens fermement, en tout cas au niveau de moi-même, la possibilité d'une conduite et d'une pratique plurielles. C'est-à-dire que, d'une part, j'admets très bien qu'on coïncide aussi profondément qu'on le peut avec les problèmes militants de son époque, mais qu'en même temps on ne se croie pas obligé, pour cela, de censurer l'activité érotique d'écriture. C'est une option: cela dépend si l'on a une philosophie moniste ou une philosophie pluraliste.

"L'engagement dans l'écriture passe par des médiations, et constitue une méditation. Il faut accepter l'idée de pratique médiante, de pratique médiatisée. On peut penser qu'on s'engage dans l'Histoire par un travail sur l'écriture, mais évidemment on ne s'engage pas dans l'Histoire présente, immédiate, par l'écriture. Car si vous vouliez vous engager dans l'Histoire présente et immédiate, dans les crises qui nous entourent, par l'écriture, vous rencontreriez de très grandes difficultés, obligé que vous seriez de passer par le relai d'un langage stéréotypé, qui, précisément, ne serait plus une écriture.

"Et c'est là que je défends la possibilité d'une philosophie pluraliste qui consiste à se diviser en tant que sujet, à engager une certaine partie de soi-même, ou de son propre sujet, dans la vie absolument contemporaine, d'une part, et à en engager une autre partie dans une activité d'écriture qui se situe sur une autre longueur historique, mais qui reste historique, prospective, et animée d'une sorte de dynamique progressiste de libération."

Voici, que je contresigne, qui suffirait pour répondre aux questions que pose sur les conditions de l'écriture, pour "Chroniques", Philippe Haek le Lézard compte tenu du mot.

Mais pourquoi résister au **plaisir**, ce travail (l'entendre comme "le métier, cet étrange réconfort" de Malcolm Lowry), de pousser plus avant l'investigation, de m'investir plus avant dans ce champ de l'écriture, auquel à la fois je suis réductible et qui m'illimite — l'écriture valant d'abord pour moi par le devenir de sens qu'elle ajoute au vivre?

Tenir ce pari "insensé": être un écrivain / écrivain, dont le texte coïncide avec l'amour / camaraderie, le projet qui m'absorbe le plus, compris dans le projet marxiste de transformation des structures de la société capitaliste (cette société déterminée par l'idéologie blanche judéo-chrétienne).

Tout ce que j'écris critique un monde de l'Injustice, l'Inconsistance et l'Indifférence, où il est impossible que s'accomplisse intégralement un individu du **désir** affranchi, libéré, moteur. Autrement dit, je vise à ce que projet marxiste et modèle nietzschéen se concrétisent l'un par l'autre, Freud et Brecht ici balises indispensables (à ce niveau matérialisme dialectique et utopie sont complémentaires et non antagonistes).

Il est incontestable que la contradiction principale aujourd'hui est celle entre Capital et travail, que de la lutte des classes dépend qu'il y ait ou non transformation du monde, la modification des rapports humains entièrement subordonnée à celle des productions. Mais occulter le culturel au seul profit du politique est erroné et aberrant (qui autorise toute forme de "contre-culture" et toutes les démissions, à partir de quoi s'amorcent toutes les nouvelles sortes de **mythologies**, qui sont autant d'obstacles nouveaux au mouvement révolutionnaire tel que compris par Marx, Engels, Lénine, Mao Tsé-toung, Hô Chi Minh, Castro). Ne modifier que les rapports

de production, que les structures économiques et juridiques, ne sert à rien. L'individu est fonction du déroulement possible ou non de son procès désir / plaisir; il est ce qu'il produit mais aussi ce qu'il se produit — ou il n'est qu'un consommateur, sans aucune possibilité de consommation qui le spécifie. Ne pas comprendre ceci est réduire le projet marxiste à un seul aspect mécaniste, et la dictature du prolétariat (transition absolument nécessaire) n'engendrerait que sa bureaucratie et un nouvel Etat totalitaire: le projet marxiste dans sa totalité prévoit dépérissement de l'Etat puis société sans classes. C'est dès maintenant que, parallèlement au travail spécifiquement politique, doit être entrepris un travail spécifiquement critique, qui transgresse tous les codes sur lesquels se fonde l'idéologie de la classe possédante / dominante. L'idéologique aussi est principal, et le culturel. Aucun des intellectuels petits-bourgeois au service du prolétariat les plus réticents à une production culturelle dès maintenant critique de l'ordre établi ne vit sans un inconscient, un imaginaire, un désir, un besoin de "culture" fondamentaux. Le risque, dans une action commune, est grand de ruptures, qui écarteraient du travail révolutionnaire les plus conscients et les plus engagés. Dire qu'on n'a pas besoin d'eux, c'est adopter la thèse du spontanéisme des classes travailleuses / productrices, ces classes exploitées / opprimées qu'aliène de plus en plus l'idéologie de la classe possédante / dominante (dont les appareils sont assez puissants pour briser ou récupérer tout spontanéisme). Le reste est affaire de mauvaise conscience et de dissimulation fondamentales des intellectuels de gauche. Quant à moi, je ne peux vivre qu'en effectuant un travail critique dans tous les champs, sans tolérer refoulements ou mensonges de circonstance ou par omission, accrois-je ainsi au point extrême de désespoir ma bâtardise (ainsi conçois-je le politique, et l'acte érotique d'amour / camaraderie).

Ecrivain / écrivain: ce que j'écris se / me transforme par son procès de production spécifique, et, dans un même mouvement, est en prise directe sur le réel, sur l'Histoire, que l'écriture rejoigne le politique, le serve. Bertolt Brecht: "L'ennemi le plus dangereux, le seul ennemi réel du fascisme est le communisme, comme le sait le fascisme lui-même. Il est erroné de chercher à évaluer si le communisme est suffisamment fort à l'heure actuelle: il s'agit de le renforcer. Après le fascisme, sur ce point aussi le national-socialisme a raison, ne peut venir que le communisme, et rien d'autre. La culture s'effondrera ou résistera avec lui." "Plate-forme pour les intellectuels de gauche", "Essais sur le fascisme", "Ecrits sur la politique et la société" (l'Arche éd.). Ecrire n'aurait pour moi aucune "raison d'être" si ce devait être dans une perspective d'effondrement, ne relèverait plus alors que de son aspect névrotique, dont je ne saurais me contenter, c'est pourquoi l'acte singulier d'écrire que j'accomplis est indissociable de l'Histoire qui le motive et à laquelle il renvoie (j'écris le quotidien de l'individu que je suis — cet écrivain — tel que le détermine l'Histoire, où intervenir — cet écrivain).

Je n'écris pas dans n'importe quelles conditions, si en quelque circonstance que ce soit je peux vouloir écrire certaines choses sous forme de notes carnet de notes rouge "Buffalo"). Il est certain qu'après un interrogatoire au Bien-Etre Social ou à l'Assurance-Chômage je suis impuissant à écrire quoi que ce soit, ou s'il faut que pour manger quelque chose ou m'acheter des cigares j'aie emprunter de l'argent à Gaston ou à Kowalsky à la averse Wilson.

Pourquoi certains jours l'écrire coule-t-il de source, pourquoi certains

autres un blocage empêche-t-il l'écrire? L'inconscient commande une partie essentielle de l'écrire, quelles que soient la part d'analyse préalable et la part de décision. Il faut à l'écriture une mise en situation (la nuit passée, premières préoccupations dès le réveil, faire l'amour ou non, culture physique, cuisine, lecture des journaux ou d'un livre, courrier, aller d'abord dans la rue ou non, etc. — ce texte même a été retardé de 24 heures parce que j'ai reçu le dernier de mes chèques de l'Assurance-Chômage, après quoi je n'ai pu qu'aller errer à la librairie Lettre / Son., boire du V / 8 et du thé à la Wilson, lire "L'empire des signes" au parc Lahaie en plein soleil, le soir retrouver L.I.A.M.A.4). Une question importante est celle de la forme, comme la forme d'un sportif au moment d'une épreuve — Roger Vailland a tout dit à ce sujet aux pages 32 et 33 de "325.000 francs" (éd. Buchet-Chastel / le Livre de Poche 986). Un dead-line peut "forcer" à écrire: mais rien ne prouve qu'"autrement" on n'aurait pas écrit mieux (explicitant mieux le propos et l'inscrivant dans une dynamique intrinsèque le faisant circuler plus complètement). Ecrire sur commande aide, mais retarde d'autant un autre texte auquel on tient particulièrement — quand finirais-je le "Blues clair"? Il m'est arrivé d'écrire tous les jours pendant une semaine ou deux; je n'ai pas encore essayé d'écrire tous les jours de telle à telle heure. Il m'arrive de me réveiller avec en tête une correction à apporter au texte que je suis en train d'écrire, ou la phrase enchaînant exactement avec la dernière écrite la veille: je peux alors travailler une heure ou deux, avant de penser à faire autre chose (faire l'amour avec une femme s'il y en a une avec moi, ou prendre un petit déjeuner, par exemple). Je me résouds très mal à entreprendre d'écrire si je n'ai pas devant moi un temps disponible suffisant (si j'ai un rendez-vous ou autre chose à faire dans deux ou trois heures, je reporte au lendemain l'écriture). J'écris au crayon et rature ou jette, puis je réécris en tapant à la machine — un effort physique souvent pénible (mal au cou et au dos qui lamine): Tout ceci procède d'affects et d'influx propres au travail d'écriture, sans aucun rapport avec je ne sais quelle transcendance de génie créateur (cette autre mythologie bourgeoise afin de diviser le travail, et bourgeoise signifie toujours à un moment donné fascisme). Rien n'est moins innocent qu'écrire, qui parfois prend complètement par surprise. Ecrire, dépense d'énergie, intellect et libido conjugués, ne se produit qu'à sans se ménager se dérouler excès.

Ce qui me saisit le plus dans l'acte d'écrire, ce sont la concentration et les intensités, une exaltation fiévreuse et le cheminement laborieux, la part de l'inconscient et le recul sur soi constant, l'abandon et l'analyse. On est ici à la limite de l'érotique, dont il faut bien convenir que l'écriture l'implicite.

Ici, je pense (je n'écris jamais sans être à proximité, selon les mots que j'aligne, l'articulation du discours, d'autres textes — Bertolt Brecht: "Il pensait dans d'autres têtes; et dans la sienne d'autres que lui pensaient. C'est cela la vraie pensée." "La vraie pensée", "Notes sur la Philosophie", "Ecrits sur la politique et la société" (l'Arche éd.), c'est pourquoi je ne conçois pas d'écriture qui ne se fonde sur un réseau de citations, à la fois lui fournissant un champ historique et la singularisant), ici, je pense à Roland Barthes, écrivant dans "Les sorties du texte", intervention au colloque de Cerisy-la-Salle "Vers une Révolution Culturelle: Artaud, Bataille", dans "Bataille" (Union Générale d'Editions, 10 / 18 805): "...notre société, qui se croit "érotique", ne parle jamais des pratiques réelles de l'amour, du corps en état d'amour: c'est ce que nous connaissons le moins les uns des autres — non peut-être par tabou moral, mais par tabou de futilité. Il faudrait en somme — et ce ne serait pas si banal que ça en a l'air — il faudrait repenser

la nudité. En fait, pour nous, le nu est une valeur plastique, ou même érotico-plastique; autrement dit, le nu est toujours en position de **figuration** (c'est l'exemple même du strip-tease); lié étroitement à l'idéologie de la représentation, c'est la figure par excellence, la figure de la figure. Repenser le nu voudrait donc dire, d'une part, concevoir la nudité comme un concept historique, culturel, occidental (grec?), et, d'autre part, la faire passer du **Tableau** des corps à un ordre des **pratiques** érotiques."

Toute écriture que je produis, fragment d'un livre ou une simple chronique, a certainement pour inter-texte, que j'en sois conscient ou non, des pratiques érotiques. J'ai su dès avant écrire, dans ce vide si actif où l'on pense à ce que l'on va écrire, qu'interviendraient ici telles images, et avec d'autant plus d'insistance qu'elles "illustrent" les deux versants que je tente d'équilibrer en un mouvement dialectique dans tout texte: un radical du faire l'amour avec l'Autre (le texte) et le "vertige du déplacement" de certaines "combinaisons" à plusieurs sujets (les citations).

Écrire est une mise à nu, (pour) une pratique érotique.

L'écrivain tente un travail de la plus petite vis (qui vaut selon les rapports qu'il démontre avec d'autres); l'écrivain accomplit le plus intégralement possible le sujet qu'il est (que spécifie son procès désir / plaisir).

Écrire est certainement une sorte d'auto-justification. J'élucide et légitime par son texte le sujet que je suis. Mais le texte n'existe qu'à partir de sa lecture, de mon rapport à / avec l'Autre (tous). Narcissisme et ouverture à l'Autre (tous). Le pluriel d'écrire en manifeste ici l'instance dialectique qui le génère.

Serge Doubrovsky: "Faire et, en faisant, se faire: cette loi de l'existence humaine vaut aussi pour l'écrivain. A aucun moment, la conscience de soi n'est connaissance et possession absolue de soi: c'est parce que, comme tout homme, l'écrivain se manque, que, pour se trouver, il n'écrit pas, mais **continue à écrire.**" "Qu'est-ce que le littéraire?", "La querelle des Anciens et des Modernes", "**Pourquoi la nouvelle critique**" (Coll. "Médiations" 103, Denoël / Gonthier éd.). En exergue à ce livre, Jean-Paul Sartre ("**Situations**" 1, Gallimard éd.): "...la fonction du critique est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager pour ou contre et de se situer en situant..."

Quel est cet autre auquel je m'ouvre en me situant, en tant que sujet mais nulle part ailleurs que dans l'Histoire?

A la fois l'écrivain et le politique, l'écrivain d'avant-garde et le politique de gauche, et la femme aimée, et ce lecteur inconnu (probablement jeune) pour lequel mon écriture sera un démarreur.

Soit des intellectuels petits-bourgeois, susceptibles d'éprouver un plaisir esthétique et d'un engagement dans la lutte des classes, qui ne relèvent pas de l'idéologie de la classe possédante / dominante, mais visent à la détruire.

(Il est à peu près dément d'écrire sans feed-back. Mais en ce qui concerne critique et cliques littéraires au Québec, où il n'est envisagé de "liberté" que celle du monde des affaires, de Jacques Godbout à Jean Basile, quelques mots de Serge Doubrovsky suffisent, qui les réduisent à leur insignifiance obligée, occupées qu'elles sont à planifier leurs profits et privilèges dans l'ordre établi, où je ne me sais pas de place: "...la critique traditionnelle, et c'est le rôle essentiel que la société lui assigne, est, dans tous les domaines, une immense machine à traduire l'original dans le banal. (...) "L'âge du fondamental recommence", disait un personnage de Malraux en pleine

**Un certain ordre juge la publication des images
annoncées qui seraient contraires aux bonnes moeurs.**

Un certain ordre juge la publication des images
annoncées qui seraient contraires aux bonnes moeurs.

guerre civile espagnole. Dans notre époque de prospérité, tant que la vieille critique tient bon, le fondamental ne commence pas." D'où précisément la nécessité d'une vigilance intellectuelle et d'une pratique dans le champ spécifique de la **critique**.)

Le problème de la lisibilité et de l'audience n'en est pas un pour moi.

Bertolt Brecht: "Ecrire pour de petits groupes ne veut pas dire que l'on méprise le peuple. Tout dépend de savoir si à leur tour ces groupes servent les intérêts du peuple, ou si au contraire ils travaillent contre eux..." "S'adresser à tous", "A propos de popularité et réalisme", "Formalisme et réalisme", "**Sur le réalisme**" (coll. "Travaux" 8 / l'Arche éd.). "Ce que beaucoup n'ont pas encore saisi, c'est ceci: face aux exigences toujours nouvelles d'un environnement social en constante transformation, s'en tenir aux formes anciennes et conventionnelles, cela aussi, c'est du formalisme." "Le débat sur l'expressionnisme", "Formalisme et réalisme", "**Sur le réalisme**" (coll. "Travaux" 8 / l'Arche éd.). "Si c'est du **formalisme** que de chercher toujours des formes nouvelles pour un contenu identique, c'est du formalisme que de vouloir garder pour un contenu nouveau des formes anciennes." "Sur le réalisme socialiste", "Sur l'écriture réaliste", "**Sur le réalisme**" (coll. "travaux" 8 / l'Arche éd.).

C'est dans ce sens que j'écris des graffiti / folk-rocks disant mon expérience de la Californie 68 ou un portrait de Gilles Groulx le Lynx inquiet en 1971, des chroniques à propos du cinéma ou un questionnement socra / critique à la fois analyse et journal, une fiction à propos du "véritable problème de l'intellectuel qui choisit de vivre selon sa lucidité: relier dialectiquement l'accomplissement de soi et le devenir de la collectivité qui le détermine, que son conditionnement fait s'opposer à lui minablement, bête et totalitaire, mais sans laquelle il ne peut s'inscrire dans l'Histoire, seul "lieu" où concrétiser son accomplissement, son vivre" ou 16 fragments de "poésie / journal" valant par destinataires, citations et images.

Après que le cinéma et la télévision aient polarisé l'attention, l'écrit va reprendre une importance décisive (ne serait-ce qu'à cause des limites qu'imposent à cinéma et télévision leurs moyens de production, leurs propriétaires). Bien que tout soit fait pour éliminer de l'enseignement histoire et philosophie, qui fondent toute écriture, le besoin / désir d'écriture et celui de lecture, et l'absolue nécessité pour toute société moderne d'une culture ayant pour superstructure un discours le plus près possible de son langage, sa parole, autant d'éléments qui me font penser que l'écrit va redevenir principal (s'il a jamais cessé de l'être). A ce sujet, et quelques autres, lire Henri Lefebvre.

Encore faut-il faire éclater le livre conventionnel, éviter que le sclérose la normalité. En ce sens je trouve tout à fait remarquable "**Portraits du voyage**", Jean-Marc Piotte Pio le fou, Madeleine Gagnon la gentille Lionne et moi relatant chacun de son point de vue un même événement, le voyage à l'acide de Pio (coll. "Ecrire" / éd. de l'Aurore). Il est certain qu'à la lecture à plusieurs, si justement préconisée par Philippe Haeck le Lézard compte tenu du mot, devra correspondre une écriture à plusieurs. A condition de retenir ce que dit Renaud Zuppinge dans "Notes étourdies écrites pendant un séminaire de Roland Barthes": "Au-delà de la complicité, accepter, assumer la contrainte de toute pratique textuelle: tout individu est condamné à sa peau en tant qu'enveloppe, plusieurs cerveaux ne dirigeront jamais une seule main: il y a sans doute des écrivances collectives, jamais

d'écritures." "Barthes" ("L'Arc" 56). Ce qui est intéressant, c'est de multiplier les "points de vue", d'écriture, à l'intérieur d'un même livre. Ce que j'avais fait dès 1961 en proposant l'aventure d'"**Écrits de la taverne Royal**" (éd. de l'Homme). Ainsi ce livre écrit avec les participantes et participants de **la fabrique d'une écriture**, où sont cumulées lectures, rencontres avec écrivains, leurs communications, écritures, au long de 24 séances pendant l'hiver 74-75. Nous étions une vingtaine au début, plusieurs s'éliminèrent très rapidement, comprenant n'avoir rien à faire là, si certaines et certains demeurèrent, voulant se servir de l'atelier à fins d'ego-trip ou de thérapie, finalement le travail s'effectuant à 8, une pratique pour moi exemplaire et passionnante (qui demande à être approfondie, améliorée).

Chacun n'écrit jamais qu'une seule et même chose: c'est la pluralité des perspectives utilisées qui fait le **corps** d'une écriture dans son ensemble — pluralité elle-même accrue par la mise en commun d'écritures en un même corps, ce corps dont les différences constituent l'authentique et l'efficace.

Le reste est littérature, commerce, bourgeoisie.

