

PER

H-78

EX.2

herbes rouges

ANDRÉ BEAUDET
INTERVENTIONS
DU PARLOGUE 2

les herbes rouges 166-167

ISSN 0441-6627

ISBN 2-89272-044-3

Directeurs:

François Hébert

Marcel Hébert

Adresse: C.P. 81, Bureau E, Montréal, Québec, H2T 3A5

Abonnement: 10 numéros, 25,00\$

Distribution:

Québec Livres

4435, boulevard des Grandes-Prairies

Saint-Léonard, Québec, H1R 3N4

Tél.: (514) 327-6900

Zénith 1-800-361-3946

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

La revue *les herbes rouges* est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.

Dépôt légal: 2^e trimestre 1988, Bibliothèque nationale du Québec

© Les Herbes Rouges et André Beaudet, 1988

7
43
André Beaudet

Interventions du parlogue 2

essais

DU MÊME AUTEUR

revue Les Herbes Rouges

La Désespérante expérience Borduas, nos 92-93, 1981.

Dans l'expectative de la nuit des temps, nos 97-98, 1981.

Felix culpa!, nos 107-109, 1982.

«Pourquoi suis-je de si mauvaise foi?» dans *Qui a peur de l'écrivain?*, nos 123-124, 1984.

Interventions du parlogue 1, n° 137, 1985.

éditions Les Herbes Rouges

Littérature l'imposture, 1984.

autres éditeurs

Nocturnales d'octobre, Éditions Spinifex, 1973.

Fréquences, Éditions de l'Aurore, 1975.

Vers les îles de lumière, présentation et édition annotée des écrits de Fernand Leduc, Éditions HMH, 1981.

Surjet

Écrire pour Gaston Miron¹ — et cela vaut aussi pour beaucoup d'entre nous — est indissociablement lié au fait de parvenir au poème en même temps que d'aboutir à la langue: arriver enfin à hauteur de langue ou, du moins, en vue de ce «haut-lieu» du poème dans la langue.

Je voudrais, temporairement, laisser sous-entendre ceci: nous n'accédons au poème que très rarement. *À défaut de langue où dire*. Ce qui implique, pour qui s'y adonne quand même, une certaine souffrance — du côté du corps, de la voix, de la pensée — qui est celle précisément d'une langue en souffrance.

Ce qui donne quelque chose comme avoir «à la bouche / les mots corbeaux de poème qui croassent / je vais mourir vivant dans notre empois de mort». Très tôt nous advenons à l'extinction de voix, à cet état d'agonie comateux où la mort parle par balbuties: ça reste dans la bouche par motons de mot, ça se bloque par constriction. «Je parle, écrit Miron, avec les mots nouveaux de nos endurances.» Comment pourrions-nous accéder à nous-mêmes comme forme de réalité avec ce nœud dans la gorge, ce corps étranger qui étrangle du dedans? Ce qui est barré, obturé, c'est l'accès pour un sujet parlant au langage, plus singulièrement à sa langue et à son identité, lui qui n'a plus qu'une «bouche molle», désarticulée, pour bêler «une langue de sacrules et une sorte de sabir».

1. Texte paru dans *Change*, n° 36, novembre 1978. Il s'agissait de présenter Miron en France, avant la parution de *l'Homme rapaillé* chez Maspero.

Mais qu'arrive-t-il quand pour un sujet il ne lui est même pas permis d'accéder à la phase orale, de faire retour dans la langue par ponctuation ou par répétition? Et plus encore, qu'en est-il de cette *désintégration générale* au niveau de la langue quand elle frappe l'ensemble des sujets parlants d'une collectivité — en l'occurrence le Québec, aplati à l'intérieur des deux grands ensembles que sont le Canada et l'Amérique du Nord, et, de ce fait, étouffé? Processus de *schizophasie* qui intervient dans toutes les articulations de la vie sociale et dont Miron, sujet de dénonciation multiplié en «nous» («seulement les genoux seulement le ressaut pour dire»), va produire le très long «monologue de l'aliénation délirante» qu'est *l'Homme rapaillé* afin de s'en traverser: «[...] moi je gis, muré dans la boîte crânienne / dépoétisé dans ma langue et mon appartenance / déphasé et décentré dans ma coïncidence / ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs / jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être / pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés / pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel.»