Écrire, un texte, ce plaisir, cette angoisse...

Je déclare avoir reçu, pour 8 ouvrages publiés en 4 ans, en tant que droits l'auteur, depuis le 4 avril 1971, 157 dollars et quelques cents — plus 200 dollars d'avance pour une préface au "**Talon de fer**" de Jack London, que Réédition-Québec ne publia pas — (pendant ces 4 ans aucune demande de texte ne me fut faite par un journal ou un magazine pouvant me payer, il ne fut proposé aucune émission de radio ou de télévision).

"100 ans de solitude"; il faut que j'aime drôlement vivre pour tenir le coup, L.I.A.M.A.4...

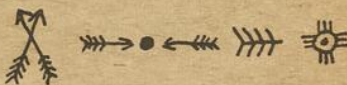
Il est possible qu'on voit dans ces pages subsister un certain "idéalisme"! Peut-être est-ce l'interstice par lequel se dissémine la jouissance, sans laquelle tout politique est voué à la réification. C'est assez le "sens" qu'en dernière instance j'aimerais qu'ait l'écriture, ce sens qu'inconsciemment autant qu'analytiquement je tente de produire au moyen d'un écrire critique qui soit une érotique / politique...

"Le Monde". Vendredi 2 mai 1975. **La fin du conflit du Vietnam. LES FORCES REVOLUTIONNAIRES ONT PRIS LE CONTROLE DE AIGON QUI DEVIENT "VILLE-HO-CHI-MINH"**.

Ces pages sont à la fois pour le numéro spécial de "Chroniques" (C.P. 747, 1000 St. N, Montréal, Québec) sur les conditions de l'écriture et pour le livre écrit en collaboration avec celles et ceux qui participèrent à **la fabrique d'une écriture** à l'Atelier d'Expression Multidisciplinaire (1237 B rue Anguinet, Montréal, Québec, 866-4159).

9-12 mai 75

Patrick Straram le Bison ravi



l'air est bon à manger

L'avez-vous vu, c'est-à-dire avez-vous jasé avec lui, pendant un cocktail littéraire, quand tous les **Poètes s'affairaient** en chefs de rayons d'un Grand Magasin terne et torve? Moi, la dernière fois, c'était au Gobelet, à l'exubérance rustique de grands respirs comme danses carrées et vieux journaux où s'est inscrit entre les manchettes pittoresques l'intime d'un quotidien fléché. Avec Gaston Miron l'homme agonique pioché d'un mal d'épieu, Jean-Jules Richard était le seul à sa place dans la place.

Pendant le bref temps que je fus "lecteur" pour les éditions Parti Pris, avant qu'on me trouve plus utile au secrétariat à la rédaction de la revue, je dénonçai violemment la "fabrication" et les "brouillages" de "**Pleure pas Germaine**" que Parti Pris ne pouvait publier que par **opportunisme**, sans changer un mot de ce qu'elle avait écrit j'aidai Clémence-la-Magnifique DesRochers à construire / composer un livre beau et important: "**Le monde sont drôles**" suivi de "**La ville depuis**", j'écrivai quelques pages où l'enthousiasme le plus débordant l'emportait sur le déchiffrement critique pour recommander qu'on publie absolument "**Le journal d'un hobo**" (pages qui servirent pour "Le manuscrit trouvé à même la terre Québec", article dans "Parti Pris" vol. 3-/ nos 3 / 4, octobre / novembre 1965 — "J'ai longtemps cherché un livre québécois de cette qualité-là, une **somme** voulue pour son authenticité, conçue et faite tentative d'être réellement une totalité." / "Une **fatrasie** envoûtante, monumentale, d'un grotesque ésotérique, tragique au sens le plus élevé du mot, qui ne saurait avoir d'autre identité que québécoise." / "Un effarant traité de l'aliénation québécoise, mais aussi une épopée, un conte et une parabole entre fantastique et science-fiction dans l'acceptation la plus universelle des termes, et encore un documentaire, d'un réalisme presque journalistique. Le récit insolite, aberrant, obsessionnel, cri contenant la totalité dont il jaillit, d'un itinéraire psychique, "au cours" d'un voyage "réalisé" à travers une histoire, une condition humaine, des sociétés remarquablement "décrites": voilà ce qu'est enfin ce **livre d'heures** vécues à vif." / "**Merci**, Jean-Jules Richard, pour 'ce cri déchirant et révolutionnaire d'une **âme à l'inverse**...").

Et, un soir à la taverne Wilson, c'est en pensant à ce livre et à l'homme (sa signifiante), qu'à Claude Robitaille m'exposant son projet d'un journal d'écritures et d'images parallèle à "Ovo" je suggérai le titre de "Hobo / Québec".

Il y a une **spécificité** de l'écriture de Jean-Jules Richard qui la fait unique sur la scène de la production littéraire québécoise: son A / **NORMALITE** (au sens qu'à l'alittérature, encore que J.-J.R. aimerait sans doute que le bornent à l'anormalité de leurs petits dictionnaires tous les cuistres d'académies).

Mais aucun n'a su **dire** comme lui certains **génériques**; ainsi dit-il les trains comme seuls les cinéastes américains ont su les montrer, à commencer par le plus magistral d'entre tous, Buster Keaton, et jusqu'au

plus moderne des classiques, donc le plus classique des modernes, Fritz Lang...

Un livre... Ce qu'est le faire selon le contexte socio-politique où il a lieu, J.-J.R. l'explique dans une Note que toute publication d'avant garde se devrait aujourd'hui de "reproduire" initialement à son travail. Ce livre dit dès 1950 ce qu'il faut dire, qu'on fait toujours tout pour ne pas dire, et en 1974 encore, et c'est-à-dire l'essentiel: le spécifique concret. Ce livre, dont laactualité est indiquée dans la première et la dernière lignes, "C'est encore une fois la fin du monde." / "Alors, on reprend en chœur, avec cœur ou noqueurs: Vivent les Syndicats catholiques!", informations et écritures sans égales ici et plus que jamais nécessaires, j'aurais voulu en rédiger un communiqué de presse" pour le dos de la couverture servant d'information qui serait "critique":

L'histoire du Québec s'écrit à partir de celle des luttes ouvrières. Peu d'écrivains, donc, l'osent. Jean-Jules Richard a choisi de faire le "récit" d'une grève qui a tout "changé" ici. Le romanesque authentifie, authenticise — et avec ce romanesque-ci nul danger que l'amiante mène à Ottawa. A travers le prisme d'une anecdote, d'un fait-divers, d'un "roman d'amour" (ou roman de "mœurs"), un peuple, l'Histoire, les théories prennent corps, où se "re-connaître", et l'éclairage, qui dé-mesure, donne à une histoire et à l'Histoire leur seule vraie mesure juste. C'est cela, écrire, considéré comme l'une des plus belles choses au monde: le travail en soi". L'une des dernières fictions possibles dans la modernité. Et même... Sans travail, c'est le genre de livre d'un "genre" redoutable, où la plupart se brisent. Pas de Jean-Jules Richard. Ecrire comme on ressent et y "combiner" actualités. Besogner ses mots que le "raconter" soit producteur d'un sens, que les faits confirment. Il faut à l'école "Petit manuel d'histoire du Québec" et dans la vie quotidienne une femme et homme québécois "Le feu dans l'amiante", un outil pour apprendre à comprendre, comme un outil au travail ou un outil ménager, et qui est un outil de plaisir écrit comme il l'est. Le livre est ici matériau d'agitation-propagande et signe d'une culture prolétarienne. Il a l'exemplarité du "Talon de fer" de Jack London. On n'a jamais eu BESOIN comme aujourd'hui de lire "Le talon de fer" aux Etats-Unis et "Le feu dans l'amiante" au Québec, besoin de LIRE JACK LONDON et JEAN-JULES RICHARD. Qu'on ait besoin de la lecture marque la nécessité de l'écriture: à la qualité, son efficience.

Jean-Jules Richard. "LE FEU DANS L'AMIANTE" (Réédition-Québec).

J'aurais voulu analyser des mots auxquels je pense lorsque je pense à J.-J.R.: saignant, juteux, étoiles filantes, robustesse / rugosité, vagabondage(s) / ancrage de tendresse, l'artisan partisan.

Et puis, il y a Jean-Jules Richard, et puis ensuite Réjean Ducharme, il n'y qu'à lire ce geysier de diamants bruts (à miroitement micas Ponge) qu'est "L'hiver de force" (merci Madeleine Gagnon, livre de gentille Lionne le fait meilleur encore et destine bien à qui de droit service de presse)...

Et si j'ai goût qui ne s'égale ni s'égare pour Cézanne et Max Ernst, et Picasso et Friedlaender, et plus que tout Klee et Soulages, c'est bien plaisir aussi que je prends à regarder quelque torrentiel d'une campagne calme par Jean-Luc Lanet où sourit nue son rêve éveillé une femme à Modigliani à regarder

passer la roulotte comme un Tapiès de Philippe Gagnon violonant / nasifiant sa garouine, et voilà-t-il pas en plein Dubuffet Jean-Jules Richard, cette géologie grouillante garrochée à la face plate de tous les plumitifs et les plumiers?: un écrivain qui vit...

Patrick Straram le Bison ravi
Montréal / 2 février 74

(2 février 1973: Laberge, Charbonneau et Pepin, accusés d'outrage au tribunal lors de la grève dans la fonction publique doivent se rendre en prison.)

Cette note avait été écrite pour un numéro de Hobo / Québec consacré à Jean-Jules Richard qui ne fut jamais fait: qu'elle serve ici de salut à un grand écrivain québécois mort prématurément.

On ne parle bien que de ce qu'on est. De ce qu'on connaît. Je veux dire de ce qui est non sa cause, non son but (le pourquoi, le pour-qui), mais de sa pratique (d'une arme, d'une machine, de son corps, du langage, et il faudrait être complet): autrement dit de **son comment**.

ARAGON
("Théâtre / Roman", éd. Gallimard).

Il m'arrive de penser que les romans ont pour but de ramener l'homme à la situation de l'enfance, briser ce cadre qui le limite, que les romans tendent à le mettre dans la situation d'insatisfaction de l'enfant, qui veut toujours en savoir plus. En tout cas, si j'écrivais des romans, moi, ce serait pour cela. Je lis des romans pour cela, pour retrouver cette avidité de connaître, pour cesser de me satisfaire de l'arithmétique élémentaire qu'on m'a enseignée.
En savoir plus.

ARAGON
("Blanche ou l'oubli", éd. Gallimard)

au retour du refoulé, la fiction

par france théorêt

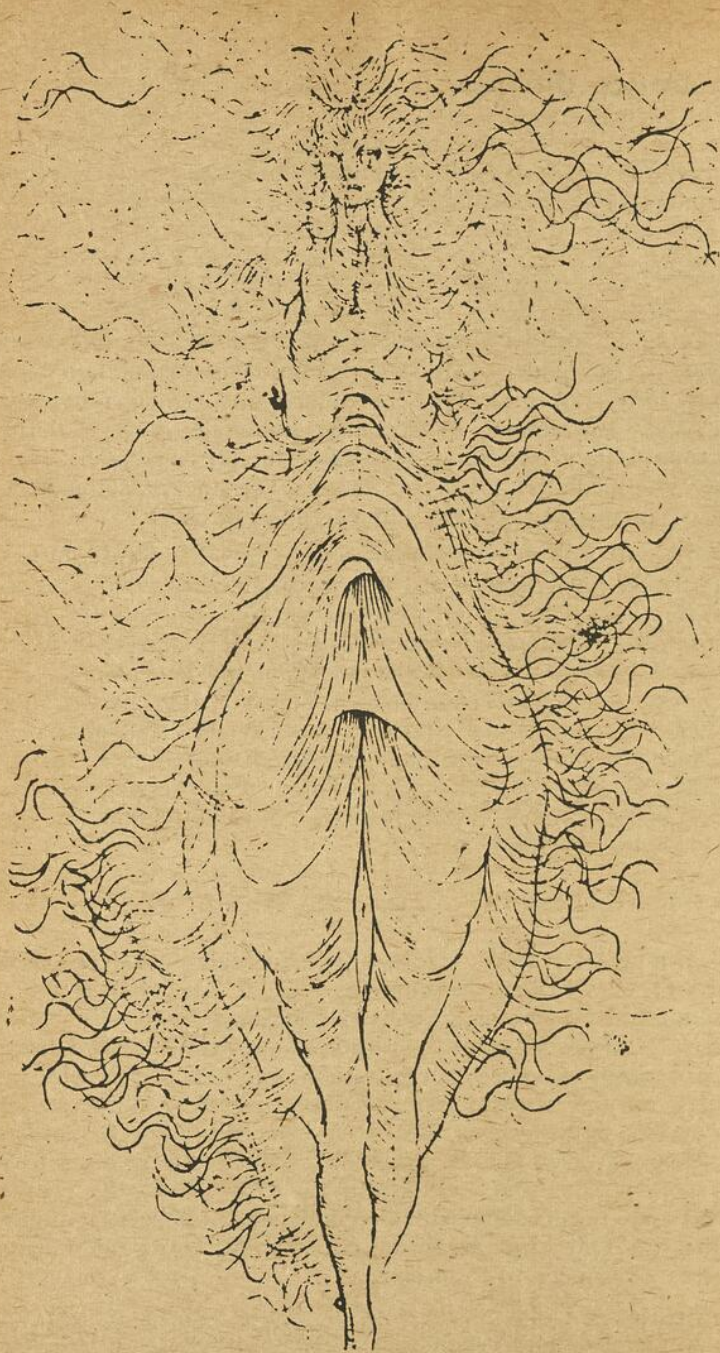
Je pense du côté des guenilles d'Edwarda. Je ne veux pas être ou je ne peux pas être; indécidable. Ça s'est imposé du dehors. Longtemps, le corps a dormi. Les soirées d'hiver sont longues. Les images du père sont écrasantes. Au détour, la décharge libidinale prend l'allure du fantasme de mort. J'assume avec peine le corps médiatisé, féminin, croué, intermédiaire. Le corps féminin est une passoire: le sang, l'enfant, le sperme. Cela se perd par intermittence.

Le discours clos est toujours faussement clos. La clôture du texte et sa répétition appartiennent aux discours familialistes de toutes sortes. Le texte clos s'érige et (se) durcit. Il est dieu devant les guenilles d'Edwarda. L'homme appartient à l'histoire, la femme à l'espace c'est pourquoi "elle se prête plutôt à la perversion que je tiens pour celle de l'homme." (Lacan, in *Télévision* p. 64). Suivre, faire partie, adhérer, endosser, voilà la place. Geindre, se punir, voilà l'étalement de l'impuissance. Paradoxalement, pourtant, l'impuissance ça ne lui appartient pas. Chaque fois, il s'agit de l'autre en son rapport ramené: la "libération des femmes" est impossible. Y a-t-il autonomie d'un corps intermédiaire, délibéré?

LES GUENILLES SONT AUSSI LES NYMPHES

Les nymphes, dryades, naïades, napées, néréides, océanides, oréades surgissent, elles hantent les humains puisque telle est leur fonction. Elles ont traversé les textes, objets chimériques de représentation. Déeses des eaux et de la terre, écriture des surfaces, elles sont devenues désirs et images d'épinal. L'écriture féminine quand elle s'éloigne du suicide emprunte souvent le relief composé par cette écriture antérieure. Avec les nymphes, une partie devient le tout, métonymie euphorique, le corps global. On ne peut en dire autant des guenilles. Elles sont où elles sont, peut-être même liées à l'infection. Elles se dérobent ou s'offrent toujours liées à la dépense. Cachées ou montrées, les guenilles font surgir le permis, le défendu, l'inter-dit. Elles sont chargées de la négativité du signe.

LES NYMPHES SUPPOSENT LA FICTION INCONDITIONNELLE.



L'exis
cons à s
rielle.
pensat
Cepend
en bas d
détruire
réductio
d'ici, pol
dans la p
d'ajouter
de délay
ni en soi
encore ce
textes. Il
modérat
saire. Po
suivre de

JE ME
NOUS P

Quand
ement d
langage
parle-t-il
négativité
la fiction
négativité
part la fi
posé leur
FAISAN
l'exemple
versive —
sa place

A CONT
PROCES

C'est a
vriques
traversée

Qui par
loignant

OR, LA FICTION N'EST PAS INCONDITIONNELLE.

LA FICTION INCONDITIONNELLE EST LA MOINS INCONDITIONNELLE DE TOUTES.

L'existence des "chapelles" et des rivalités prouve que nous commençons à sortir du confusionnisme entretenu par la fiction inconditionnelle. Les "chapelles", tout comme les rivalités sont des éléments indispensables peut-être même les conditions de notre existence culturelle. Cependant, là-dedans, je souhaiterais que les combats se passent moins en bas de la ceinture. Car pour ainsi dire chaque groupuscule cherche à détruire ce qu'il ne comprend pas chez l'autre. La recherche d'une réduction nivelle les préoccupations. Ainsi il serait à conseiller de parler d'ici, politiquement, au sens large du terme, d'inverser quelques mots dans la phrase ou de signaler le désir de faire sa révolution formelle, d'ajouter des citations significatives ou d'écrire entre les citations, enfin de délayer à sa manière des concepts triés avec soin pour qu'ainsi ils n'en soient plus. Vous voilà à l'avant-garde, si tant est qu'on utilise encore ce mot... mais il me semble justement que ce mot est banni des textes. Il y a là tous les garde-fous de la pensée. La raison raisonnable et modératrice connaît les normes, les gages de réussite, l'a-priori nécessaire. Pour changer puisque le changement lui-même fait partie du jeu: suivre de près la "ligne juste" et évacuer toute question théorique.

ME DEMANDE SI DANS NOTRE CONTEXTE CULTUREL NOUS POUVONS PENSER LA TRANSGRESSION?

Quand on parle de la transgression je remarque qu'on est généralement déjà du côté du transgressé ou de l'alternative. C'est fait, le langage est renouvelé, reposé. D'où cela parle-t-il? Et pour qui cela parle-t-il puisqu'on nie dans la transgression l'acte de transgresser et la négativité qu'il implique? Or, le mouvement de la transgression investit la fiction liant la question de la subjectivité à la loi en plaçant la négativité dans l'histoire. S'il y a d'une part le mouvement et d'autre part la fin ultime, il semble que je connaisse surtout des textes ayant posé leur fin ultime, ayant déjà vécu leur révolution du langage OU FAISANT COMME SI cette révolution était faite. Ainsi, j'en donne l'exemple de la croyance en la parole féminine nécessairement subversive — et conséquemment parole de vérité — puisqu'elle n'a pas eu sa place dans l'histoire.

CONTRE-COURANT, JE VEUX RETROUVER L'ACTE, LE PROCESSUS, LA LUTTE, LE PASSAGE

C'est ainsi que l'analyse de la conjoncture et des coordonnées historiques est liée à un travail dans la langue. La conjoncture: une traversée du sujet.

Qui parle n'est plus un individu, on l'aura compris. Il reste qu'en éloignant la question de celui qui parle on évacue aussi l'histoire mais

au nom de la science cette fois. Au nom du formalisme et ultérieurement au nom de la science on a rejeté l'instance de prononciation. La fiction paraît refoulée au nom du formalisme, de la science et parfois, contradictoirement, au nom de la jouissance. Elle m'apparaît détournée aussi au nom d'utopies contre-culturelles vécues en vase clos. Là elle se perd au nom du vécu.

Dans les courants littéraires je me situe au niveau d'une certaine tradition symbolique à départager dans la langue. Ainsi, je signale quelques traces. Si la conjoncture traverse le sujet elle laisse quelques sédiments dans la langue. La langue telle que je la connais a été apprise, désapprise, reprise, perdue, corrigée, rejetée et plus encore. Elle est marquée par les archaïsmes du langage paysan, le joyal, le franglais, l'argot et toutes les formes de collusion avec l'anglais, les lectures, les expressions hermétiques, les choix — momentanés — de parler comme on écrit et inversement...tout cela n'est pas à masquer. C'est à dire simultanément dans un même texte de fiction.

Jean-Marc Piotte

La pensée de Mao Tsé-toung n'est pas stalinienne

A la priorité absolue qu'accordait le modèle soviétique au développement de l'industrie lourde, Mao (1) oppose un développement simultané de l'agriculture, de l'industrie légère et de l'industrie lourde, en prenant comme base de développement l'agriculture et comme principe directeur, le développement de l'industrie lourde. Au lieu de sacrifier le développement agricole au profit de l'industrie lourde en utilisant tous les surplus agricoles au profit de celle-ci, Mao préconise un développement harmonieux des trois secteurs, ce qui permettrait, en plus, d'élever le niveau de vie des masses, niveau de vie qui dépend directement du développement de l'agriculture et de l'industrie légère.

Dans la pensée Mao Tsé-toung, le développement des forces pro-

ductives est une condition nécessaire, mais loin d'être suffisante pour la progression du socialisme. Le développement économique doit répondre à des objectifs politiques (lutte pour la réduction des écarts de salaire, pour l'unification de la campagne et de la ville, pour le rapprochement entre travailleurs manuels et travailleurs intellectuels, pour la limitation des stimulants matériels, etc.), sinon il peut dévier des objectifs socialistes, en renforçant, comme dans les pays de l'Est, la division du travail, une bureaucratie étatique et une concentration de pouvoirs aux

(1) Toutes les citations de cette chronique seront tirées du recueil *Mao Tsé-Toung et la construction du socialisme* (coll. politique, éditions du Seuil. Interventions de Mao colligées par les Gardes Rouges durant la Révolution Culturelle.

ains de technocrates.

Comme nous l'avons vu antérieurement (*chroniques*, vol 1, no 4), la voie chinoise de développement économique a différé du modèle stalinien, avant tout parce que la Chine avait des conditions économiques et s'est heurtée à des problèmes économiques qui étaient sensiblement différents de ceux auxquels était confrontée l'U.R.S.S. Mais sur des bases économiques différentes, s'est développée la pensée de Mao Tsé-Toung qui a, en retour, directement influencé la voie chinoise. La pensée Mao Tsé-Toung diffère sensiblement de la conception du monde de Staline, et notamment sur les points suivants: une vision dialectique, le rôle du politique par rapport à l'économique et la ligne de masse.

Une conception dialectique du monde

Pour Mao, la contradiction est inhérente à chaque chose et à chaque phénomène. Toute réalité est un faisceau de contradictions, dont l'une est principale, et dans chaque contradiction, il y a un aspect principal et un aspect secondaire. Mais ces contradictions ne sont pas figées, elles demeurent en mouvement. Car, comme le dit Mao, "il y a toujours déséquilibre. L'équilibre et le déséquilibre sont les deux aspects d'une contradiction. Le déséquilibre est l'aspect absolu tandis que l'équilibre est l'aspect relatif (...) Les contradictions et les luttes sont des choses absolues. L'unité, l'unanimité et la solidarité sont passagères, donc relatives" (p. 123). Mao formule, en 1937, cette

conception de la dialectique dans son essai *De la contradiction*, et on la retrouve à l'oeuvre, à l'état pratique, dans toutes ses analyses concrètes.

Dans le *Manuel d'économie politique*, dont la structure fut élaborée sous Staline, on ne retrouve pas à l'oeuvre la contradiction, mais bel et bien une façon mécaniste de poser les problèmes. De plus, le *Manuel* tombe dans le dogmatisme, dans la mesure où il ne cherche pas à trouver les contradictions inhérentes aux problèmes économiques par une analyse concrète de la situation concrète—ce qu'est le marxisme selon Lénine—mais part des postulats qu'il applique mécaniquement à la réalité. Le point de départ du *Manuel* "est toujours des lois, des théories, des principes et des définitions. Cette approche a toujours été réfutée par le marxisme-léninisme. On n'obtient les théories et les principes qu'après des analyses et des études. Indubitablement, l'homme acquiert d'abord sa connaissance par le contact avec les phénomènes; puis, à partir de ceux-ci, il découvre les théories et les principes. Mais le *Manuel* fait le contraire. La méthode qu'il emploie n'est pas une méthode d'analyse, mais une méthode de déduction (...) A propos de n'importe quel problème, le *Manuel* donne toujours une définition d'abord, puis utilise celle-ci comme prémisses majeures dans ses déductions. Les auteurs du *Manuel* ne comprennent pas qu'une prémisses majeure doit être le résultat de l'étude d'un problème. Si l'on veut découvrir et vérifier des théories et des principes, il

faut passer par une analyse concrète". (pp 112-113).

La politique au poste de commande

Tout au long de ses commentaires, Mao reproche à Staline de sacrifier à l'économisme, c'est-à-dire de sousestimer l'importance de la superstructure, du travail idéologique et des masses dans le développement économique, bref de négliger l'importance du politique. Pour Mao, la politique doit être, à tous les niveaux, au poste de commande, ce qui influe, profondément, sur la voie chinoise de développement économique.

En Russie, les entreprises sont sous la responsabilité d'un technocrate tandis qu'en Chine le directeur d'usine dépend du comité du Parti: "Le Manuel parle d'organiser la production selon le principe du chef unique. Dans un pays capitaliste, toutes les entreprises adoptent ce système. Le principe de la gestion des entreprises socialistes doit être fondamentalement différent de celui des entreprises capitalistes. Le système que nous adoptons, qui rend le directeur d'usine responsable sous la direction du Comité du Parti, diffère rigoureusement du système de gestion en vigueur dans les entreprises capitalistes". (p. 112). Cette position entraîne, d'une part, la subordination de l'économique au politique par le rôle dirigeant accordé aux organismes du parti aux différents niveaux et, d'autre part, la participation des différents organismes du Parti à la planification économique tandis qu'en Russie celle-ci se joue

directement entre les organismes centraux de planification économique et les directeurs d'usine.

L'accent en Russie est mis sur l'aspect technocratique au détriment du politique et du rôle déterminant des masses: "Pour eux, le technique décide de tout. Ils mettent l'accent sur le côté "expert" et non sur le côté "rouge", sur les cadres et non sur les masses". (p.41). Au contraire, pour Mao, les cadres politiques doivent diriger les cadres techniques. De plus, le développement économique ne dépend pas avant tout de ces deux types de cadres, mais bel et bien des activités des masses. C'est pour empêcher les cadres de se couper des masses—seule véritable force de transformation sociale—que Mao lutte pour réduire les différences entre le travail manuel et le travail intellectuel: "Chez nous, les cadres participent au travail manuel et les ouvriers à la gestion des entreprises. Nous envoyons les cadres travailler à la campagne ou dans les usines afin de les former. Nous abolissons les vieilles règles et les vieux systèmes. Tout cela touche à la superstructure, c'est-à-dire à l'idéologie. Staline parle uniquement d'économie; il n'aborde pas la politique". (p. 34)

C'est dans le même ordre d'idées que Mao s'opposera à la primauté qu'accorde Staline au développement technologique par rapport au développement de la conscience politique des masses: "A maintes reprises, le Manuel met l'accent sur le rôle joué par les machines dans la transformation socialiste. Mais, comment les choses peuvent-elles bien marcher si l'on n'élève pas la conscience

politique des paysans, si l'on ne transforme pas l'idéologie des hommes, et si l'on ne s'appuie que sur les machines?". (p. 87). De la même façon, Maō s'opposera aux stimulants matériels—manière capitaliste de stimuler la production en s'appuyant sur les désirs de promotion individualiste des travailleurs—en favorisant le travail idéologique de formation: "Le *Manuel* ne manque jamais une occasion de parler des intérêts matériels personnels comme s'il cherchait sans cesse à faire appel à ces intérêts pour attirer les gens (...). C'est le reflet (...) d'une situation dans laquelle le travail politico-idéologique n'a pas retenu suffisamment l'attention". (p. 120)

La ligne de masse

La ligne de masse est fondée, d'une part, sur le rôle dirigeant du Parti et, d'autre part, sur le rôle déterminant des masses dans toute transformation sociale. C'est au Parti, après avoir synthétisé et théorisé les expériences des masses, de préciser les directives politiques dont les masses peuvent ensuite s'emparer pour transformer les réalités sociales. Jamais le Parti ou le Gouvernement doit agir à la place des masses. La ligne de masse s'éclaire particulièrement si on

l'étudie à la lumière de la réforme agraire. En Russie—dans des conditions historiques évidemment différentes—c'est l'Armée qui a imposé la réforme agraire aux paysans riches et même aux paysans moyens et, dans les pays de l'Est, la réforme agraire s'est faite de façon bureaucratique, par des directives gouvernementales. En Chine, au contraire, lorsque l'Armée s'est dirigée vers le Sud, elle a emmené avec elle des cadres politiques qui pénétraient profondément dans les villages, faisaient des enquêtes sur les conditions de vie des paysans pauvres, puis les rassemblaient et les organisaient peu à peu en lignes de paysans. Ces lignes de paysans s'engageaient dans des luttes de classes et c'était, lorsqu'ils étaient convaincus de la nécessité de la réforme agraire, qu'ils expropriaient les paysans riches et qu'ils redistribuaient la terre sur une base égalitaire entre les paysans pauvres et les paysans moyens de couche inférieure. Dans certains villages, la réforme agraire ne s'est imposée qu'au bout de deux ou trois ans, mais ce sont les masses qui la faisaient sous la direction politique du Parti. C'est cela la ligne de masse, qui, on le voit, est bien différente de toute conception bureaucratique du rapport Parti-masses.

"Les textes littéraires sont agents de transformation dans la mesure où ils sont résultats et lieu de transformation."

(Tirées de L'écriture et les textes, de France Vernier, Editions sociales, 1974, p. 110)

Céline Saint-Pierre

Les sciences humaines, servantes du pouvoir ou de la population (1)

Depuis une quinzaine d'années, les sciences humaines occupent une place importante dans l'enseignement universitaire et dans la production idéologique au Québec. Avec l'apparition des CEGEPS, les options en sciences humaines offertes aux étudiants se multiplient. Cette formation de spécialistes s'accompagne d'une production de connaissances spécifiques qui concernent directement la société dans laquelle nous vivons. Cette production s'appuie sur une mise en circulation et débouche sur l'utilisation politique et idéologique du travail "scientifique". Je vais tenter de soulever ici un certain nombre de questions liées à l'étude de ces conditions en me référant à la société québécoise et à la société américaine de cette dernière décennie.

Croissance et diversification de la production en sciences humaines

Les lieux de production de connaissances reliées aux sciences humaines se sont multipliés au Québec depuis 1965 et les bases de regroupement de chercheurs se sont diversifiées. Concentrée dans un premier temps dans les universités, la recherche s'est d'abord déplacée vers des centres de recherche universitaire et para-universitaire et vers l'appareil d'Etat. Au début des années '60, l'extension de l'appareil d'Etat québécois lié au développement du capitalisme monopoliste a entraîné la croissance des interventions de l'Etat principalement dans les secteurs de l'éducation et des politiques sociales, ce qui a nécessité une intervention directe de sociolo-

(1) Thème d'un panel organisé par l'Association des sociologues de langue française les 21 et 22 mars et auquel j'ai participé.

gues, d'économistes, de psychologues et de politicologues au sein même des ministères. Dans les universités, la recherche théorique continuant d'occuper une place dominante, la recherche appliquée sera menée surtout dans les ministères sur une base ponctuelle. Par ailleurs, et c'est là le trait marquant des changements qui se sont opérés au Québec depuis 1965, des coopératives de recherches formées sur une base volontaire se sont mise sur pied. Elles répondent à la nécessité d'échapper aux contraintes politiques de la recherche menée dans les appareils d'Etat et à l'urgence de lier les objectifs de recherche aux intérêts des classes dominées. Pour contrer les sciences humaines pénétrées par l'idéologie bourgeoise et la philosophie idéaliste, se développe le matérialisme historique et dialectique comme science de l'histoire fondée essentiellement sur la lutte des classes.

Ces coopératives de recherche ont pour tâche non seulement de produire l'analyse de questions sociales définies comme prioritaires mais aussi de diffuser les analyses produites à ceux qui directement concernés pourront s'en servir pour accroître leur conscience de classe et définir plus clairement les enjeux qui sont les leurs.

L'appropriation des connaissances en sciences humaines, un enjeu politique

Pour bien comprendre comment la production et l'appropriation

des connaissances en sciences humaines deviennent des enjeux d'une lutte politique, je prendrai comme indices l'attribution des subventions gouvernementales et la diffusion des connaissances produites. Les subventions gouvernementales sont attribuées dans une très grande proportion aux universités et aux centres de recherches qui y sont rattachés. Quelques projets présentés par des coopératives de recherche ont été subventionnés mais ils demeurent très limités. Par ailleurs, pour qu'un projet soit étudié par les comités d'attribution de subventions, il doit être parrainé par un universitaire reconnu. Les possibilités pour un jeune chercheur, universitaire ou non, d'obtenir des fonds de recherche sont à peu près nulles. La politique gouvernementale, au niveau provincial et fédéral, concernant la recherche, est une politique de contraintes à la production et les restrictions posées font des activités de recherche des chasses-gardées pour docteur spécialisés, oeuvrant dans les universités et couvrant des champs scientifiques dont la légitimité est reconnue par les gouvernements et leurs représentants.

L'appropriation des connaissances en sciences humaines pose la question de la diffusion comprise à deux niveaux: celui de la distribution et celui de l'accessibilité. Les limites de l'accessibilité sont définies par plusieurs facteurs: le code utilisé (jargon scientifique dont les outils ne sont jamais expliqués mais sous-en-

endus) se constitue en barrière qui restreint les sciences humaines à un cercle de spécialistes; les coûts élevés des bouquins et rapports de recherche distribués dans des librairies spécialisées limitent les réseaux de circulation; l'idéologie libérale fondée sur la liberté académique et le corporatisme individualisent la fonction du chercheur universitaire et autonomisent son travail surtout dans la phase qui préside à la définition des questions de recherche. Jusqu'à quel point, les chercheurs en sciences humaines tiennent-ils compte dans la détermination des priorités de recherche, des problèmes sociaux et politiques qui ont ceux du Québec, problèmes dont la compréhension devient nécessaire pour arriver à formuler les propositions de transformations sociales et politiques? Dans la conjoncture actuelle, il n'y a plus de tergiversations possibles à partir d'arguments comme ceux de la neutralité scientifique et de l'autonomie complète du travail scientifique par rapport à la pratique politique. A cet égard, je donne un exemple de l'utilisation qui est faite par les militaires américains, de spécialistes en sciences humaines. (2) L'évolution pour le moins désastreuse de la situation au Vietnam en 1964 conduisit l'establishment militaire à se rallier à la thèse de Michael C. Conley rattaché au Centre de recherche sur les systèmes sociaux (CRESS), organisme financé par le Pentagone: "la nature profonde de la guerre insurrectionnelle est politique et la contre-insurrection ne peut arracher la victoire que si elle fait preuve d'habileté dans le domaine politique." A la suite de

cette constatation, Seymour J. Deitchman, membre du Service de recherche et d'ingénierie de la défense, informe le Congrès américain que "le département de la défense a sollicité la collaboration de spécialistes (anthropologues, psychologues, sociologues, politiciens, économistes) qui, par leur travaux sur le comportement humain, seraient en mesure de fournir d'utiles contributions" dans le domaine de "la recherche au service des opérations contre-insurrectionnelles." (3) L'Institut de prospective de la défense (IDA) conclut à la nécessité "d'appliquer la méthodologie des sciences sociales à l'étude des changements sociaux dans les pays sous-développés, pour élaborer des stratégies d'intervention politico-militaire dans les zones menacées par une insurrection." (4) Le projet CAMELOT mis sur pied en décembre 1964 et confié au Service de recherches sur les opérations spéciales (SORO) de l'Université de Washington, constitue une des premières initiatives de ce type. Le projet fut découvert et dénoncé par la presse de gauche chilienne et le gouvernement américain fut forcé de mettre un terme à l'ensemble du projet. Devant la réticence des milieux universitaires américains à travailler pour le Pentagone, il

(2) Klare, Michael T. "Intellectuels et universitaires dans la contre-insurrection", *Le Monde Diplomatique*, février 1975, p. 13.

(3) Chambre des représentants, Commission des Affaires Etrangères, *Behavioral Sciences and the National Security Hearings*, 89e Congrès, 2e session, 1966, 1ère partie, p. 72.

(4) *Le Monde Diplomatique*, op. cit.

fut proposé au Département de la défense de créer un organisme indépendant chargé de mener les travaux de recherche délicats au sujet des pays étrangers. C'est maintenant la reponsabilité de l'Agence pour le développement international (U.S.-Aid) et du département de la santé, de l'éducation et du bien-être. Cet exemple permet de démontrer qu'il n'est plus possible pour les Etats-Unis de s'en remettre uniquement à l'intervention armée dans les pays du Tiers-Monde pour étendre leur aire impérialiste. Ils doivent recourir davantage à l'analyse des systèmes sociaux et politiques de ces pays pour mieux ajuster leur tir. Par ailleurs, il faut noter que le nombre de radicaux en sciences humaines se multiplie en même temps que les luttes menées deviennent de plus en plus âpres.

Les sciences humaines, outil d'intervention et de transformation de la société québécoise

S'il demeure difficile de contrôler l'utilisation qui est faite des analyses produites par les chercheurs en sciences humaines, il est possible d'agir sur leurs conditions de production et de mise en circulation. Le travail de l'intellectuel progressiste en sciences humaines doit nécessairement s'accompagner d'une intervention dans la lutte idéologique et politique. Son silence est une caution du système capitaliste qui régit la société québécoise, 120.

tout comme sa soi-disant neutralité scientifique. Le travail théorique ne peut se concevoir séparé d'une pratique de transformation sociale, tout comme la pratique de transformation sociale ne peut s'envisager sans travail d'approfondissement théorique et sans le développement d'outils d'analyse de situations concrètes.

Cette prise de conscience doit se traduire chez les enseignants, les chercheurs et les étudiants en sciences humaines, par une lutte contre l'académisme stérile, contre l'empirisme développé à travers l'approche fonctionnaliste, contre le théoricisme qui devient de l'obscurantisme, contre une certaine phraséologie marxiste qui relève du slogan et se pose en obstacle à une analyse en profondeur des structures sociales et de la lutte des classes dans une conjoncture donnée, construite sur la base du matérialisme historique et dialectique. En tant qu'intellectuels liés à la défense des intérêts des classes exploitées, il nous faut nous mobiliser et produire des outils de recherche et des analyses que pourront se réapproprier ces classes aux fins de leurs propres objectifs de lutte.