À qui est emmuré, ce qui lui est refusé n'est donc pas le cri, mais la possibilité de reconnaître ce cri comme sien, de le penser, d'en ressaisir les signes, d'en discerner à la longue le lieu d'émission (la voix, le corps). Coupé du réel qui l'a fait naître, le cri est arraché de la bouche, emporté comme un bouchon. État de dépossession extrême dont voici l'équation générale: anémie du corps *plus* aphasie de la voix *plus* amnésie de la pensée, cela vous donne *l'homme agonique* qui, sans cesser d'être, n'a plus qu'un souffle à la place du cri. Vous pouvez vous amuser à permuter les termes de cette équation (anémie, aphasie, amnésie) afin d'en faire varier l'état de privation, le plus ou moins de privation, vous n'obtiendrez rien de plus que ce résultat: l'agonie prive de tout *sauf d'être*, surtout si cet état est stationnaire depuis deux cents ans. Il y a de quoi délirer.

Contre cette désintégration, Miron va procéder, par le biais du poème et à partir d'une fonction de nomination, à une lente *transfiguration* des corps: il va, après autopsie générale (que j'écrirai ainsi: *ot-opsie* pour bien marquer la nécessité d'une écoute optique dans la langue), il va donc décavaleriser les restes de l'homme agonique et, à partir d'un travail de *surjet*, le rapiécer en un *homme rapaillé*.

À ne pas confondre: rapaillé n'est pas empaillé. Il ne s'agit aucunement de boursoflure, mais de ressorts plus ou moins bien ajustés.

Rapaillé n'existe pas (ou plus) dans le lexique de la langue française et pourtant il en a toute la résonance et toute la consistance. D'où «rapaillages» qui a à peu près le sens français de «ramassis» (là encore nous dirions «ramasserie»), mais désigne en plus aussi bien les restes de foin après la moisson que les restes d'un repas; «rapailler» consiste donc à ramasser au hasard de menus objets sans importance; «rapailleux» est celui qui entasse avec lui tout ce qui lui tombe sous la main; «rapaille», c'est la racaille, les bons à rien, les vauriens, les gens non fréquentables.

Il y a derrière ce petit détour lexical² toute une mythologie du Québec depuis deux cents ans: l'humiliation du colonisé qui n'a rien d'autre que les miettes, qui n'est rien d'autre qu'un bon à rien. Cela s'entend comme bruit de fond dans les textes de Miron (par exemple: «[...] dans ce monde où il semble meilleur / être chien qu'être homme», ou encore dans le rapport phonétique *cheap* (qui ne vaut rien)/*sheep* (mouton: emblème des Canadiens français, d'où celui qui suit le mouvement)), mais là n'est pas l'important. Ce qui est intéressant c'est le traitement qu'il fait subir à l'ensemble de son texte comme rapaillage.

En somme, je poserais la question sous cet angle: comment passer du «vaurien» à l'écrivain, de ce qui ne vaut rien à un acte d'écriture? Je ne veux pas dire par là que l'écrivain ou l'écriture dont il se soutient valent plus. Mais uniquement ceci que, par un travail de rapaillage, le sujet de l'écriture, en l'occurrence Miron, fait venir dans la langue «quelque chose», laisse sous-entendre «quelque chose» *qui n'avait pas encore été assemblé*:

2. Ajoutons encore ceci: Miron est l'homme d'un seul livre rapaillé qui n'est lui-même formé que de *fragments*. Il y a aussi un petit recueil intitulé *Courtepointes* qui n'est lui-même, et son titre l'indique bien, qu'un fragment de l'autre, un appendice sous enveloppe.

Le non-poème
c'est ma langue que je ne sais plus reconnaître
des marécages de mon esprit brumeux
à ceux des signes aliénés de ma réalité
Le non-poème
c'est la dépolitisation maintenue
de ma permanence
Or le poème ne peut se faire
que contre le non-poème.

Cette impossibilité de reconnaître sa langue fait écho à l'impossibilité de reconnaître son cri. Je suis «étranger à ma propre langue», écrit Miron, parce que «celle-ci subissait à mon insu l'intrusion d'une autre langue»; en l'occurrence la langue anglaise. Voilà le corps étranger qui à force de rester coincé dans la gorge finit par nous devenir familier, mais du coup nous rend étrangers à notre tour à notre propre langue: «C'est la communication de l'autre dans nos signes, la langue de l'autre informe notre langue de ses calques.»

Entre une «langue de calques» qui serait de l'anglais en français ou, situation tout aussi pire, l'imposition d'un français international, soit dans les deux cas un code, et ce que j'appellerais une langue à claques, à savoir le «joual» comme dégénérescence de l'autre code, Miron a choisi de se rapailler en langue, de toucher à ce qui est vivant dans la langue parlée (*la parlure*), soit *une langue québécoise* qui serait au «français» («une variété de français») dans le même rapport que l'«américain» par rapport à l'«anglais». Ce qui ne peut se faire qu'en multipliant les «connotations» (comme pour le mot «rapaillé»): «Pour ce qui me concerne, globalement, là où la langue québécoise est spécifiquement québécoise, c'est dans sa connotation (changements ou extensions ou glissements de sens, surfaces sémantiques, coefficients affectifs et expressifs, charges lexicales).»

Il s'agit bien de rapailler des bribes de langue, des morceaux de corps, des éclats de pensée, des fragments de réalité qui, pour Miron par exemple, disent l'aliénation, font l'épreuve d'une désintégration — schizophasie — disglossie — acculturation, etc., et qui,

parce qu'ils la disent, lui permettent de quitter le non-poème pour toucher au poème qui commence ainsi d'être *souverain*.

J'écris «souverain» sans pouvoir m'empêcher de citer ce passage de Bataille qui pourrait servir d'exergue au drame de Miron: «Je hais même ces faibles aux esprits confus qui demandent tous les droits pour l'individu: la limite d'un individu n'est pas seulement donnée dans les droits d'un autre, elle l'est plus durement dans ceux du peuple. Chaque homme est solidaire du peuple, en partage les souffrances ou les conquêtes, ses fibres font partie d'une masse vivante (il n'en est pas moins seul aux moments lourds).»

L'écriture de Miron, c'est la prise en compte de ces *moments lourds*.

Écriture réursive de Miron qui revient sans cesse sur elle-même comme devant sa propre impuissance à se reconnaître, mais qui se tient debout, qui par son «recours didactique» affronte la place publique, au-devant des camarades, afin que la poésie n'ait plus à rougir de lui. Mais en même temps, écriture menacée qui retourne au silence, au hasard d'une histoire dans laquelle nous n'avons pas encore de place: ce qui peut être, en définitive, une chance, une façon de survivre. Peut-être!

Écriture menue de Miron et qui va en s'amenuisant à force de pointer ce drame inquiétant, qui n'est pas d'être ou de ne pas être, mais de se sentir insignifiant et indistinct dans la pensée, effondré au niveau de la pensée et non au niveau de l'être: «Le drame, le mal, la maladie, c'est qu'il n'y ait à aucun moment un effondrement de l'être. Celui-ci fut toujours présent aux niveaux les plus inférieurs de ces manifestations. [...] Je souffre donc d'une amnésie partielle ou intermittente de la pensée — non de la mémoire, laquelle enregistre fidèlement, d'où l'atroce.»

Amenuité de l'écriture qui coïncide, au niveau biographique, avec le fait que son père était *menuisier*³.

3. Sur ce rapport entre «amenuiser» et «menuisier», cf. Émile Benveniste, «Comment s'est formée une différenciation lexicale en français», dans *Problèmes de linguistique générale*, t. II.

Voilà, c'est un peu ça Miron avec ses *fréquences* d'amnésie et d'agonie: ça commence par un rapaillage, c'est-à-dire par un remaniement lexical à la recherche de sa syntaxe.

Écrire, c'est aussi toujours l'effet d'un patchwork: assemblage et couture de retailles par l'opération du surjet et qui forment des courtépointes. Écriture piquée à vif qui laisse passer de l'intenable, du muet, du non-dit. À l'occasion, par exemple en peinture, ça produit un espacement de couleurs: Borduas, Riopelle, Leduc, véritables plaques d'écriture sur fond brûlant de couleurs s'équilibrant dans la lumière.

Je le répète: nous n'accédons au poème que très rarement.