Les sociologues, les anthropologues, les politicologues, les historiens, les économistes, les criminologues, sont des intellectuels qui, dans la société québécoise, occupent une place déterminée dans la structure sociale de par leur fonction même d'intellectuel. Ils appartiennent généralement à la petite-bourgeoisie (traditionnelle et nouvelle). Cependant, au Québec, dans la

conjoncture actuelle, leur position de classe varie. La majorité d'entre eux ont une position de classe qui les rapproche davantage de la bourgeoisie, une minorité, par ailleurs, a une position de classe qui la polarise vers le prolétariat. Cette position de classe traverse leur production scientifique, et c'est ainsi qu'au Québec, on peut distinguer trois axes principaux qui sous-tendent les analyses produites par les chercheurs en sciences humaines:

il y a les études qui reposent sur le statu quo, redoublent l'idéologie dominante et contribuent à camoufler la réalité sur laquelle est fondée la société québécoise, c'est-à-dire le capitalisme monopoliste et la dominance de l'impérialisme américain; *ces études sont le produit des intellectuels organiques de la classe bourgeoise canadienne et américaine;*

il y a les analyses de la société québécoise qui rendent compte directement des intérêts de la classe à laquelle appartient la majorité des intellectuels québécois; elles servent directement leurs intérêts de petits-bourgeois individualistes, réformistes et souvent nationalistes. Ces analyses mettront à jour la nécessité de transformer la société en ne dévoilant qu'une partie de ces mécanismes de fonctionnement. Elles insisteront davantage sur une analyse du Québec comme ethnies dominées, dont la libération viendra d'une lutte pour l'indépendance politique, l'adversaire principal étant le gouvernement central d'Ottawa dirigé par les anglo-saxons;

il y a les analyses de la société québécoise centrées sur l'étude des classes sociales et de la lutte des classes. Elles ont comme objectifs premiers de dévoiler dans toute leur complexité, les structures fondamentales de la société et de démarquer les antagonismes propres au capitalisme: antagonismes fondés sur des contradictions dont la résolution peut être amorcée par des réformes mais ne pouvant être réglées que par une transformation radicale, révolutionnaire, du mode de production capitaliste; *ces analyses sont le produit d'intellectuels progressistes cherchant à s'aligner sur les positions du prolétariat et elles se constituent en outils permettant de définir les voies du socialisme au Québec.*

Bien que les sciences humaines possèdent des règles propres qui leur confèrent une autonomie relative, elles se situent dans un rapport de classes: ou elles se constituent en support du capitalisme; ou elles dénoncent le système capitaliste par une lutte au sein de l'idéologie dominante; ou elles interviennent dans la transformation radicale de la société en se donnant comme outils de conscientisation, d'une lutte pour le socialisme. Il n'y a pas d'autres issues, il n'y a pas de neutralité possible, l'objectivité n'ayant rien à voir avec la neutralité.

Vous qui êtes sociologues, anthropologues, historiens, économistes, politicologues, criminologues, travailleurs sociaux, linguistes,...OU ETES-VOUS DONC?

Madeleine Gagnon

Le journal **ASTEUR**: un exemple d'écriture militante



Dans ce numéro spécial de *Chroniques* sur les conditions politiques de l'écriture, il me semble important d'accorder la parole, à côté des écrivains reconnus et en quelque sorte "professionnels" (dont l'écriture constitue un métier, un travail sur la matérialité textuelle) à une

autre catégorie d'écrivains non reconnus (dont le travail militant consiste à utiliser l'écriture dans le but de décrire, d'analyser, de susciter et soutenir des luttes). Je veux parler du travail réalisé par un groupe de militantes du quartier Centre-sud avec le journal **ASTEUR**. Le journal **ASTEUR** en est à sa deuxième année; il publie cinq numéros par année et est distribué dans le quartier; son tirage est de 600 exemplaires.

Les objectifs du journal

ASTEUR, c'est le résultat du travail d'un "comité de rédaction" composé de quelques militantes, intellectuelles comme vous et moi, mais qui ont décidé de mettre leurs énergies au service

d'un des quartiers les plus exploités de Montréal. Le Centre-sud est composé en majorité de petits salariés, de chômeurs, d'assistés sociaux, de ménagères assistées sociales "chefs de famille"; dans le Centre-sud, la bourgeoisie ne réside pas: elle y est cependant présente par ses usines: CARTER WHITE LEAD, POUPART, CORBEIL SHOE, etc.; quant à la petite bourgeoisie, elle est composée majoritairement de petits commerçants de toutes sortes et de quelques membres de la nouvelle petite-bourgeoisie: enseignants et "animateurs sociaux": ces derniers se retrouvent en grand nombre, malheureusement réformistes et vaguement sociaux-démocrates, issus de la "révolution tranquille", gravitant autour du P.Q. et du R.C.M. Dans un tel quartier, traversé à la fois par les contradictions de la bourgeoisie et par celles de la petite-bourgeoisie réformiste, le travail d'ASTEUR est loin d'être simple. Mais laissons-leur la parole:

"Où allons-nous mettre nos énergies?"

- dans des élections qui fondamentalement ne changeront rien à notre condition;
- ou à s'organiser sur nos propres bases, en faisant ensemble l'expérience d'une lutte, l'expérience de notre solidarité, l'identification de nos véritables ennemis?

ASTEUR prône la deuxième solution. (1) Celle de mettre nos énergies dans les luttes de quartier: en particulier, celle de la taxe l'eau qui est pour nous une véritable alternative. Le pouvoir

ne s'arrache pas par des élections mais quand les gens à la base: les travailleurs, les ménagères du quartier, les assistés sociaux et toutes les couches exploitées décident de mener ensemble, à la base, des expériences collectives (vol.2, no.2, p.15). (Ce travail d'organisation étant entendu par l'équipe comme premier pas essentiel vers le pouvoir).

Ces objectifs, on n'a qu'à lire tous les numéros, ASTEUR les réalise pleinement. S'adressant aux groupes populaires du quartier et voulant "favoriser la liaison, le contact et la circulation d'information entre les groupes" (vol. 2, no. 1), il s'avère qu'une cinquantaine d'articles ont été écrits par les groupes populaires et qu'avec ces groupes, "Asteur a réussi à faire des bilans de l'expérience de la Maison du Quartier, de l'expérience de la lutte contre les officiers du Bien-Etre malhonnêtes, de l'expérience de la journée des femmes dans le quartier" (vol. 2, no. 1, p.5). Ajoutons les analyses de luttes sur: les garderies populaires, les camps familiaux, les hôpitaux du quartier, le CLSC, les élections municipales, les incendies du centre-sud-en-feu, les grèves du quartier (Carter White Lead, Poupart, Corbeil Shoe), etc. ASTEUR constitue donc un "outil d'analyse et de réflexion du travail de quartier" (vol. 2, no. 1, p.6), insistant surtout sur les

(1) Pour ASTEUR, les élections, comme tout autre forme de lutte, ne sont pas à rejeter. Mais dans la conjoncture actuelle, il faut développer les luttes et les organisations à la base, afin de créer les conditions nécessaires à l'émergence ou à la consolidation d'un parti révolutionnaire.

lutttes populaires (vie familiale, scolaire, santé, loisirs, etc.), mais ne négligeant pas et les reliant toujours aux lutttes *ouvrières* (vie de l'usine). ASTEUR est conscient—et toutes leurs analyses le démontrent— que si les lutttes économiques et politiques sur les lieux de l'exploitation directe (l'usine) sont fondamentales, les nombreuses lutttes contre toutes les formes de discrimination et d'oppression des appareils qui supportent le système d'exploitation (appareils d'Etat familial, scolaire, juridique, hospitalier, etc.) sont aussi essentielles. D'autant plus que ces *lutttes populaires* concernent la majorité du quartier qui n'est pas à l'usine, les femmes, et celles permettent de poser les conditions spécifiques de la double exploitation et de l'oppression de celles-ci. D'ailleurs parmi les quelque quinze groupes populaires (garderie dépannage, ADDS, Atelier du meuble, Projet COIN, Sourithèque, Rue des Pignons, Comité des Femmes, CRICS, Comité de soutien aux lutttes ouvrières et populaires, etc.) oeuvrant dans le quartier et collaborant à ASTEUR, la majorité des membres sont des femmes (80%).

Le rôle du CRICS

Le Rôle du CRICS: Si ASTEUR est rédigé par un petit comité de rédaction (quelques cinq militantes) et par la collaboration de ces groupes populaires, il constitue cependant l'un des principaux instruments de propagande du CRICS (Centre de Rencontre et d'Information Centre-Sud); les autres instruments

étant: les manifestations populaires, les manifestations concrètes de soutien aux lutttes ouvrières du quartier et d'ailleurs, la participation à la démarche de certains groupes, le travail dans les garderies ou camps familiaux, le théâtre d'agit prop (CRICS), etc. Au début de sa seconde année d'existence (aut '74), le CRICS dressait ainsi la liste de ses objectifs, après avoir fourni son bilan-autocritique:

“Alors en réfléchissant, on en est arrivées aux principes suivants qui sont un peu le “pourquoi” de tant d'activités qui en apparence n'ont pas de liens entre elles:

1- Pour nous le travail de quartier, fait par des groupes populaires, c'est très important. Ce travail-là doit mener les citoyens de Centre-Sud à prendre conscience qu'ils sont exploités par le système dans lequel on vit. Mais ce n'est pas tout d'être conscient il faut s'organiser.

2- S'organiser, ça veut dire mettre sur pied des services communautaires qui répondent vraiment à nos besoins et aussi lutter pour de meilleures conditions de vie en mettant toujours de l'avant les lutttes pour le *contrôle* de ces conditions de vie.

3- Mais cela, on ne peut pas le faire tout seuls. D'ailleurs on n'est pas tout seuls à Centre-Sud à se faire exploiter par le gouvernement, la ville, les propriétaires, etc...Il y a d'autres quartiers qui nous ressemblent à Montréal (Pointe-St-Charles, Hochelagà). Il y a aussi dans notre propre quartier 200 usines qui font travailler des ouvriers et ouvrières,

généralement dans des conditions déplorable.

Des ouvriers qui combattent leur patron parce qu'il les laisse s'empoisonner au plomb, comme à Carter, ça nous concerne. Ces ouvriers pourraient être nos maris, nos femmes, nos frères, nos soeurs, nos fils, nos filles...

ET MAINTENANT...

Partant de ces principes, le travail du CRICS a un sens. En effet, les militantes du CRICS se donnent pour tâches principales, avec la collaboration des autres groupes...

1- de développer davantage le travail avec les femmes. Le CRICS et l'ADDS pensent que c'est une priorité de donner la parole aux femmes pour qu'elles s'expriment sur les changements qu'elles voudraient dans leur vie. Il y a déjà un comité de femmes qui comprend des femmes (bien sûr) de différents groupes. C'est ce comité qui va décider des prochaines activités.

2- de transformer ASTEUR pour qu'il devienne davantage un instrument de réflexion. Là aussi le CRICS ne travaille pas tout seul puisqu'ASTEUR a maintenant son comité de rédaction.

3- de consolider le comité de soutien. C'est déjà commencé avec l'appui à la lutte de la taxe d'eau menée par l'ADDS.

4- de continuer à travailler avec certains groupes pour garder les pieds bien à terre mais aussi participer à des luttes importantes." (vol.2, no.1, pp. 50-51)

Le CRICS est donc " un lieu où se fait une réflexion politique,

c'est-à-dire où on tente de comprendre pourquoi le gouvernement nous met des bâtons dans les roues à chaque fois qu'on tente de s'en sortir. Un lieu où les groupes savent qu'ils trouvent un appui dans leurs luttes..." (vol. 2, no. 1, p. 51): Et l'un des principaux instruments de ce lieu: le journal ASTEUR.

Une autre écriture

Une autre écriture: si le travail d'ASTEUR nous dit que l'écriture peut servir directement le travail politique (l'écriture devient alors outil d'agitation ou de propagande) il nous indique aussi les difficultés spécifiques à ce type d'écriture. Prenons pour exemple cette réflexion du comité de rédaction: "On nous a fait encore de "dures" critiques sur la présentation du journal. Nous le savons, c'est notre gros péché. Les articles sont trop longs, trop denses, la lecture demande beaucoup de concentration, il n'y a pas assez de photos et de caricatures. Vraiment, nous allons faire un gros effort pour améliorer la situation..." (vol.2, no.3, p.3). C'est donc ici, clairement, le problème de la *lisibilité* qui est posé. Car si le journal, à court terme, rejoint des militants du quartier, ce sont les masses populaires du même quartier qu'il vise, à long terme, et ces masses n'ont pas accès aux moyens (de lecture et d'écriture) des classes favorisées.

Ce problème de lisibilité, s'il détermine l'efficacité de l'écriture directe (d'agitation, de propagande), ne devrait toutefois pas être étranger aux autres types

d'écriture, par exemple à l'écriture dite littéraire dont le travail concerne d'avantage la matérialité textuelle, les recherches formelles (grammaticales, syntaxiques, etc.). Mais ces diverses formes ne sont-elles pas supportées par un ensemble de codes et normes eux-mêmes traversés par des idéologies précises (dominantes ou subversives)? Ces idéologies ne sont-elles pas à leur tour garantes d'organisations économiques et politiques de production et de classes? Une écriture

purement littéraire (matérialité textuelle) et éloignée de l'écriture directe (matérialité historique) peut constituer une avant-garde, une mode, et se voir récompenser par *les considérations* de la bourgeoisie (prix littéraire, médailles, subventions, etc.). Mais elle ne peut prétendre au *réalisme*. (2)

(2) Sur ce problème précis, voir: B. Brecht, *Sur le Réalisme*; Philippe Haeck, *L'Action Restreinte*; les numéros 6/7 et 7/8 de la revue *Stratégie*. Je reviendrai ultérieurement sur cette notion d'écriture réaliste.

"Cette fonction de représentation qui est attribuée aux textes littéraires est elle-même à interroger dans ses modalités et ses présupposés comme un des éléments constitutifs du phénomène littéraire. Elle ne va nullement "de soi" et n'est, en tout état de cause, qu'UN, ENTRE AUTRES, des rapports complexes aux autres éléments de "la réalité" qui définissent le fonctionnement du phénomène littéraire. Il n'y a pas "des textes littéraires" face au "réel" mais des textes qui sont partie du réel. Cette fonction de "représentation" est elle-même déterminée à chaque époque, dans chaque système social par les rapports effectifs, VARIABLES, qu'entretiennent le langage d'une part, les normes esthétiques de l'autre, avec l'ensemble de la réalité sociale."

(Tirées de L'écriture et les textes, de France Vernier, Editions sociales, 1974, p. 108)

Philippe Haeck

La question du style

Actuellement les écrivains qui produisent des textes poétiques sont divisés en formalistes et en non-formalistes. Les premiers sont préoccupés par les formes de la langue, les seconds par les formes de l'esprit. Ceux qui travaillent les formes se soucient avant tout de style, ils manifestent une grande attention à la langue; cette attention produit une écriture et une lecture ralenties qui nous amènent à voir que la langue est un système: de là quelques-uns concluent que la langue est animée d'un mouvement propre, que le champ de la langue est

breuses expérimentations (entendez: déplacements infinis des éléments du système et de leurs fonctions). Les autres qui veulent produire des forces considèrent la question du style comme secondaire, ce qui ne les empêche pas d'y travailler beaucoup et sans doute plus que les premiers, la force du sens est pour eux première: la langue n'est pas un système autonome, elle est liée à des histoires individuelles et collectives. Bref il y a deux styles: 1. le style formaliste qui pratique des transformations linguistiques, 2. le style historique qui pratique des interventions idéologiques.

L'aspect progressiste du style formaliste est de montrer que la langue est une matière qui se travaille, son aspect réactionnaire est de proclamer l'absence de sens, de pratiquer l'insignifiance (cette insignifiance sert à qui?). Le style historique ne comporte pas d'aspect réactionnaire s'il suit les deux règles suivantes: 1. ne pas négliger le travail du style, 2. travailler le sens à partir de la théorie psychanalytique (histoires individuelles) et de la théorie marxiste (histoires collectives).

Monsieur Fish

Louis-Philippe Hébert dans *Textes extraits de vanille* (coll. "Ecrire", L'Aurore) indique bien à quel style il appartient: "Impossible dans ce cas de prédire ce qui peut se produire, où la fable s'arrêtera et sur quelle conclusion, aussi inouï de donner à ce divertissement un sens, serait-ce celui de l'absence." Donc pas de conclusion, pas de sens, seulement le travail du style, "la danse de l'écriture"; ce style qui se surveille, qui fait des clins d'yeux complices au lecteur est celui du poète à qui on ne la fait pas (la quoi? la poésie): "Que voulez-vous, dans une vie qui tient plus du verre d'eau que de la rivière, toute émotion est considérable; par bonheur cette partie-là de mon existence reste cachée aux yeux de la population ambiante: mes locataires ne me jugent que sur l'apparence." J'aime cette retenue, cette distance face à la poésie, c'est une des bonnes façons de se servir d'elle, ce que j'aime moins c'est cette volonté de

l'auteur de ne pas faire sens et pour cela de prendre eau de partout, de devenir poisson, girafe, boeuf, homme marécage, etc. Louis-Philippe Hébert cultive les contes de fée: "Plus le jardin s'immobilise, plus on regrette avec amertume de ne pas vivre la réplique fidèle d'un conte de fée"; pour cela il invente des fables pleines de comparaisons et de métamorphoses surprenantes. Le travail de *Textes extraits de vanille* peut se ramener aux deux points suivants: 1. Le travail du style: "Je me suis assigné le travail permanent d'une fontaine, un mouvement inlassable (et pourtant comme j'en suis fatigué par moments)", la plume-fontaine magique, productrice de fables, de l'auteur est lassante: les surprises sont en trop grand nombre, elles s'annulent; 2. la remontée dans l'enfance: "Cette investigation ne me conduit nulle part, si ce n'est au cornet géant de mon enfance et encore, uniquement par l'efface de la mémoire"; cette remontée a moins un but historique—voir comment les années d'enfance laissent des traces dans une histoire individuelle—qu'un but esthétique: pouvoir prendre le regard dit émerveillé de l'enfant: "Chaque objet, comme chaque corps, chaque livre, contient sa rivière et quelqu'un pour la regarder couler, ses chutes aussi, ses rapides, ses ruisseaux". Je crois de plus en plus que le regard émerveillé de l'enfant est une fiction des adultes qui aiment mieux fermer les yeux sur la réalité. Les textes de Louis-Philippe Hébert coulent dans l'essence de l'enfance donnant ainsi une version rassurante du style

poétique, mais en même temps la surcharge du merveilleux dans *Textes extraits de vanille* nous aide peut-être à effacer "le cornet géant de mon enfance": je sens à lire Louis-Philippe Hébert l'atrophie du merveilleux, cela par un déploiement large et terne du merveilleux lui-même.

La matière ouvrière

Trop plein pollen. Fragments lucides (Les Herbes Rouges no 23) d'André Gervais, "ce scrabble en circonstance d'abeilles", est un autre texte qui écrit sur le texte, et pourtant c'est comme si on en parlait pour la première fois tant les références aux mouvements des abeilles sont constantes et nouvelles (les références proviennent de l'ouvrage de Karl von Frisch, *The Dance Language and Orientation of Bees*). L'écriture des "abeilles ouvrières polysèmes en lutte" est caractérisée par deux traits: 1. le poudroïement: "la mitraille du pollen", "la poudre sur la page", "un texte pollinisé", "pulsion poudreuse", "précises positions poudreuses", "the powdery thread of effraction", "passages polliniques", "elles corpusculent parcellent bribent polent"; 2. le croisement: "les jonctions l'exécutent", "les jonctions poudroient", "poudreuses collisions", "plaisirs sur en d'autres jonctions", "les articulations historiques de la matière ouvrière matrice", "frétilantes intersections où je suis semée". *Trop plein pollen* est une bonne illustration de la définition de l'écriture moderne: polysème (c'est le poudroïement du sens) et historique (c'est le croisement: "pratiques linguistiques / pratiques socia-

les"). Ces textes sont un petit traité d'écriture et de lecture utile à qui veut "parler sa langue dans d'autres langues", on a là le fonctionnement du sens sous les yeux, il reste aux lecteurs à partir de ces éléments à inventer leurs trajets ("je trajet travail", le jet du je, sa trace, son travail pour "produire sur beaucoup un mouvement dans le langage"). Un livre difficile par son style qui omet volontiers les mots de liaison, son trajet ressemble à "la mitraille du pollen", une série de points qui marque le dessein d'écrire clairement; ce livre formaliste annonce dans sa deuxième partie des textes historiques à venir, du moins c'est ce que je lis dans la phrase suivante: "dans le langage il y a la problématique claire la vérité pratique / la pratique sociale". Tout se passe aujourd'hui comme si les jeunes écrivains éprouaient d'abord le besoin de connaître leurs matériaux de travail avant de produire historiquement: voir des livres comme *Suite logique* de Nicole Brossard ou *Au "sujet" de la poésie* de François Charron dont le seul sujet est l'écriture elle-même. De tels livres étaient nécessaires pour révéler le fonctionnement de l'écriture mais aujourd'hui ils commencent à l'être moins: nous avons hâte que les jeunes écrivains se servent de leurs matériaux pour nous apprendre des choses neuves sur nos vies.