Paris, juillet 1978

Gynécophonie-s

*Jouissance? Partout, puisque tous les points
sont sensibles.*

Jacqueline RISSET, *Jeu*

*espace? récit? il appartient à la proposition
d'élaborer le visible
la chair surtout singulièrement*

Nicole BROSSARD, SL: 36*

1. Gynécophonie¹: voix d'une femme, parole d'une femme, s'agitant pour se faire entendre — «e muet mutant» — dans les interlignes du discours, dans l'interrègne du signe. «Je parle pour me donner une voix d'accès. Je parle dans la perspective d'un pacte politique avec d'autres femmes. Touchez-moi. La vie privée est politique» (E: 74). Mais, du côté de la *res publica*, si elle parle en trop (affluence de non-sens), on la liquide («sold-out»): parole sous

* Nous citons les textes de Nicole Brossard selon les abréviations suivantes: SL — *Suite logique* (poèmes: 1970); L — *Un livre* (roman: 1970); SO — *Sold-out, étreinte/illustration* (roman: 1973); MJ — *Mécanique jongleuse* (poèmes: 1974); FK — *French kiss, étreinte/exploration* (roman: 1974); CE — «Le cortex exubérant» (*la Barre du Jour*, n° 44: 1974); HQ — «Entretien» (*Hobo-Québec*, n°s 14-15: 1974); PPT — *la Partie pour le tout* (poèmes: 1975); EMM — «E muet mutant» (*la Barre du Jour*, n° 50: 1975); E — «L'écrivain» (tableau extrait de *la Nef des sorcières*: 1976).

1. Une première version de ce texte (1976) devait servir de présentation des écrits de Nicole Brossard pour une anthologie de femmes-écrivains aux Éditions Stock; une version élargie est parue dans *la Nouvelle Barre du Jour*, n° 88, mars 1980.

surveillance, confisquée ou en ligne directe avec Dieu, selon différentes rentrées sous le corps mystique, mystérieux, mhystérique. «La parole féminine a tôt vite de faire le tour d'elle-même. Parole censurée par excellence. Parole confinée. Condamnée à tourner en rond, à se clore sur elle-même dans la mesure où elle n'entre pas dans l'histoire; où l'histoire y entre par derrière» (EMM: 11). Derrière la porte, ça revient en s'embobinant — bruit des vagues, tactilité de chaque rumeur, roman familial à renverser: à défaut d'histoire, une mutation en cours qui ne laisse rien au-dehors sans y toucher. Après plusieurs tours sur elle-même, une femme accède à de l'écriture parlée-débridée et le dit dans le mouvement même de la *dissolution* qui l'anime.

2. Comment parler des *textes* de Nicole Brossard, de cette fiction vide dont la dissolution réitère chaque fois le *blanc* des contradictions qu'elle met en jeu dans la diction? La question, ici, n'est pas seulement d'affirmer que c'est une femme qui écrit, mais comment cette femme s'écrit, d'où elle écrit pour se retourner ainsi sur le moment qui la fait écrire. Étant l'écartée de tout pouvoir et de toute culture, même si elle en est le plus souvent la gardienne instituée, chaque fois aux prises avec ce double reflet qui la fait «femme» et «mère», l'une *ou* l'autre, elle s'interroge — au fur et à mesure de son avancée dans la fiction — sur les rapports qu'elle entretient avec l'écriture sur le versant de la féminité et la maternité vécue dans sa tentation et son refus. Ce qui ne va pas sans troubler et mettre en crise l'identité et le rapport sexuel de qui s'affronte à ces questions: mobilité des alliances, permutation des postures. Voilà l'excès de langage que pratique Nicole Brossard à la recherche de cette part de féminin à dire et qui, le plus souvent, ne peut s'écrire que contre elle, c'est-à-dire par la différence toujours déjà au travail dans la manifestation agitée des différences que tout texte prend en écharpe au-delà du féminin et du masculin.

3. Sur cette scène projetée, *elle* re-possède sa langue dans l'appareil sexuel qu'elle pointe comme étant le lieu de toute émission: «[...] sexe son sexe son écrit, elle n'écrit pas les jambes croisées» (EMM: 16). Qu'elle n'écrive pas les jambes croisées n'est pas insignifiant, cela veut dire qu'elle n'écrit plus *selon l'étiquette* (selon les «genres»), mais déclenche une série d'opérations concentriques

dont chaque ouverture pulvérise un peu plus le noyau des signes que presse la motricité du texte. Bien sûr, il y a «poésie»/«roman» (à l'état de citation), mais en vue de leur dévaluation ou encore, et c'est la même chose, en vue de retrouver leur spécificité perdue. Ce qui affleure dans cette remontée, c'est l'engendrement d'un langage poétique: c'est-à-dire l'éclatement du langage qui ne va pas sans l'éclatement du corps dans la socialité qui les détient. *Dans les trous de discours*, la fiction s'insénue, expose et mime (*serre de près*) cet insaisissable éclatement dans l'*étreinte*, soit qu'elle l'illustre, soit qu'elle l'explore. Expérience toujours recommencée et chaque fois singulière. L'écriture de Nicole Brossard s'inscrit d'emblée dans une pratique formelle d'avant-garde qui, à cause du traitement et de la transformation du langage qu'elle expérimente, n'a aucunement rien à voir avec cette réduction au «formalisme» que d'aucuns lui attribuent. Son mérite, ce n'est pas tant qu'une femme écrive, mais qu'un *sujet-femme*, ici au Québec, assume et assure ce travail de sape dans le langage, en indique — la première — la voie et le dévoiement. Avec, en plus, cet incessant retour sur le fait qu'une femme touche, à travers cet attentat des formes, à la mère qu'elle porte en elle et au corps sexué dans l'écrit qui la fait émerger hors du mutisme où elle se trouvait jusque-là plongée. Ce qui ne va pas sans risque: devenir l'objet désiré de l'autre, sorte de «femme fatale» de l'écriture. Symptôme/refoulements: parce qu'elle écrit bien, elle est donc momentanément désirable, baisable, pour ceux qui veulent attirer son attention; parce qu'elle dit sa singularité de femme, elle est donc cette nymphe impie et frigide en quête d'imgo pour ceux qui lui déniaient le tranchant de cette position, ayant trop peur d'y perdre «quelque chose» entre ses petites lèvres². Évidemment, l'enjeu est ailleurs: ce que démontre la fiction de Nicole Brossard, c'est la complexité du corps parlant — sujet-femme, inconscient, langue, sexualité, écriture, maternité — par rapport à la socialité dominante, par rapport à la contrainte sociale (avec ses

2. Le risque, aujourd'hui, pour N. Brossard à travers l'accentuation d'une position féministe, c'est le renforcement d'une nouvelle religion identitaire qui viendrait se dire à la place, exactement refoulée, de la sexualité de l'homme.

diverses formes de symboliser et la panoplie de ses substituts). Chaque coup porté reste suspendu à même la division du lieu dans l'espace de ce qui n'a pas lieu. «La langue tranche le discours, fou et mouvant» (FK: 80). «Ainsi émettre vertigineusement» (SL: 14). Voilà le manège à fictions qui s'ébranle sans aucune garantie.

4. Le langage poétique, s'il est un langage agitant sans fin dans la pratique les traces d'une langue qu'il déplace et filtre pour la perdre, il en relègue cependant tout pouvoir. Une femme là-dedans s'introduit par égarement dans ce lieu de l'autre qu'elle bouleverse. «Introduire sa langue dans la bouche de l'autre» (FK: 83). Et cela se dit, en anglais, *french kiss* comme ce qu'il y a de plus français dans l'entremêlement des langues. Embrasement, longue étreinte silencieuse, elle déferle, s'insinuant partout entre l'organique et le cérébral. La fiction dont elle est l'enjeu s'émet à travers les états d'une langue commune (morte) qu'elle outrepassse. Chaque fragment, de plus en plus erratique dans le réseau qui le capte, de plus en plus spasmodique dans le corps qui sursaute, se mesure au coup de folie qui la guette et la sature: «Du dedans, du dehors, je me penche pour comprendre et c'est toujours par une folie retrouvée et insaisissable avec les mots. Les mots d'une grammaire en érection. Et qui me laisse seule à tourner comme un «e» muet mes phrases où le masculin l'emporte toujours sur le féminin» (E: 75). La stratégie, et elle est visible dans les textes de Brossard, c'est l'affirmation du *double*, du au-moins-deux, de la bisexualité que porte en lui tout sujet parlant. Bisexualité, continent aussi obscur, aussi noir que celui de la féminité. Continent aussi dérangeant qu'il est inutile d'abandonner à la continence. Brossard *joue* de cette bisexualité, lui assignant le «centre blanc» comme lieu neutre (ce qui ne veut pas dire: neutralité) qu'il faut écrire; puis, à partir de cette unité active toujours en train de se différencier, elle appuie plus fortement du côté jusqu'ici le plus refoulé, du côté de la féminité en apprentissage d'elle-même³. Ce qui est au travail dans