Naked women

La publicité discrète (les Herbes rouges no 25) de Roger Des Roches est un tissage de caresses, de langues et de sexes. On croit toujours que le style formaliste n'a

plus rien à écrire sur la sexualité et pourtant à chaque saison ou presque nous avons à lire des textes qui reprennent cette conjonction. Il faut commencer, devant ces productions si heureuses, à chercher comment cette conjonction de style formaliste et de la sexualité favorise ces bonheurs. J'aligne ici quelques raisons: 1. l'exploration du féminin: la langue maternelle et le corps féminin; 2. le principe de plaisir: plaisir d'écrire, plaisir de faire l'amour; 3. un élément commun: la langue; 4. l'écriture par définition étant subversive (elle transforme l'usage courant de la langue) n'est-ce pas la renforcer que de traiter d'idées subversives comme la transformation des rapports sexuels? Mais à tant écrire sur la sexualité et de façon si discrète — voir toute l'humidité accumulée et tous les glissements auxquels on fait des allusions — n'est-on pas en train de reconduire la mélancolie romantique: "la santé d'un lit défait" est rare comme "de bons gestes" qui remplissent de satisfaction. Dans quelle mesure tous ces glissements produits dans le texte par les parenthèses, les guillemets qui retiennent une langue familière ou anglaise, les notes en bas des pages, l'usage des italiques, les mots inachevés, ne nous donnent-ils pas comme modèle une excitation à fleur de peau qui éloigne de la satisfaction? Une phrase comme celle-ci "la bulle des lèvres contre le poil tiède" me fait penser au voile discret des photographies d'adolescentes de David Hamilton; et si l'auteur du texte était cette "adolescente travailleuse" qui produit "Ce doux rêve de sperme calfeu-

trant ma bouche, bonhomme"! Comment lire cette note: "mais je dans ton ventre ou je dans ton dos, ne développe pas pourtant de tendresse, mais sûrement assez goulu gorgé qui me regarde bien (tournant autour du pot)"? Dans quelle mesure le discours discret sur les comportements sexuels ou à leur opposé les pratiques sexuelles multiples (par la différence des partenaires, leur nombre qui marque souvent que je ne choisis pas) ne conduisent pas à l'absence d'amour, à une mécanique sexuelle qui me laisse vide, silencieuse ou silencieux, qui me laisse à moi, à rien, serré (e) dans l'étau sexuel, juste bon(ne) à pleurer sur qui, ou encore à une évocation stérile d'excitations qui ne seront jamais satisfaites, cette évocation tenant lieu de plaisir (la sublimation court toujours), se contentant de "tourner autour du pot"?

Comment lire ?

Comme le texte moderne est polysème pourquoi ne le lisons-nous pas ensemble au lieu de rester démun(e) dans nos lectures solitaires? Comme le texte moderne est historique pourquoi ne cherchons-nous pas quels bouleversements idéologiques il entraîne? Et puis n'hésitons pas à écrire nos lectures, c'est ainsi que nous deviendrons selon le mot de Brecht nos propres historiens(ne)s. La lecture qui n'est pas accompagnée de l'écriture est souvent "perdue", elle vient augmenter les traces inconscientes au lieu d'aider à éclaircir nos rapports aux autres. Pour cela préférons le style historique au style formaliste.

Thérèse Arbic

Le Grand Cirque Ordinaire

Etiez-vous là quand il passa le beau carrosse éblouissant de la révolution promise?

Le plaisir que vous éprouvez à *La Tragédie américaine de l'enfant prodige* du Grand Cirque Ordinaire tient à l'atmosphère sans prétention du spectacle, à une musique qui correspond au spontanéisme du jeu, à la part l'improvisation, au plaisir des acteurs et, au théâtre retrouvé. Loin d'un naturalisme vériste, qui utilise la majorité des auteurs québécois, le spectacle du Grand Cirque Ordinaire intègre et démythifie toutes les techniques théâtrales: danse, chant, musique, jeu et texte, décors, costumes, éclairages, avec une telle évidence que toute confusion théâtre/vie s'en trouve dissipée,

tout en dénonçant par la satire le rôle de la famille dans notre société ainsi que les courants d'idées "pop" et "hip", le terrorisme, un intellectualisme déséché et un certain militantisme doctrinaire et étroit qui a caractérisé les dix dernières années, tant au Québec qu'en Amérique du Nord. Leur dénonciation porte sur la société en général, dans les champs même choisis par le courant contre-culturel: transformation des rapports interpersonnels, acceptation des rapports sexuels hors les cadres étroits du mariage, recherche d'un partage meilleur des biens personnels, expérimentation d'une vie communautaire, etc. La critique porte évidemment sur un mode de vie et le spectacle aboutit à un constat

d'échec de toutes ces expériences.
(1)

Un théâtre pour qui ?

L'insistance et la complaisance narcissique dans le jeu—auquel s'identifie tout spectateur et acteur atteints d'exhibitionnisme et qui caractérise actuellement le métier d'acteur transforment notre plaisir en déplaisir, je dirais, jusqu'à l'exaspération. La longue énumération descriptive des champs de dénonciation ramène toujours le spectateur au même constat d'échec en passant par un cheminement et des procédés satiriques identiques. Un choix de style de jeu d'acteur qui diffère selon les époques représentées—que l'on retrouvait également dans *L'Opéra des pauvres* et l'utilisation de l'improvisation égarent parfois le spectateur et ralentissent le rythme pour le seul plaisir des acteurs. Du théâtre pour comédiens où chacun fait son numéro simplement pour le plaisir de jouer.

A la fin du spectacle, deux enfants innocents aux espoirs déçus, broyés par la vie et trahis par les "autres" accusent, soutenus par le chœur des comédiens: "Etiez-vous là quand il passa le beau carrosse éblouissant de la révolution promise?" Le thème central de la pièce s'apparente aux thèmes développés dans une grande partie de notre dramaturgie nationale en passant par *Aurore l'enfant martyr*, *Ti-Coq*, *Les Oranges sont vertes*, *La Charge de l'original épormyable*, *Wouf Wouf* et combien d'autres: l'enfant maltraité, le bâtard ou poète incompris, l'innocent souillé et abandonné par la société que la

révolution promise n'a pas comblé.

La révolution promise

Au début des années '60, pendant que le Québec vivait sa révolution tranquille, les Etats-Unis vivaient leur "révolution" culturelle. Pour protester particulièrement contre la guerre au Vietnam et, de façon plus générale contre le mode de vie américain centré sur le profit et la consommation, toute une génération d'Américains, puis de Canadiens et enfin de Québécois ont tenté sur des bases individualistes de changer leur façon de vivre en protestant contre toute forme d'autorité et tout conformisme. A la suite de la génération beatnik aux Etats-Unis, des mouvements sont nés tels que les Yippies et les Hippies (au théâtre c'est au Living Theatre, au Bread and Puppet, au San Francisco Mime Troupe et au El Teatro Campesino à qui l'on doit les premières expériences de transformation de l'esthétique théâtrale et, partant sociale). Ces mouvements ont donné naissance à deux orientations principales: d'une part, une génération de drop-out, "de clochards célestes en quête d'une vie béate hors la vie, rebelles solitaires sans danger pour l'ordre établi" ceux qu'on appelle les tenants de la contre-culture qui proposent des formes de vie nouvelle, vie anarchiste dont l'expression de soi et, ce qu'on a appelé le "ici", maintenant" et le "Paradise Now" s'articule dans une grande mesure

(1) La même constatation s'impose d'ailleurs après la Semaine de la contre-culture qui vient d'avoir lieu à Montréal, à la fin d'avril, où les rencontres se sont déroulées dans la confusion la plus complète.

sur des philosophies orientales. D'autre part, une génération de militants qui s'attachent, surtout aux Etats-Unis et au Canada anglais, à "instaurer des démocraties locales, dans les quartiers, les écoles, les usines et—contrairement aux "cités libres hippies" qui fonctionnent en circuit fermé, repliées sur elles-mêmes, totalement en marge de la société,—les "structures parallèles" mises en place par les radicaux (les militants) ne veulent pas seulement offrir une solution de rechange aux structures officielles ni développer une "sous-culture" d'évasion, underground et psychédélique mais donner au mouvement les outils d'organisation et d'éducation: de radicalisation." Françoise Kourilsky in Travail Théâtral, automne '70, Créteil, trois, plusieurs théâtres "radicaux".)

A cause de la situation particulière du Québec, c'est-à-dire à cause de la question nationale et de la recherche de l'identité du peuple québécois, cette deuxième orientation a, au Québec, dévié en quelque sorte, principalement vers des mouvements nationalistes. Cependant, parallèlement des militants ont mis sur pied des Comités de Citoyens, par quartier mais par la suite certains d'entre eux se sont regroupés en Comités d'Action Politique. Actuellement, les militants travaillent en groupes restreints au développement de la conscience de classe des ouvriers et à l'organisation de la classe ouvrière. Ils ont favorisé l'apparition de troupes de théâtre d'agitation-propagande qui, à l'heure actuelle, sont seules à fonctionner sur des bases prolétariennes

un travail de conscientisation de la masse des ouvriers en milieu populaire par les moyens du théâtre. (Voir l'entretien du Théâtre Euh! dans le numéro 5 de la revue).

Pourquoi ce détour historique ?

Les comédiens du Grand Cirque Ordinaire animés de préoccupations sociales évidentes depuis *T'es pas tannée Jeanne-d'Arc*, *T'en rappelles-tu Pibrac?* et maintenant avec *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue* flirtent pour ainsi dire avec le politique. Dans un entretien qu'ils accordaient à la revue *Stratégie* (No. 9 été 1974) le Grand Cirque Ordinaire avouait: "...On n'est pas pamphlétaires et on ne le deviendra jamais. Cependant, nous sommes conscients que forcément, ce que l'on fait devient social et politique. Je dirais davantage social car j'ai peur de dire politique."

Depuis Dario Fo *Faut jeter la vieille* et *Mystero Buffo*, auteur italien adapté à Montréal pour la scène du TNM—dont les sujets ne sont évidemment pas québécois—aucun spectacle théâtral n'a poussé aussi loin la dénonciation de la société actuelle québécoise. Mais *La Tragédie américaine de l'enfant prodigue* dénonce, non seulement sans articulation politique et en occultant les rapports de force qui opposent les classes sociales en mode de production capitaliste mais en ridiculisant même les champs explorés par la contre-culture.

Le pessimisme du spectacle me semble caractéristique d'une situation bien concrète que vivent

les comédiens dans notre système. L'espoir déçu de pauvres victimes innocentes et impuissantes ainsi qu'ils se présentent à la fin du spectacle, camoufle les causes réelles du malaise. Le Grand Cirque Ordinaire, après dix années de travail—même dans des conditions exceptionnelles puisqu'il a bénéficié dès ses débuts d'une aide financière du gouvernement québécois par l'entremise du T.P.Q.—est ramené, après chaque spectacle, au point de départ c'est-à-dire à la recherche de subventions et d'une scène où il pourrait "s'exprimer" et ainsi se trouve-t-il pris au piège du circuit commercial des théâtres professionnels.

De toute évidence, les choix sont difficiles pour les comédiens d'aujourd'hui: soit d'une part, ils souhaitent gagner leur vie avec ce métier mais il leur faut d'abord attendre qu'on "découvre" leur "talent" (2) ou —et c'est là que le choix du Grand Cirque Ordinaire demeure ambigu— après une analyse concrète de la situation, ils choisissent de travailler avec les moyens du théâtre (sans pour autant tomber dans l'anecdote politique) à la transformation sociale pour que les conditions objectives permettent aux divers métiers des gens de théâtre d'être considéré au même titre que tous les autres métiers et ne constituent pas une chasse gardée pour les seuls "happy few" que le marché actuel peut absorber. C'est un des rares métiers, actuellement, où le chômage est chose admise et "allant de soi" pour ceux qui ne travaillent pas, puisqu'ici travail et succès sont systématiquement liés à "talent". Sur 1,500 comé-

diens, chanteurs, danseurs, de l'Union des Artistes, les enquêtes ont démontré qu'à peine 250 personnes gagnent leur vie convenablement et ce, au prix de quels compromis!

«On est la génération perdue, nous autres»

Sans cette analyse et l'articulation politique et économique de la situation du théâtre au Québec, tant d'efforts risquent de conduire dans une impasse où les lamentations n'en finiront plus de perpétuer une situation inacceptable: "Nous on s'est fait assassiner à coup de gun, de matraque. Ils nous ont tués. (...) On est la génération perdue, nous autres. On est entre les deux. (...) Ton refus du système t'amène à faire ce genre de théâtre qui est nouveau ici, t'amène à rompre avec les autres théâtres traditionnels et ce qu'ils véhiculent." (Grand Cirque Ordinaire dans *Stratégie*).

Pour être efficace, le refus du système doit obligatoirement s'accompagner d'une analyse du système et d'une réflexion sur les moyens à prendre pour le changer: c'est habituellement là que se situent la peur et la faiblesse des anarchistes et la force des militants. Mais la révolution ne se fera pas par certains pour ceux qui croient la mériter. C'est ensemble, avec les ouvriers, que nous devons construire maintenant ce "beau carrosse éblouissant" de la révolution encore à venir.

(2) Talent: vertu accordée dès leur naissance par une opération magique à ceux qui ont du "succès".

Laurent-Michel Vacher

L'ère de l'avant-gardisme

Il y a au moins trois choses éjouissantes dans l'article de Tom Wolfe — "The Painted Word" (1) — que je signalais le mois dernier: une satire psychosociale du petit monde des arts plastiques contemporains; un panorama caricaturé de l'évolution des styles de 1945 à nos jours, du cubisme à l'art conceptuel; une analyse acrobatique du rôle de l'art qui tient dans toute cette histoire le discours théorique de la critique d'art. Satire, caricature, acrobatie, ce petit texte a de surcroît un mérite non négligeable: il est *vrai*, quatrième motif de jouissance. Pour moi, cet article vaut qu'on s'y arrête; il est un symptôme: le *modernisme s'épuise, l'ère de l'avant-garde tire à la fin*.

La bohème et la mode

Depuis le dix-neuvième siècle, un schème assez simple régit les

rapports de l'artiste et de la société: l'artiste se marginalise, ce qui lui permet de produire de la différence et de la nouveauté, matière première dont la grande bourgeoisie a doublement besoin, d'abord pour se *distinguer*, ensuite pour se *renouveler* (ce qu'on appelle la mode).

Dans les deux cas (pour les artistes et pour la grande bourgeoisie) il s'agit principalement de snobisme: rien ne compte plus que de se distinguer du commun, du peuple, du monde ordinaire, des philistins, de la "classe moyenne". Pour l'artiste, cela se nomme la bohème; pour les riches et pour l'"élite", il s'agit d'être l'arbitre des élégances. La bohème et le chic sont les deux mamelles de l'art moderne.

(1) Dans: *Harper's Magazine*, avril 1975, pp. 57-92.

Comme le montre T. Wolfe, il en résulte trois traits notables. 1: le monde de l'art est un village qui vit en vase clos. Quelques milliers d'artistes, quelques milliers de connaisseurs de l'Occident. 2: la moitié de ce "village" (le "beau monde" et les connaisseurs) surveille l'autre (la bohème) dans l'attente de quelque chose d'inédit, de "moderne", de neuf. 3: la bohème se compose de cénacles, d'écoles, de cliques, de coteries qui chacune recherchent l'idée nouvelle propre à les faire sortir de l'ombre. Le fait que, par leur non-conformisme nécessaire, les artistes ne soient plus associés organiquement aux classes sociales dont ils servent la vision du monde, engendre naturellement la formation d'un processus de rencontre (T. Wolfe dit: un rituel matrimonial) destiné à conjoindre la bohème "anti-bourgeoise" et ses acheteurs-bailleurs de succès — les grands bourgeois et l'intelligentsia.

Cette "danse apache" a lieu en deux temps: d'abord l'artiste — qui ne rêve secrètement, comme l'a dit Freud, que de célébrité, de fortune et de triomphe sexuel — promène son produit et ses idées "révolutionnaires" parmi les cliques, les cafés et les soupentes de la bohème "avant-gardiste", avec l'air de ne penser qu'à son oeuvre et de mépriser souverainement les critiques, les marchands et les collectionneurs de la haute société. En second lieu, les envoyés du "grand monde" (directeurs de revues, directeurs de musées, directeurs de galeries, etc.) jettent leur dévolu sur tel ou tel courant, style ou école jugé suffisamment original ou "scandaleux". L'artiste, qui n'attend que ça, résiste plus ou moins, pour la forme, puis s'abandonne aux délices de la gloire. Il a trouvé ce qu'il cherchait. En ce qui concerne le

grand bourgeois, il est assuré de régner sur la mode, de se distinguer de la foule (et des riches *incultes*); il se sauve de la médiocrité de l'argent, il se dédouane. Avant que, par l'entremise des mass-média et du prêt-à-porter, le grand public ne soit mis au courant, la mode a tranché — les beaux quartiers cultivés de Milan et de New York, de Paris et de Munich, ont rendu leur verdict: ce sera l'année du Pop, l'année de l'Op, l'année du Minimal. Etre à la mode c'est pour eux être "moderne", choisir le neuf, le paradoxal, le jamais-vu. *La différence avant toute chose.*

La valse des dollars

Les arts plastiques sont servis: toutes leurs avant-gardes ont été ainsi fabriquées, assimilées, achetées, encensées. Au cinéma, au théâtre, en littérature, il y a trop de sens et trop de complexité, c'est pourquoi on trouve des novations progressistes dont la force subversive n'a pas été totalement diluée dans la reconnaissance par le snobisme culturel de l'"élite". Mais dans les arts plastiques! Tom Wolfe exagère? Pas tant que ça. Vous auriez dû visiter le mois dernier, à la Galerie Waddington, sur la rue Sherbrooke Ouest (bien entendu), cette belle exposition rétrospective de l'art, surtout abstrait, américain surtout, des années 50-60: une sélection de quelques artistes assez connus, représentatifs de l'Expressionnisme abstrait, du "Color field painting", du Pop-Art. Des exemples? Sam Francis, *White Green Pink*, 1950, huile sur toile, 65½ x 38 pouces: \$95,000. Hans Hoffman, *Surf*, 1959, huile sur toile, 72¼ x 60¼: \$90,000. Milton Avery, *Dark Inlet*, 1963, huile sur toile, 50 x 60: \$90,000.

Morris Louis, *Horizontal N° 11*, 1962, acrylique sur toile, 14 x 100¼ : \$54,000. Andy Warhol, *Mao Tsé-toung*, 1972, acrylique sur toile, 82 x 64: \$47,500. ! (Et ce ne sont pas là les valeurs exceptionnelles d'artistes illustres consacrés par le temps: mais bien les prix de vente d'oeuvres récentes de second plan. On voit par cette liste partielle qu'il ne s'agit pas du cas isolé d'un quelconque Picasso.)