3. La fiction de Nicole Brossard dégage une *atmosphère* de moins en moins masculine qu'elle découpe, perturbe ou agresse. Un peu à la manière de Virginia Woolf: «L'atmosphère masculine me déconcerte. [...] Je pense au précipice abrupt qui coupe en deux l'intelligence masculine, et comme ils s'enorgueillissent d'un point de vue qui ressemble tellement à la stupidité.»

ce procès de séparation-captation, c'est le vide et la détente, le rythme qui irise le corps dans la langue. La stratégie: maintenir béante la blessure de la castration qu'elle sexualise en la pensant. La difficulté: comment être femme du sujet de l'énonciation sans être reconduit à n'être qu'une femme ou un homme? Il ne s'agit donc pas de dénier le sens et la position de maîtrise que le sens postule, mais d'opérer dans le sens des ruptures sans hiérarchie et sans les incarner, de se frayer une voie à travers cette pollution du sens et à partir de cette oscillation du code. «Solliciter la parole pour parler avec de l'écho dans la gorge, remonter au petit jour comme une sonorité illégale soudain confrontée avec l'air pollué légal» (FK: 124). Confrontation, moment de lutte, pluralisation, motricité vocale, *mécanique jongleuse*: une femme devient, ici, *opérante* et «en ce ventre y demeure cellule et pistes forcément» (MJ: 14).

5. Obstinément, Virginia Woolf cherchait à «vivre dans son cerveau», drame par rapport auquel «une chambre à soi» n'est que la revendication restreinte et minimale, le lieu de passage nécessaire — pour résonner. Nicole Brossard, elle, veut écrire à partir du *ventre*, à la fois comme surface d'étalement-réception des signes, mais surtout comme lieu mobile de l'engendrement du *cortex*. «Étrange que maintenant le texte se dilue et se perde dans la *scarification* qui orne le *ventre* d'auteur» (SO: 36). Ventre d'auteur, ventre de mère, ventre de femme, il n'y a pas là position narcissique, mais étage-ment de la frayeur (*scare*) et de la cicatrice (*scar*) par le frayage du stylet (*scariphos*) qui érafle le tissu (*scarieux*) du sens qui s'abîme: «[...] lui ravir le sens ravin» (MJ: 33). Du côté du territoire de la mère, de la maternité (nous dirions aussi: d'un certain matérialisme), se retrouvent, lisibles sur le ventre, les traces de la souffrance, de l'occupation, du sacrifice, de la scription. Il ne s'agit pas de refermer sur soi ce territoire, mais au contraire de l'ouvrir selon toute la portée de ses ondes de choc: *chora sémiotique*, comme le redécouvre Julia Kristeva, où se trame avec force ce que Brossard nomme le «cortex exubérant». «Cette écriture ne pardonne pas qui enchaîne ici votre regard et qui ne vous avance à rien sinon au bord de l'abîme que vous craignez comme un trou» (CE: 10). Transcodage du corps biologique en train se s'émettre nerveusement à même les impressions reçues, retracées, retrouvées, et à nouveau

dépensées. *Sans retenue*. Ce cortex est porté dans les romans de Brossard par des figures de femmes «éphémères et fébriles» qui en assurent, au moment de leur passage dans la fiction, l'engendrement et l'innervation: dans FK, Camomille, Marielle, Lucy; dans SO, Cherry la rousse; dans L, réduite à des initiales, O.R. Fiction ramifiante de O.R. qui annonce toutes les autres liaisons: «[...] des lettres à l'origine d'un nom que personne jusqu'ici n'a prononcé», «or ce mot invariable qui sert à faire la transition entre les personnages» (L: 69). Réseau ondulant-ondoyant qui fait des vagues (*waves*). «D'où provient cet être qui apparaît en quelque sorte en défaut dans la mer des noms propres?» (Lacan).