La réduction au discours pur

De cette première analyse découle logiquement ce qui suit au sujet des styles et du rôle de la théorie. Du cubisme à l'art conceptuel, les écoles qui jalonnent l'histoire de l'art occidental de la seconde guerre mondiale à nos jours ont des traits communs: nouveauté soudaine; absence de réalisme (ou, à la rigueur, détournement aussi formaliste que possible d'un apparent réalisme: Pop-art, Photoréalisme); abolition de toute fonction évocatrice (du réel, de significations, d'émotions); réductionnisme. Ah, le réductionnisme! Tom Wolfe voit tout l'art "moderne" comme une entreprise monomaniacque de réduction: on s'est débarrassé du réalisme narratif, de toute représentation de l'objet, de la profondeur, de la touche, du dessin, de la toile, du mur, de tout visible. Et au fur et à mesure qu'on se débarrassait de tout, que les oeuvres devenaient plus formalistes, plus abstraites, plus déchargées, plus vides, il fallait coûte que coûte que le discours de la théorie justifie, par quelques paradoxes définitifs et profonds, par quelques sentences sans appel, cette production qui, sans

mot de passe, aurait eu trop l'air de ne rien vouloir dire. Ce que Rosenberg et Greenberg ont fait pour l'Action Painting et l'Expressionisme abstrait, ce que Leo Steinberg a fait pour le Pop Art — et aussi ce que Fernande Saint-Martin a fait pour les Plasticiens — c'est de fournir un discours savant qui soutient et justifie l'entreprise réductionniste de l'avant-gardisme en lui prêtant une substance.

Il faut dire et redire ces choses. Il faut aussi, comme j'ai voulu le faire dans mon *Pamphlet sur la situation des arts du Québec*. (*) replacer ce devenir de la pratique artistique "moderniste" dans le cadre du fonctionnement économique de la société de consommation. Il faut se méfier, bien sûr, de tomber dans le piège du conservatisme et du rejet global, sous prétexte de "décadence", de toutes les recherches et de tous les accomplissements esthétiques de l'époque (2): la toile de Sam Francis (*White Green Pink*, 1950) dont je citais plus haut le prix est aussi un tableau admirable...

En attendant, ces charges contre l'"art contemporain" ne peuvent qu'être saines, si elles contribuent à démonter les ruses de l'ambition, les tentations du snobisme, le culte de la différence. ("Le Chic (*glamour*) ne peut exister si l'envie sociale n'est pas un sentiment commun et répandu. La société industrielle, qui est allée en direction d'une démocratisation et n'a fait que s'arrêter à mi-chemin, est la société idéale pour engendrer ce sentiment. La recherche du bonheur individuel a

* Editions de l'Aurore, 1975.

(2) Mais le discours du conservatisme est bien différent de celui de Tom Wolfe: c'est celui, par exemple, de J.E. Muller dans *L'Art et le non-art*. Paris, Somogy, 1970, 192 p.

été reconnue comme un droit universel. Mais les conditions sociales réelles font que l'individu se sent impuissant. Il vit dans la contradiction entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être. Ou bien il devient conscient de la contradiction et de ses causes, et rejoint alors le combat politique pour une démocratie authentique (ce qui implique, entre autres choses, le renversement du capitalisme); ou bien il vit en étant continuellement en proie à une *envie* qui, associée à son sentiment d'impuissance, se dissout dans le rêve éveillé perpétuel (3).") Dénoncer les snobismes que permet l'avant-garde formaliste est l'une des tâches de l'heure.

Interroger le réductionnisme en est une autre. Lorsque Marcel Saint-Pierre, dans un esprit qu'on peut supposer proche de celui du groupe français *Support-Surface*, expose (à Média Gravures et Multiples) des toiles enroulées et

trempées dans la peinture, puis déroulées et accrochées au mur, offrant au regard un dégradé régulier de taches, on a beau savoir que le discours de la matérialité picturale, de l'écriture plastique et de sa déconstruction, pourrait efficacement s'appliquer aux aspects *critiques* de ce travail, comment ne se sentirait-on pas mal à l'aise devant une recherche pure qui, sans-la-théorie-pour-aller-avec (comme dirait T. Wolfe), a objectivement pour principale fonction d'imposer une nouvelle avant-garde et d'épater le béotien (4)?

(3) John Berger *et al.*, *Ways of Seeing*, B.B.C. & Penguin Books, 1972, p. 148.

(4) A défaut d'avoir accès aux textes du groupe évoqué (par exemple la revue *Peinture*, pendant artistique de *Tel Quel*), on lira les passages consacrés à Support-Surface dans: A. Tronche, *L'Art actuel en France*, Balland, pp. 274-83, et: Jean Clair, *Art en France: Une nouvelle génération*, Ed. du Chêne, pp. 90-111.

"Aussi importe-t-il d'étudier la nature historique des diverses médiations, variables selon les époques et les modes de domination des idéologies dominantes, par lesquelles passent les rapports entre infrastructure, autres éléments des superstructures et phénomène littéraire dans une société donnée, à une époque donnée. C'est à partir de là que l'on pourra déterminer les lois qui régissent ces rapports. (C'est à partir de là que pourra précisément s'analyser le travail spécifique de l'écrivain.)"

(Tirées de *L'écriture et les textes*, de France Vernier, Editions sociales, 1974, p. 49)

Réjean Jacques

Du coke, de la bière et du poulet frit à la Kentucky

La publicité, c'est beaucoup de choses. Mais c'est d'abord et avant tout une institution au service de l'entreprise capitaliste, une institution dont le discours de propagande opère pour la réalisation du profit maximum en même temps qu'il reproduit et justifie le système qui le détermine et lui permet de se manifester. Il justifie, tout en le masquant, le procès de production de l'objet publicisé. L'arme principale: la privation d'Histoire par le mythe. Barthes écrit dans *Mythologies* (p. 239): "en lui (le mythe), l'histoire s'évapore; c'est une sorte de domestique idéale: elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement: il n'y a plus qu'à jouer sans se demander d'où vient ce bel objet" (1). Pendant une partie de hockey, la publicité — je retiendrai le texte et sa programmation — indique assez bien comment se génère, s'édifie et se

conserve une idéologie qui maintient en place les rapports de production. Ces rapports matériels s'évaporent dans une mythologie qui donne d'un message à l'autre l'image d'une cohérence naturalisée.

L'essence divine d'Esso Impérial

Dans le premier message, le maître se présente, se fait connaître et reconnaît comme Sujet. Il est marqué de l'effigie royale: Esso Impérial. Sa mission, elle, tient de l'essence divine: trouver de nouvelles sources d'énergie, renouveler la vie comme Dieu dans la mythologie judéo-chrétienne avait pour mission de transmettre l'origine de la vie. L'infrastructure est mise en place, déplacée cependant dans son historicité: la crise actuelle de l'énergie, reliée à des conflits d'intérêts économiques est bien

sûr occultée dans la représentation du Sujet. Le travail d'Esso Impérial dans le grand Nord Canadien est un "travail d'exploration", non d'exploitation. Le discours dominant réserve le terme "exploitation" aux salaires que la compagnie doit payer à ses employés. Dans le dernier texte de la soirée, Esso renseigne les actionnaires sur ses opérations financières. Le Sujet informe ses sujets mais l'information qu'il présente est donnée sur la base d'un dollar. Le Capital est minimisé, le gain totalise au plus une fraction. Le dieu impérialiste américain est un dieu infiniment bon, infiniment aimable et juste envers ses sujets.

Le système capitaliste avancé a aussi ses héros: ici, dans le premier message d'Esso: l'aéroglesseur. Il possède toutes les caractéristiques du héros antique, du Christ aussi. Comme lui, il naît de l'union des forces célestes et terrestres, il a le pouvoir magique de marcher sur terre et sur eau. La force physique de l'aéroglesseur est peu commune: il est "une solide bête de somme"; sa force spirituelle, presque surnaturelle: "il peut acoster là où il n'existe pas de quai". Privé de son origine, l'aéroglesseur se fait homme comme le Christ se fait chair. Par le Verbe: tous les procédés de personnification du discours. Il subit aussi le baptême initiatique qui le prépare à sa mission: "l'été dernier, ce véhicule a participé pour la première fois aux travaux d'Esso Impérial". Comme le héros antique, il est le substitut du roi au combat, un combat épique: il aide Esso dans sa "tâche coûteuse et longue de trouver de nouvelles sources d'énergie". L'essence de sa fonction est guerrière: vaincre l'ennemi, le mal, bien sûr naturels: l'épuisement des forces énergétiques qui

met en danger la survie de l'homme. Son combat est un combat singulier au service de la collectivité. Guide spirituel et matériel, l'aéroglesseur achemine le matériel et le personnel sur cette terre de Caïn. Justifié par la nécessité de renouveler les sources d'énergie, l'aéroglesseur n'a-t-il pas comme mission finale, comme le Christ d'ailleurs, de renouveler la vie, de racheter le monde? Sous le masque du PROGRES, nouvelle mythologie du renouveau chrétien, adaptée dans sa forme au développement technologique-capitaliste avancé, le même discours idéologique dominant ne se reproduit pas moins. La mythologie du héros antique finit, en dernière instance, par justifier le libéralisme économique et par effacer la présence impérialiste américaine dans notre économie. La représentation idéalisée de la force combative individuelle du héros, avec l'assurance de maintenir la vie, garantit une valeur fondamentale dans la mythologie capitaliste moderne: la liberté individuelle et celle-ci transposée sur la plan économique, le droit à la liberté du Capital. L'objet ainsi publicisé, devient un objet de langage qui le coupe de sa productivité historique, le déforme pour l'inscrire dans la régénération de l'idéologie dominante. C'est aussi de cette façon que se présente le dieu Esso Impérial.

Coca-cola et l'appareil familial

Pour convaincre de son image (c'est le rôle du discours de propagande dans la publicité), pour faire accepter sa représentation, le maître met en place ses appareils idéologiques. Le message de Coca-cola prépare le terrain

à l'appareil idéologique familial qui apparaîtra d'une façon explicite dans les messages du poulet frit à la Kentucky et de la fournaise Esso.

L'individu est d'abord interpellé en sujet-libre: le sujet-femme: "si je peux rencontrer à l'autre bout du monde un gars qui va m'enjoler", le sujet-mâle: "si je peux rencontrer dans la rue d'à côté une fille qui va m'emballer". Cupidon décoche ses flèches, Tristan et Iseult boivent le philtre magique: le coke bien glacé: "un couple se lie plus souvent d'amitié au-dessus d'un bon coke que de toute autre boisson gazeuse". Bien plus, le couple accède à une conscience universelle de lui-même. D'abord sa relation est normalisée par cette conscience universelle: dans "la rue d'à côté", il se passe la même chose qu'à "l'autre bout du monde". L'objet publicisé, le coke, élevé lui aussi au rang mythique, assure la liaison. Comme tantôt l'aéroglossateur. Ensuite le discours normatif affirme un modèle de comportement. La relation du couple est une relation fermée, — ne prépare-t-elle pas la structure familiale—, le couple est individualiste avec une conscience abstraite universelle: "tout le monde est notre joie d'être enfin tous les deux". La relation est aussi une relation de dominant: le mâle à dominée: la femme. Le mâle à le rôle actif, il "enjole", la femme, le rôle passif, elle a suffisamment d'attributs naturels pour "emballer" celui qui ose la regarder. L'idéologie du partage et de l'amitié universelle reprend la mythologie de la grande fête universelle, de la réjouissance des peuples. Le mythe de la Paix et de la Bonne Entente viennent renforcer ce qui était déjà introduit dans le premier message d'Esso: l'effacement historique des con-

flits politico-économiques qui sont à la base de la soi-disante crise de l'énergie. Le discours dominant évoque, ici, un monde idéal, paradisiaque, purifié ou vidé de toute tragédie ou conflit.

La suite logique: le mariage, le "savoureux mariage Citron-Limette. C'est la normalité du couple. Le discours idéologique naturalise l'institution sociale; il s'agit bien du mariage naturel du citron et de la limette. L'effet, lui, est exemplaire: c'est "savoureux", c'est une boisson claire, désaltérante, d'une fraîcheur transparente". Le mariage transforme, renouvelle: de l'énergie neuve, quoi! Le héros mythique n'a-t-il pas droit aux tendances passionnelles normales? N'a-t-il pas droit à la descendance? L'image de l'arbre généalogique de Sprit associe le mariage à la procréation. Autre mythologie du renouveau: il pousse de nouveaux arbres sur les bouteilles de Sprit, à la portée de la main comme le poulet à la Kentucky d'aïeux.

La magie du colonel Sanders et de la Ford

Le message du poulet commence ainsi: "au bout de l'arc-en-ciel, le prince et la princesse trouvèrent un festin de roi". Cette imagerie est ensuite remplacée par celle de la villa et du poulet du Colonel Sanders. Le festin est accessible: la villa est dans notre voisinage. Le couple-sujet se reconnaît, à deux pas de chez lui, dans le Couple-Sujet, il se reconnaît même dans le Sujet: il peut déguster un festin de roi. La magie opératoire des fines herbes jalousement gardée secrète transforme le quotidien le plus immédiat de la famille (les conditions de production de sa nourriture) en

un univers dont les structures sont celles du conte merveilleux. Comme si tout cela descendait du ciel: la mythologie de la Manne céleste. La symbolique de l'arc-en-ciel, symbole du pont entre le ciel et la terre, d'un renouvellement de la vie, d'une création protégée par la bienveillance divine, transposée dans la villa, protégée, tout en la masquant, toute une hiérarchie, une division sociale et technique du travail aussi: le Colonel Sanders a le pouvoir: celui du secret, sa représentation en image est celle de la sagesse du druide qui ne divulgue pas la magie de son pouvoir pour assurer une distribution plus équitable des biens naturels; il a sa force de travail: ses aides à travers le monde entier; il assure ses rapports de production dont le consommateur en compose une partie. Par le mythe de la féerie, la division des classes est aplanie. Le poulet frit garantit le bonjour familial, l'harmonie universelle. Cette figure de l'harmonie traverse tout le réseau mataphorique de l'idéologie dominante impérialiste qui se manifeste ici et dans les autres messages.

Une famille moderne se doit de posséder sa voiture. Pendant que Ford Canada vend son nouveau modèle de Pinto ou de Mustang II, il vend aussi un modèle de comportement culturel. En plus, c'est simple comme tout. Aussi accessible que le festin du Colonel Sanders. Il suffit de s'inscrire à temps au programme de boni comptant qui donne au client une ristourne qui peut servir de premier versement. Subitement, le client se voit conférer les pouvoirs magiques du héros mythique: il aura la puissance de sa voiture. Le contrôle aussi. Le mythe de la puissance, de la valeur individuelle est concrétisé, rendu possible par le droit à la

propriété privée: "être propriétaire d'une Torino procure économie et autonomie". Le comportement culturel familial se modèle sur les bases mêmes de l'entreprise capitaliste. Le combat singulier, la compétition interindividuelle acquièrent leur droit d'aïnesse: la voiture sportive "personnelle et plus sensationnelle que jamais offre maintenant l'option d'un moteur V 8". L'utilisation de la voiture-sport dans notre société moderne a remplacé la compétition chevaleresque moyenne-âgeuse. Les pneus sont ceinturés d'acier comme la monture et la cuirasse du chevalier. Ce dernier se battait pour la conquête de sa belle. Ici, il l'achète: la voiture est déifiée, s'accouple à l'imagerie bourgeoise de la femme: en 1975, la Torino offre "plus de lignes élégantes, on ne la regarde plus de la même façon cette année". Elle commence même à s'autodéterminer: elle a "un cerveau frein", "un cerveau direction". Mais elle reste aussi ménagère: elle redouble le confort au foyer. Elle est confortable, spatieuse, elle a un toit renouvelé. Bref, elle est maternelle comme la "reine du foyer". La mère mais la fournaise Esso aussi. La maternité, comme la chaleur de la fournaise, est tout un "événement pour la maisonnée", "le point de départ de tout un système pour le confort au foyer".

L'appareil idéologique familial est aussi le point de départ de la reconnaissance de l'ordre établi: à travers l'image du père, l'Autorité est respectée. Le maître se reproduit dans une sous-représentation, celle du père. Le père organise, le plus souvent, l'infrastructure économique de la famille: il achète une fournaise Esso pendant que son fils est déjà

prévu, inscrit, écrit comme sujet de remplacement: le fils s'amuse dans la boîte de la fournaise.

Et la Molson souveraine

Dans le discours publicitaire, l'amusement n'est jamais innocent. Un autre appareil idéologique, celui des loisirs, vient modeler les pratiques culturelles du couple, de la famille et du québécois collectivement. Ces pratiques sont bien sûr naturalisées: chez nous, c'est parce qu'on a du goût qu'on boit de la bière Molson. N'avons-nous pas été un peuple élu, n'avons-nous pas nos héros? L'appareil idéologique des loisirs tend aussi à aplanir la lutte des classes. Dans une compétition de ski, l'échec personnel est récupéré par la bière Laurentide. Avec celle-ci, "tout le monde peut gagner". La bière, c'est aussi "du ski pour tout le monde". Dans le salon, en regardant une partie de hockey! Le loisir, dans cette représentation, récupère un échec de classe et un échec historique. L'impérialisme américain et anglo-canadien exploite notre particularisme national pour renforcer sa domination de classe. La question nationale est folklorisée, réduite à une distinction culturelle. Le nationalisme est à son tour mythifié. Il a son héros: Tex, le dernier des vrais. Derrière lui, un sujet collectif: les québécois. Son idéologie nationaliste tient encore d'une idéologie ruraliste: les coutumes presque ancestrales sont réinstallées. Chez nous, "on aime la bière, "on aime la vie", "on s'paye la traite", "on compte pas les tours", les gens du Lac St-Jean sont particulièrement accueillants pour le Colonel Sanders. Le discours impérialiste

s'accomode de nos particularités linguistiques, les utilise à des fins de renforcement de l'infrastructure qui elle nous échappe. L'impérialisme américain s'intéresse à notre fierté nationale: il croit en "l'avenir du Québec", "veut en rencontrer les artisans". Encouragé, le nationalisme réactionnaire bourgeois entretient une représentation idéalisée du prolétariat québécois. L'association de la bière avec le nationalisme n'est pas lui non plus innocent. Mythologiquement, la bière est un symbole de souveraineté, une boisson royale offerte à la classe guerrière. C'est un signe de l'immortalité de cette classe. Le prolétariat québécois n'assure-t-il pas sa survivance par la folklorisation de ses pratiques culturelles? Par "sa souveraineté culturelle" aussi?

Langage apparemment inoffensif, le discours publicitaire, ici, n'en est pas moins dans sa forme un discours d'endoctrinement. L'information transmise est plutôt affirmation d'une stratégie où le constat,—la nature proverbiale du discours—, fixe une représentation idéalisée de l'objet, réalise en image le mythe d'une société d'abondance. Le consommateur dirigé n'a plus qu'à se conformer à l'identité révélée dans l'objet pour accéder à un mieux-être culturel et économique. Il acquiesce aussi un statut et avec lui, l'illusion de participer au grand corps social. L'institution publicitaire s'est substituée à l'institution religieuse: le discours publicitaire recouvre la vérité absolue du sermon des curés, a la force impérative des dix commandements de Dieu. Le spectacle n'a fait que changer son lieu de représentation. Nous sommes à l'époque des croisades de la Couple Stanley.

Patrick Straram le Bison ravi

Le problème est de savoir si on écrit l'histoire ou si on crée une mythologie.

Il n'y a pas d'art neutre: la neutralité de l'illusion est une illusion de neutralité.

...rien ne dissimule mieux la réalité que la simulation de la réalité.

Le cinéma est l'art de toutes les simulations, l'art même de la simulation.

Christian Zimmer
«Cinéma et politique»

Il ne sera pas question ce mois-ci de cinéma suisse, comme prévu. Je n'avais pas prévu la médiocrité affligeante de l'ensemble cinématographique suisse que présentait la Cinémathèque Québécoise fin mars et début avril. La grande déception: "La Paloma" de Daniel Schmid, cette boursoufflure rétro, à propos de laquelle délirait une intelligentzia parisienne décidément stérile à force de s'inventer du "sens" là où il n'y a que "style" pour rendre "attraction" l'impuissance. A peine si intéressaient, mais avec trop de ratés, "Erica Minor" de Bertrand van Effenterre et "La mort du directeur du cirque de puces" de Thomas Koerfer. Quant à "L'escapade" de Michel Soutter, j'ai trouvé confirmé ce que j'écrivais dès février 74, alors que ses "Arpenteurs" faisaient l'unanimité de la critique, alors que je parlais de son "invention comme

figée par une articulation trop mécanique. Il y a là scintillante et mordante adresse à la Marivaux, sans l'efficace critique d'un Beaumarchais." "L'escapade" n'est plus que du boulevard prétentieux.

le conjugal bourgeois

Il n'y a sans doute pas de problématique plus capitale que celle du rapport femme / homme, qui ne se comprend lui-même qu'inscrit dans l'Histoire, soit aujourd'hui dans la contradiction principale Capital / travail et la lutte des classes, où les pratiques dépendront souvent du rapport amoureux qui existe ou non.

L'alternative "contre-culturelle" propose des expériences sexuelles (qui valent plus par le "cheap thrill", à long terme suicidaire, que par le plaisir); en nul lieu n'est analysé le

désir de la femme et de l'homme d'un couple. On parle avec suffisance de la nécessité de faire éclater la cellule familiale (à fins d'intégration au flux des machines désirantes dans un espace-temps planétaire!); nul ne se préoccupe de **penser** un rapport amoureux qui satisfasse intégralement femme et homme dans vie quotidienne et Histoire. (Il y aurait beaucoup à dire sur le sens générique de "contre-culture". Au moins une démonstration sans ambiguïté fut-elle fournie à l'occasion de la déplorable et sinistre Rencontre Internationale de la Contre-Culture qui eut lieu à Montréal du 21 au 27 avril 75—rencontre "internationale" sans la Chine, sans pays socialistes, sans pays latino-américains, sans pays du Tiers-Monde!)

La version spécifiquement bourgeoise et encore dominante de l'amour est le conjugal.

Ingmar Bergman a tourné pour la télévision suédoise "**Scènes de la vie**

conjugale", dont il a fait ensuite un film-fleuve, qui est "le succès" monstre ce printemps-ci. Monstre, en effet. Scènes, déchirements, frustrations, injustices, rages, impuissances s'ajoutent à scènes, déchirements, frustrations, injustices, rages, impuissances, s'engendrent ad infinitum, se répètent mécaniquement. La technique est éblouissante, qui ne sert qu'à figer cette **représentation** de l'enfer conjugal bourgeois, à quelles fins d'aliénation d'un spectateur confirmé dans l'inéluctable, le "naturel", le ce-qui-va-de-soi de son propre enfer? Doit-on se marier ou ne pas se marier? Posons-nous la question de toutes les façons qui démembrent le plus, sans mettre un terme au conjugal, sans analyse des rapports de force et des structures idéologiques, eux-mêmes déterminés par les rapports de production en place dans la société et dans l'Histoire où ce conjugal a lieu, institutionnalisé, qui occulte tout amour. Cette fois, et



plus encore que dans le désolé / désolant "Cris et chuchotements", le cinéma métaphysique de Bergman est pris à son propre piège: il n'est plus que cinéma reflet de la bourgeoisie, sans questionnement, sans critique, le film "Scènes de la vie conjugale" n'est plus qu'images et sons spécifiques du conjugal bourgeois, le re-produisant avec une lâche passivité coupable.

Au moins "La femme de Jean" de Yannick Bellon, sans être un film qui inscrive suffisamment dans l'Histoire l'analyse du couple (la brève séquence avec l'étudiante en médecine algérienne, qui vit dans une "zone défavorisée" de Paris, n'est vraiment pas suffisante), propose-t-il le récit du cheminement d'une femme qui se libère progressivement du conjugal bourgeois dans lequel elle s'était d'abord annulée. Et comme il plaît que la femme dise calmement et résolument non à son mari quand celui-ci veut la "reprandre", surtout qu'à l'écran c'est une actrice pas connue, Franche Lambiotte, admirable, qui le dit à l'époux super-star Claude Rich!

le fascisme existe quand le monde des affaires n'a plus d'autre recours, et qu'idéologiquement les classes exploitées/opprimées y sont prêtes

"Last grave at Dimbaza" est un film rudement réussi pour un film tourné "clandestinement". L'équipe anonyme, britannique, qui a ainsi filmé la situation des Noirs en Afrique du Sud a fait un documentaire qui peut donner bonne conscience à certains libéraux, mais qui ulcère ceux que préoccupent cinéma et révolution.

Voir "Attica" de Cindy Firestone.

"Le massacre de Kafr Kassem" de Borhan Alaouié (Liban) est un film voulu partie intégrée / intégrante d'un combat révolutionnaire. "Si on saisit le massacre de Kafr Kassem comme résultat d'un processus quotidien, cela nous donne la possibilité d'analyser ce quotidien, de voir les tendances politiques qui s'y expriment..." Ainsi s'exprime Borhan Alaouié. Mais qu'exprime "Le massacre de Kafr Kassem"? Que le combat palestinien est indispensable et juste, ce qui est bien, et qu'il faut tuer tous les Israéliens, tous les Juifs (c'est ce à quoi le film incite toute personne éprise de justice), ce qui est beaucoup plus discutable. L'émotionnel ici commande seul au discours filmique, il n'y a ni contradictions ni analyse, le message est unilatéral et inconditionnel. Une dramaturgie aussi dogmatique me paraît extrêmement nuisible, et à son terme plus confusionniste qu'opérationnelle. Il y a un terrorisme du héros positif qui pourrait bien

GRAND PRIX DU CINEMA FRANCAIS FÉV. 76

CKACT73 PRESENTE une sélection

la femme de Jean un film de yannick bellon avec franco lambiotte, claude rich

NADINE PEUT ELLE ETRE AUTRE CHOSE QUE LA FEMME DE JEAN? A-T-ELLE LE CHOIX?

Film de regards de silence dans chaque détail. Avec bouleversés à force d'être vécus.

Film exceptionnel... pour voir le film le plus juste qui ait été fait sur une femme.

CINEMA

DU 506

LE 4 AVRIL

DÈS LE 4 AVRIL

POUR TOUS

desservir les combattants sur le terrain. Peut-être va-t-il falloir effectivement reconsidérer sérieusement "Le cuirassé Potemkine", exemple inaugural mémorable, auquel on devrait tout un cinéma de propagande adialectique, ne faisant des luttes marxistes que l'envers exact de l'ennemi à abattre, l'impérialisme américain, ou le fascisme.

Le fascisme est le sujet du film somptueux et saisissant d'Alain Resnais "Stavisky". Quelle qualité de cinéma! Découpage (surtout), montage, cadrages sont d'un cinéaste qui possède une maîtrise sans pareille du langage qu'il utilise (remarquablement servi par l'image de Sacha Vierny). Et "Stavisky" est un film qui vaut premièrement par la dialectique sur laquelle il se fonde (en tant que film). On pense au meilleur Visconti (d'avant les lamentables "Damnés", inégalé jusqu'à lors dans la description d'un faste et du sens politique qu'il prend. Le monde des affaires, en France, comme en Europe, en 1933, a

besoin du fascisme. Qui fait des affaires avec le gouvernement s'enrichit impunément et va avoir accès au pouvoir, qui fait des affaires hors le gouvernement, sinon contre lui, servira aux fins idéologiques grâce auxquelles les classes exploitées / opprimées seront prêtes pour qu'elles endossent ce fascisme. Un scandale financier dans une conjoncture de crise économique, rien de tel pour incendier l'opinion publique. L'affaire Stavisky fait éclater les émeutes fascistes à Paris le 6 février 34 (moins d'un mois après sa naissance). (Quiconque ne voit pas les affaires Stavisky qui s'accumulent aux Etats-Unis et au Québec est aveugle ou complice du fascisme en train). Alain Resnais fait une analyse très brechtienne de l'affaire Stavisky, bien mise en situation dans la Belle Epoque, et ses fortunes et ses mythomanies, autres facteurs qui serviront à manipuler idéologiquement les classes exploitées / opprimées. Pourtant ce film m'a déçu. Pourquoi? Sans



doute dans la mesure où l'analyse est proposée au spectateur via un héros positif auquel il s'identifie d'autant plus que le personnage est joué par une super-vedette, Jean-Paul Belmondo (comme Burt Lancaster "diminuait" "Le Guêpard" de Visconti). Et puis Stavisky n'est pas une crapule, c'est un malade, une victime! Si le film est profondément dialectique à tous ses autres niveaux, il y a une unilatéralité qu'imposent destin individuel comme grille d'analyse et Belmondo. Et puis si somptuosité et démesure sont prodigieusement transcrites et signifiantes, il manque à l'ensemble que s'y insèrent des informations ou des effets de distanciation (ils n'y sont qu'implicites, jamais dans la matérialité du film). A moins qu'il faille prêter à Resnais la volonté d'un film essentiellement "parodique", soit plus encore brechtien que je ne l'ai vu - mais je crois qu'il n'a alors qu'imparfaitement réussi ce film si exemplairement parfait. **A revoir.**

Ce qui est simplifié à l'extrême et ce qui est caricatural, dans "Tout va bien", cela sert à un grossissement qui révèle sans le moindre cache les limites des individus et un mécanisme du politique. Godard donne à plusieurs séquences (arché)typiques une dimension de farce qui accuse le tragique des événements sans plus trace du moindre pathos. Les séquences sont des affiches populaires, mais le militantisme n'y est pas partisan dans un sens restreint ou réducteur, les slogans, comme les fenêtres satiriques Rosta de Maïakovski, ont pour fonction de faire se questionner le spectateur sur le rapport individu / lutte des classes. D'ailleurs, ainsi dérangeant, la parodique indique une mauvaise conscience de ceux qu'il gêne, petits-bourgeois de gauche ou travailleurs entièrement manipulés idéologiquement. Ce que précisément dénonce sans cesse "Tout va bien".

objets sans nécessité

L'événement le plus important du printemps cinématographique à Montréal me semble être le refus du jury de décerner un prix à l'un des cinéastes qui avaient mis en compétition un film au Festival du Cinéma Artisanal Québécois. J'ai proposé que le prix soit attribué à Jean "Johnny" Gagné le Maringouin surprenant pour "L' ou 'L" (voir "Chroniques" 1). Mais c'eût été rendre impossible le geste que nous devions absolument poser, et c'eût été desservir Jean Gagné qu'entretenir en le "primant" un état de fait extrêmement grave. Non, faire un film n'est pas en soi un geste révolutionnaire. Qu'on le demande à Solanas, Godard, Cindy Firestone ou ici Gilles Groulx le Lynx inquiet.

Le soir d'inauguration de la Semaine du Cinéma Québécois (entreprise sur laquelle il serait bon qu'on s'interroge) Robert Daudelin a lu un texte que nous avons voulu analyser concrète d'une situation concrète et mise en garde nécessaire:

Afin d'être le plus bref, et surtout le plus clair possible, nous avons préparé un texte qu'en tant que porte-parole du jury je voudrais vous lire.

Le jury du Festival du Cinéma Artisanal était composé de Robert Daudelin, Gilles Groulx, Jacques Leduc, Luc Perreault et Patrick Straram le Bison ravi.

Bien que chacun de nous ait été opposé à l'idée de compétition, de jury et de prix, et bien que la notion de "cinéma artisanal" nous soit apparue comme dangereusement vague, nous avons néanmoins accepté l'invitation de l'Atelier d'Expression Multidisciplinaire parce qu'à l'occasion de ce concours il y avait 5,000 dollars de disponibles pour aider un jeune cinéaste à

travailler dans des conditions moins hasardeuses.

Or, après avoir vu les quelque 30 films retenus pour la compétition, et après en avoir longuement discuté, le jury, à l'unanimité, a décidé de n'accorder aucun prix. Nous voulons cependant recommander aux responsables du Festival de rendre l'argent de ces prix disponible pour la production de films nouveaux — selon des modalités à définir avec les intéressés.

Les membres du jury savent fort bien qu'une telle décision va décevoir les cinéastes qui avaient inscrit des films au concours. C'est pourquoi nous avons décidé, d'un commun accord, de rendre notre décision publique dès ce soir, pour couper court au suspense habituel à ce genre de compétition et vous proposer en quelque sorte que cette semaine devienne l'occasion d'un débat où spectateurs aussi bien que cinéastes s'interrogent sur l'état actuel du cinéma québécois.

D'autre part nous ne voulions pas nous retirer dans le confort d'une annonce de dernière heure. Les membres du jury sont tout disposés à s'expliquer de leur décision avec les cinéastes et dès maintenant nous voudrions, rapidement, vous signaler les principales raisons qui ont motivé notre décision.

L'ensemble des films que nous avons vus — et que vous pourrez voir au cours des prochains jours — constitue un terrible constat de démission.

Ces films, dans leur ensemble, témoignent d'un défaitisme, d'une absence d'engagement et même d'émotion, qui en font, dans presque tous les cas, des objets sans nécessité. Les auteurs de ces films semblent "condamnés à vivre" et ils se réfugient dans la voie d'évitement de la contre-culture, le folklore de l'aliénation ou, pis encore, dans un dogmatisme politique impuis-

En un mot, aucun de ces films ne nous a semblé refléter la réalité québécoise actuelle. Malgré le nombre impressionnant des luttes ouvrières des dernières années, malgré les questions d'actualité déterminantes qui occupent le premier plan de l'information même la plus officielle, ces films démissionnent devant la réalité, refusent de s'inscrire dans l'Histoire et se complaisent à n'être uniquement que le reflet des ambitions de quelques individus.

De plus, ces films témoignent d'une démission presque totale devant le cinéma. Ils se complaisent dans un langage indéfini, mou, sans passion et sans imagination, et ils reproduisent des expériences déjà faites il y a plusieurs années dans le cinéma québécois.

Mais ce ne sont pas les artisans de ces films en tant qu'individus que nous voulons attaquer par ces remarques qui peuvent sans doute vous paraître sévères. Ces films, plus que l'oeuvre de quelques jeunes cinéastes québécois, sont les produits d'une situation plus générale. Ce sont les résultats du développement mercantile de notre cinéma depuis 10 ans, de la paresse velléitaire de la critique cinématographique et de toutes les entreprises de récupération idéologique qui se sont récemment attaquées au cinéma québécois.

Ces 30 films que vous allez voir au cours de cette semaine constituent pour nous un très lourd bilan, ils nous rappellent, par la négative, que seule une culture nouvelle, une culture de libération, pourra permettre des produits culturels dynamiques, neufs, passionnés, capables de nous surprendre et de nous transformer. Le 14 avril 1975

8^e mai 75. Une culture de libération qui permette des produits critiques assez des structures actuelles de la société pour la transformer...

Léandre Bergeron

Pour une langue québécoise

2

Précisions.

Une langue est un moyen de communication que partagent tous les membres d'une société donnée.

Tous les mots d'une langue constituent son lexique.

La grammaire d'une langue est l'organisation des mots pour communiquer un message.

L'organisation particulière (grammaire) des mots (lexique) d'une langue pour communiquer constitue une norme linguistique. Cette norme qui pendant longtemps dans l'évolution d'une société est simplement une entente tacite et inconsciente sur la façon de dire telle ou telle chose peut à un moment donné être codifiée dans une grammaire officielle (grammaire) et un dictionnaire officiel (lexique).

Les sociétés dites primitives et sans classes avaient des normes linguistiques non codifiées, c'est-à-dire que tous les membres du groupe s'entendaient sur des sons-mots pour nommer les choses et l'arrangement des sons-mots pour articuler pensées et émotions. La création de mots et de structures grammaticales se faisait selon la nécessité.

Avec la naissance de l'agriculture surgirent les classes sociales avec des propriétaires de troupeaux et de terres qui formaient la classe dominante et ceux qui faisaient le travail productif, des esclaves pour la plupart, qui formèrent la classe dominée.

Pour consolider sa domination, la classe possédante/dominante créa l'Etat, appareil de coercition avec son armée, sa police, ses tribunaux, sa fonction publique. En même temps elle s'établit comme classe dirigeante de sa

société et favorisa le développement culturel dans la mesure où celui-ci pouvait servir ses intérêts.

Cette première grande révolution de l'humanité, la naissance des classes sociales, bouleversa évidemment le comportement linguistique. La démocratie primitive qui existait dans l'usage de la langue commune comme dans toutes les autres activités fut remplacé par la domination linguistique de la classe possédante/dominante/dirigeante. Les hommes qui décrétèrent leurs droits de propriété sur le troupeau et les terres qui étaient précédemment à l'usage de toute la collectivité firent de même dans le domaine linguistique. La langue commune forgée par toute la collectivité dans une démocratie primitive passa sous le contrôle de la classe dirigeante. La langue demeurait commune à tous, possédants et dépossédés, mais le contrôle de la norme passa entre les mains des possédants. Il n'y avait pas une langue distincte pour les possédants et une autre langue pour les classes dominées. Il y avait une langue commune (grammaire et lexique communs) avec des variantes lexicales pour les diverses classes sociales selon leurs activités propres, argots de classes, de métiers. Mais la classe dominante imprimait sur la langue commune son orientation.

La langue commune se complexifiait à mesure que le champ d'activité des collectivités menées par leurs classes possédantes s'étendait dans divers domaines, commerce, guerres de conquête, législation, développement des connaissances, recherche artistique, etc. Certaines collectivités en

conquirent d'autres et les soumi-
rent à leur domination. Dans bien
des cas, la répression de la langue
de la collectivité conquise était un
des moyens employés pour main-
tenir cette domination. Dans
certains cas les conquérants et
leur langue étaient à la longue
absorbés par la collectivité con-
quise. La langue des Normands
qui conquièrent l'Angleterre vit
une bonne partie de son lexique
absorbé par la langue anglaise
comme les Normands eux-mêmes
dans la nation anglaise. Par
contre, d'autres collectivités su-
bissent la domination pendant des
siècles et conservèrent dans une
quasi-clandestinité leur langue
comme outil de ralliement contre
l'oppression. C'est le cas des
peuples occitans, bretons, cata-
lans, etc.

Le peuple québécois est né d'un
bourgeon de France en territoire
d'Amérique bientôt conquis
(1760) par la nation anglaise. Le
peuple avait au départ un code
linguistique (grammaire française
de l'époque, lexique français de
l'époque). Cette rupture d'avec la
France amena la création d'une
véritable nation avec toutes ces
caractéristiques propres, un ter-
ritoire commun, une langue
commune, une histoire commune,
une évolution commune. Nos
ancêtres du 19^e siècle n'étaient
pas des français exilés en Améri-
que mais bien des Canayens-
Québécois aujourd'hui c'est-
à-dire des êtres humains membres
d'une nation distincte dans le
processus historique. Et la langue
qu'ils parlaient était fondamen-
talement la langue française mais
avec un certain nombre de
variantes grammaticales et lexi-

cales. Le peuple, d'une part, avait tendance à fonctionner linguistiquement comme une collectivité primitive, c'est-à-dire à sentir d'abord que sa norme linguistique était ici, sur les bords du Saint-Laurent, parmi eux, les Canayens, et à apporter des variantes grammaticales et lexicales selon les besoins tandis que, d'autre part, l'élite instruite de la nation québécoise (je ne dis pas classe possédante parce que la propriété des moyens de production passa rapidement dans les mains de la bourgeoisie anglophone) se rattachait linguistiquement à la norme française. Je crois que si la Rébellion de 1837 avait réussi et que notre petite bourgeoisie était arrivée au pouvoir, il y aurait eu réconciliation des deux courants linguistiques et la formation dès cette époque d'une langue québécoise comme il y a eu formation d'une langue américaine à partir de l'anglais commun aux Treize Colonies d'Amérique. Mais la défaite de la Rébellion a accentué les différences. L'élite cléricale qui monopolisa les appareils idéologiques (écoles, églises) chercha à réduire au silence la langue populaire et à promouvoir une langue française étriquée, sclérosée qu'elle avait elle-même beaucoup de difficulté à articuler. Réduits aux conditions de vie de paysans pauvres ou de *cheap labour* dans les forêts et les usines, le peuple canayen subit pendant notre grande noirceur (1850-1960) une violence idéologique rare. La pensée (pratique de conscience critique) était absolument interdite au peuple et la langue, véhicule de pensée, fut réduite dans son lexique et dans sa grammaire à l'expression de

messages utilitaires et esthétiques d'une société statique, déculturée, folklorisée, sans prise sur la réalité. Le peuple canayen n'avait le droit ni à la vie quotidienne de colonisés—crétinisés encadrée de récitations de chapelets et d'envoies de la Bonne Chanson. Pendant ce temps, le clergé "éduquait" l'élite de la nation en apprenant aux fils d'habitants un français emprunté, artificiel et deux langues mortes, le latin et le grec, trois langues qui, dans le contexte québécois, devaient servir à dire la messe, prononcer des sermons à la Bossuet, faire des diagnostics savants et rédiger des actes notoriés.

Quelques éléments réussirent malgré tout à maîtriser la langue française mais pour se retrouver en exil (de préférence en France) comme François Hertel) ou agents idéologiques d'une certaine France réactionnaire (Lionel Groulx) ou encore contestataires isolés du peuple (Albert Laberge). D'une part la langue populaire réprimée, inhibée dans son développement et sa culture comme le peuple lui-même réfugié au fond de la campagne québécoise comme un refus de mourir. D'autre part, une langue française importée, mal digérée, avec une norme à 3000 milles d'ici dans un autre pays avec sa nation bien distincte, son évolution historique distincte, ses traditions, sa pensée etc. Deux langues fondamentalement distinctes? Non. La langue populaire canayenne — maintenant québécoise — a un lexique tiré pour la plus grande part de sa maman française comme elle a, mais inhibé, déformé, atrophié, une grammaire qui la rattache à sa

naman, la langue française. "Y vas-tu venir?" se comprend d'un français habitué à entendre "Vas-tu venir?" comme le québécois peut comprendre le "monte dans la voiture" qu'il dit, lui d'habitude "embarque dans l'char". N'exagérons pas les différences. Mais reconnaissons-les. Et reconnaissons le fait de deux normes, celle de la langue québécoise, et celle de la langue française. Celle d'ici, bien enracinée dans notre peuple qu'il faut développer, articuler, structurer, cultiver à mesure que le peuple québécois lui-même se dépouille de cent ans de rétinisation, s'interroge, remet en question sa situation, se relève et veut assumer sa condition pour pouvoir la transformer. Et celle d'ailleurs, de France, très corréutive là-bas sans doute, mais une norme qui nous est étrangère, et qui perpétue chez nous une dépendance, un asservissement et, de ce fait, une mentalité de colonisé, frein grinçant à notre développement. Vouloir imposer la norme linguistique de France au Québec, c'est vouloir conserver un cordon ombilical linguistique longtemps après notre naissance comme peuple et nous assurer de ne jamais grandir et assumer en toute notre réalité mais plutôt de devenir un être collectif difforme et complètement foqué (à la Pierre Caudry).

Ce qu'il faut faire, c'est d'abord accepter notre norme d'ici, assumer notre langue avec son acquis lexical et sa grammaire, son accent, son "banc de neige", sa "traffe", son "Tu t'est-tu vu?" sans pour autant rejeter "congé-", "bock", "Est-ce que tu t'es ?"), développer notre grammai-

re pour nos besoins en ne craignant pas d'emprunter du français ou de l'anglais ou de créer de nouvelles structures. ("Il a été tiré dans le dos" se comprend très bien. Ce n'est pas français. Bon. On y retrouve un passif que privilégie la langue anglaise. Ça n'en fait pas de l'anglais pour autant. Ça ressemble. C'est une création québécoise. Emprunté de l'anglais? Peut-être. Et puis, quoi? Si ça dit que l'individu a reçu une balle dans le dos, le message est saisi. Le mot "canceller" disparu de la langue française au 16^e siècle, mais emprunté par l'anglais se retrouve dans la langue québécoise. Le bannir parce que ce n'est pas "français", c'est s'assujettir à la norme française, comme de fidèles et nigauds sujets et appauvrir notre langue d'autant. Nous revient-il par le détour de la langue anglaise ou était-il toujours dans notre fond lexical? J'sais pas mais peu importe en fait puisqu'il est utile et dit ce qu'il a à dire.

Pourquoi donc l'appeler *langue québécoise* si elle est si près de la langue française? Parce que nous sommes un peuple bien distinct et qu'il est normal qu'à un certain moment de notre évolution vers la maturité comme peuple nous assumions notre langue.

Ca c'est jamais fait, dit-on. Et les Américains qui, eux, disent qu'ils parlent anglais? Ca c'est fait dans notre siècle au moins une fois. Le peuple flamand qui dans la Belgique se voyait opprimer culturellement par les Wallons (francophones) tirèrent de leur patois, le Thiois, grammaticalement et lexicalement presque identique au néerlandais, une

langue qu'ils appellent la langue flamande. Ils osèrent nommer *langue flamande* leur parler pourtant si semblable à celui de leurs voisins. Il y a maintenant une langue flamande parce qu'il y a un peuple flamand. Il est normal qu'il y ait une langue québécoise parce qu'il y a un peuple québécois.

Et les Américains? Eux ont été colonisé culturellement par l'Angleterre (et aussi l'Europe) jusqu'à la 2e guerre mondiale. Dans leur esprit leur langue, c'était l'anglais comme certains de notre élite ici affirment que nous parlons français. Mais déjà dans leur Webster ils parlaient en fait du *American English*. Ils n'eurent pas à changer le nom de leur langue à ce qui aurait dû s'appeler sans doute la langue américaine car ils s'imposaient économiquement comme la puissance impérialiste qui remplaçait l'Angleterre et la France comme force hégémonique internationale. Leur "English" devenait "The English Language" et l'anglais d'Angleterre devenait du "British". La norme de la langue utilisée aux USA se trouve bien aux USA avec des variantes régionales. Même si les Américains ont pu s'accaparer du nom de la langue, il n'en demeure pas moins qu'on devrait peut-être l'appeler la langue américaine comme le font d'ailleurs déjà certains traducteurs français. "Traduit de l'américain par..." Mais les Américains n'en sont pas à une incohérence près. Leur langue ne devrait pas s'appeler américaine pas plus qu'eux devraient s'appeler Américains. Ils ne sont qu'une des nations de l'Amérique. Ils n'ont

154.

aucun droit de monopole. Les latino-américains l'ont compris qui les appellent les *norte americanos*, ce qui est un peu mieux mais nous mêle, nous, à nos voisins du sud. Ils les appellent plus justement les Yanki et parlent de l'impérialisme Yanki. Nous devrions employer ce terme nous aussi. Et puis bien faire comprendre aux Yankis qu'ils parlent non l'anglais mais le Yanki.

En parlant d'impérialisme Yanki on peut se demander si on fait bien d'attirer l'attention sur une domination culturelle française (par le débat sur la langue en particulier) quand on se rend compte que l'impérialisme yanki est l'ennemi principal et la domination culturelle française une contradiction secondaire. Ne devrait-on pas plutôt mobiliser toutes nos forces dans le champ culturel contre l'ennemi principal qui nous envahit par le cinéma, la TV, la radio, le livre, le magazine, le journal, le comique, la contre-culture et le reste, et bien entendu par la langue yanki.

La lutte contre l'impérialisme yanki, c'est le peuple qui la mener sans doute avec le leadership de certains intellectuels. Mais ces intellectuels, pour être plus efficaces que ceux de notre passé, doivent d'abord faire confiance au peuple et aider le peuple à se servir des outils qu'il a pour combattre l'impérialisme yanki. Un de ces outils, c'est sa langue, la langue du peuple avec sa norme sur son territoire. Valorisons la langue du peuple québécois pour qu'elle se développe et devienne par son articulation dans la lutte un objet de fierté.

Le peuple préférera passer à l'anglais plutôt que d'accepter la norme française. Sa logique est simple: "Vous dites que chparle mal, que chparle un "lousy french". Oké d'abord, j'vas arrêter dle parler. Ma parler quoi, alors? Le français de France? Jle connais pas pi apart de ça, entre le français pis l'anglais, c'est l'anglais quié plus utile icitte". Mais si on va contre le courant traditionnel de notre élite qui n'a pas cessé de dire au peuple qu'il parlait mal, si on commence à dire au monde qu'il parle bien, qu'il a le droit à la parole, qu'y dise c'qu'y a à dire, pis qu'y forge les moyens linguistiques nécessaires par des emprunts et des créations, là, le peuple embarque, part du positif et avance.

Le désarroi dans l'enseignement de la langue française dans nos écoles indique justement la évolte viscérale des jeunes à l'imposition de la norme française. Ils refusent pour la plupart l'apprendre à articuler la langue française (dans sa grammaire comme dans son lexique) parce qu'on nie de prime abord tout leur bagage linguistique. "vous parlez mal. Je vais vous apprendre à bien parler". Réponse: Mange d'la marde".

La jeunesse des écoles publiques est pour la plupart celle de la classe ouvrière qui associe le bon parler français qu'on veut lui enseigner à la classe bourgeoise. Son refus d'apprendre le français est un rejet de la classe bourgeoise, une manifestation inconsciente de la lutte des classes. Évidemment, tant que ce refus demeure simple refus et cantonnement dans une langue de négati-

tions, la lutte n'avance pas. Mais est-ce qu'il est possible de faire avancer la lutte dans les écoles actuelles, de passer du refus (négatif) au développement de la langue québécoise articulant une pensée de transformation politique et économique (positif)? Sans doute, mais seulement dans la mesure où il y a concertation des enseignants dans un projet de développement de la langue québécoise. Sans ça, c'est la plus totale anarchie qui fait toujours le jeu du système. Il faut que les associations de professeurs progressistes et la CEQ en particulier mettent à leur programme un tel projet et au plus tôt. Il faut que sorte bientôt un manuel d'enseignement de la langue québécoise.

On a remarqué sans doute, que je n'ai pas employé le mot "joual". C'est que ce mot indique un mépris de la classe dirigeante vis-à-vis la langue populaire, la langue de la classe ouvrière québécoise, comme on dit "pepsi", "wop" et "sauvage" au lieu de "Québécois", "italien" et "amérindien". C'est un mot à bannir du langage progressiste.

On a remarqué également que je ne fais plus accorder les participes passés conjugués avec *avoir* et *être*. Je veux indiquer par là par où doit commencer une transformation de la langue écrite pour la rendre plus fonctionnelle et plus accessible à un monde sollicité davantage par l'image. Mettons-y du rationnel peu à peu. L'an prochain on pourrait peut-être commencer à remplacer le *ph* par le *f*.

(à suivre)

nformations



Les travailleurs contre l'Etat bourgeois

Les travailleurs contre l'Etat bourgeois, avril et mai 1972. Un livre de Diane Ethier, Jean-Marc Piotte et Jean Reynolds.

Cet ouvrage, fruit d'un travail de plus de deux ans, veut cerner ce qu'a été le **Front commun intersyndical** dans la fonction publique et para-publique en 1971-72. Il a pour objectif d'aider les militants syndicaux (et les autres) à mieux comprendre le Front commun qu'ils ont vécu durant cette période et de leur donner des outils qui leur permettront d'améliorer la qualité de leurs luttes syndicales et politiques—tout en leur offrant une image détaillée et précise de l'état du syndicalisme au Québec à l'heure actuelle.

(Collection Luttes /
l'Aurore)
M.G.

Contre-culture

L'une des choses que beaucoup déplorent — ou méprisent — dans **Chroniques**, ce sont nos attaques sur la "contre-culture". Nous avons pourtant cru bon d'accorder (dans le no 4) une bonne place à l'annonce de la **Semaine de la contre-culture**, tenue fin avril à la Bibliothèque nationale. Cette pitoyable mascarade ne fut pourtant pas faite pour nous donner tort. Le désarroi et l'inconsistance des "contre-culturels" y ont revêtu l'allure d'une débandade. La plupart d'entre eux, se raccrochant à **n'importe quoi**, tentaient de sauver les meubles et la face: Walter Boudreau fit l'apologie de la grande musique classique et de l'Orchestre symphonique de Montréal, Michel Morin, celle de la souffrance et de la cruauté, la Mère Michel souligna que le Canada est la meilleure et la plus libre démocratie du monde, tout un chacun s'entendit pour proclamer que le tort irréparable du marxisme, c'est de méconnaître les "valeurs spirituelles" et le "bonheur individuel"... Plus ou moins conscient de leur offrir un spectacle ridicule, on injuria au passage quelques Américains et Français qu'on avait invités là et dont le regard éberlué constituait sans doute un trop humiliant miroir.

La "contre-culture", faite de rêve, de mollesse intellectuelle, de désespoir, d'évasion et de désir, a quelque chose de vraiment poignant. Mais elle a aussi quelque chose de dangereux, c'est qu'elle cultive assez de confusion pour servir d'écran de fumée, et assez d'inconscience historique pour réactiver naïvement les opiums idéalistes, religieux, spirituels, individualistes, les plus complaisants. Il y avait, dans le sous-sol de la Bibliothèque nationale, tant de pensées égarées en quête d'un projet fascinant, qu'on craignait l'arrivée, parmi cette troupe incertaine, d'un orateur habile et puissant: quelle secte d'illuminés ou quelle ligue de fanatiques ne pourrait naître d'un tel magma d'émotions et de notions flottantes? Heureusement (si l'on peut dire) que, sous-culture productrice de quelques modes rentables, la "contre-culture" se laisse pour l'instant dorlotter dans son rôle convenu de "non-conformiste" de service par une société libérale et moderniste (qui lui laisse volontiers le soin de canaliser le mythe — et les besoins réels — de la "jeunesse").

L.M. V.

Pour un nouveau cinéma

Le Comité d'action cinématographique est en mesure de faire parvenir aux participants des Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma (Montréal, 2-8 juin 1974) les premiers d'une série de 5 Cahiers qui fourniront la documentation relative au travail extrêmement important effectué à cette occasion.

Ainsi le Cahier 3 propose-t-il les textes des conférences et interventions de Thomas Guback, Guido Aristarco, Fernando Solanas, Julio Garcia Espinoza, Jean-Patriek Lebel et Simon Hartog.

Très bientôt des vidéogrammes retraçant plusieurs des aspects de ces Rencontres seront disponibles.

Par ailleurs des contacts ont été établis avec le Bureau des Cinéastes du Tiers-Monde d'Alger, la Fédération Panafricaine des Cinéastes et le Comité des Cinéastes Latino-Américains dans le but d'élaborer la publication d'un bulletin international de liaison. Une réunion devrait avoir lieu cet été dans un pays scandinave afin de préparer une seconde Rencontre en 1976.

Comité d'action cinématographique: 360 rue McGill, Montréal, Québec — 861-3461.

P.S.

Le Parti Communiste Québécois et le P.C. Canadien

Le Parti Communiste Québécois et le Parti Communiste Canadien dont le premier fait partie sont autant critiqués que peu connus. Pour mieux connaître leurs orientations, on peut lire: le bi-mensuel **Combat**, relié au P.C.Q. (abonnement annuel \$3.00, 356 est, rue Mont-Royal, Montréal); l'hebdomadaire **Canadian tribune** relié au P.C.C. (abonnement annuel \$6.00, 924 King Street West, Toronto); la revue théorique et politique

communist viewpoint, qui paraît tous les deux mois, reliée au P.C.C. (abonnement annuel \$4.00 a / s Progress Subscription Service, 487 Adelaide St., W., Toronto 133). On peut aussi lire le programme politique du P.C.C. adopté à leur XXI^e Congrès en 1971 (**La voie vers le socialisme au Canada**) et l'opuscule du dirigeant du P.C.Q., Samuel Walsh (**Pour un parti de masse fédéré des travailleurs**, nov. 1973). On peut se procurer ces différentes publications à la **Librairie Nouvelles Frontières**, 96 ouest, rue Sherbrooke, Montréal.

J.M.P.

Dernier Tango

A l'Outremont — revue-programme sur demande: 277-4145 ou 277-2001—, le 11 juin à 19h. "I.F. Stone's weekly" de Jerry Bruck Jr., un documentaire intelligent sur ce militant américain qui pendant des années publia chaque semaine un hebdomadaire qu'il faisait tout seul et qui faisait trembler les appareils gouvernementaux, le 24 juin à 19h. "Le cavalier sauvage" de Frantz-Joseph Spieker, une analyse implacable de l'américanisation de l'Allemagne fédérale, ce même 24 juin à 21h.30 "Les subversifs" de Paolo et Vittorio Taviani, les examens de conscience après la mort de Togliatti donnés à voir par deux des cinéastes fondamentaux de la modernité (dont on ne voit évidemment pas les films au Québec), les 1er, 2 et 3 juillet à 19h. en version française et à 21h.30 en version originale (très préférable) "Le dernier tango à Paris" de Bernardo Bertolucci, ou, au

moyen d'un des cinémas les plus lucides et les plus passionnés d'aujourd'hui, toutes les complexités de la sexualité et le déclin d'un Américain dans un Paris en voie d'extinction, Marlon Brando magistral.



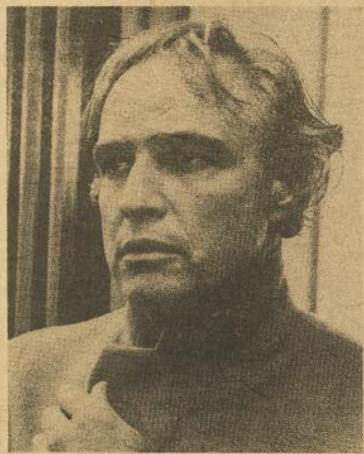
Camarade Angela

Elle a profondément marqué les 3 ans que j'ai vécu en Californie...

L'étudiante qui obtint à la Sorbonne un diplôme pour un travail sur Robbe-Grillet et pour laquelle Sartre est un terrain de pensée toujours actuel, la femme sur la liste des 10 personnes les plus recherchées par le F.B.I. et l'amoureuse de l'exemplaire George Soledad Brother Jackson, Angela Davis raconte sa vie.

Jamais **autobiographie** ne fut plus indispensable que celle de cette Noire superbe, qui a tenté l'impossible le plus nécessaire: concilier positions théoriques et pratiques immédiates du Black Panther Party et du Parti Communiste Américain.

"**Autobiographie**" par Angela Davis (éd. Albin Michel).



Que ceci ne vous empêche pas de téléphoner à Micro-Cinéma Ltée, 849-2384, pour vous indigner qu'on annonce à l'Outremont "L'amour fou" de Jacques Rivette en version abrégée.

P.S.

P.S.

chroniques

Case Postale 747, Succ. N. Montréal

Collectif de production: Thérèse Arbic, Noël Audet, Léandre Bergeron, Madeleine Gagnon, Philippe Haeck, Réjean Jacques, Jean-Marc Pottie, Céline Saint-Pierre, Patrick Straram le Bison ravi, Laurent-Michel Vacher, secrétaire à la rédaction.

Courrier de la deuxième classe: Enregistrement no 3451. Dépôt légal à la bibliothèque nationale du Québec.

Maquette, composition: Agence de presse libre du Québec; couverture: Mario Leclerc. Impression: Journal Offset.

formule d'abonnement

Nom.....

Adresse.....

.....tél.:.....

A partir du numéro.....

Date.....Signature.....

Abonnement d'un an (douze numéros): \$20.00; Abonnement de soutien: \$40.00 et plus.

Veillez expédier votre chèque ou mandat à l'ordre de:
CHRONIQUES, case postale 747, succursale "N", Montréal, Qué.

Ber-
ques.
Bison

Dépot
ébec.

né-

éal.

*“il y a toujours
déséquilibre.
L'équilibre et le
déséquilibre sont les
deux aspects d'une
contradiction. Le
déséquilibre est
l'aspect absolu
tandis que
l'équilibre est
l'aspect relatif(...)
Les contradictions et
les luttes sont des
choses absolues.
L'unité, l'unanimité
et la solidarité sont
passagères, donc
relatives”*

Mao Tsé-toung



Numéro double: \$4.00