6. Or, gynécophonie-s: la liaison s'entame entre plusieurs voix et paroles de femmes. S: la pluralité, l'innombrable, la tâche infinie, le sifflement, la sinuosité, le soufre, le signifiant, la lettre analytique, la dissémination, dont le coup de force, pour Mallarmé, se produit par *incitation*. Mais aussi la scission, la séparation, le sexe soufflé dans sa jouissance en arrêt avec tout son poids «de perversité rampante comme chez les serpents, de piège, de faux rire» (Mallarmé)⁴. Entre l'extinction de voix et l'exténuation du corps: «[...] fauche et frôle le sexe d'entame le souffle... la conséquence d'essouff d's l'x du exe lax de plaisir» (MJ: 49). C'est difficilement prononçable, tellement ça coupe la respiration, ça danse ou saute brusquement entre les lettres. Donc la fente d'un S, doublé par le X, certes l'inconnu(e) du sexe qui change d'identité, mais surtout le chiasme, l'entrecroisement, la multiplication des sexes dans le sens en vibrations. Que cela se produise dans un F redoublé⁵ (quelque peu faucheur et frôleur), voilà le surgissement de la féminité qui fait trou sur ce qui la troue. Partition d'une femme mise au

4. Comme le note Julia Kristeva à propos de la création artistique féminine: «Mais une femme, dans cette création? C'est évidemment à sa propre mère qu'elle aura donc à faire, donc à soi-même et c'est beaucoup moins drôle: c'est pourquoi il n'y a pas beaucoup de rires féminins.»

5. Encore Mallarmé, une dernière fois: «F indique de soi une étreinte forte et fixe... l'acte de voler ou battre l'espace... l'acte de couler... tantôt la lutte ou l'éloignement.»

pluriel. *Étreinte/illustration* et *étreinte/exploration*, deux voies abruptes et encore obscures, parfois infernales, pour la repossession d'un territoire jusque-là occupé. Mais l'opération véritablement «féministe» de Nicole Brossard se traduit maintenant par sa participation active et journalistique à la rédaction du mensuel *les Têtes de pioche*, lieu où se précise la lutte quotidienne des femmes contre la contrainte sociale — histoires sans Histoire. «J'écris et je ne veux plus faire cela toute seule. Je nous veux. Faire craquer, grincer, grincer l'histoire» (E: 75). «La femme qui écrit jongle sur une chaise de cuisine. Confrontant les sentences du père avec le silence de sa mère et de ses sœurs» (E: 78). Double articulation de la parole dans l'écrit: *gynécophonie*, *gynécoscription*. En résumé, une femme se noie dans le langage dont elle se sent exclue si elle ne rejoint pas, dans cette crise, d'autres exilées. «Pour une femme il m'apparaît que c'est de plus en plus fondamental que sa pratique de l'écrit ouvre des brèches dans le langage phallocratique, qu'elle manifeste sa différence, sa bisexualité possible. Une écriture de pertes blanches. Une écriture de dépenses — rien à conserver, rien à dominer. La dissolution de la solde (sel) dans l'eau» (HQ: 21). Solder, ne plus être à la solde de, retrouver la saveur dans la dissolution, revoir de près la mer sans toutefois oublier d'en revenir.

7. Réitération du corps dans le texte, de la dépense dans l'écrit, de l'hérétique dans l'hétérogène, au point où ça déborde les frontières, ça se répand dans les têtes et décolle. Le «récit» minimum de l'expérience n'est fait que de la division-dispersion-répercussion de ce qui vient à se savoir — en écho. «Nous envisageons les faits et déploiements du corps. Le cortex exubérant. Le corps et texte à tout propos mais pour en finir avec les jeux savants» (E: 11). Où l'acte sexuel se déploie et s'exhibe affirmativement dans l'acte textuel, effectuant ensemble leur traversée de langage, à la fois impossible et insoutenable: «[...] oui parce qu'il se déploie et invente ses nouvelles limites, creuser l'espace souterrain propice car frayer sur tes lèvres fait comme inonder le bas du corps et resurgir sur toute sa surface une insoutenable rigueur» (CE: 9), déterminant à la fois la cruauté et la méthode nécessaires pour y parvenir. L'écorce, l'écorchée: Nicole Brossard, comme auparavant Virginia Woolf, fait l'épreuve de *la traversée des apparences*. «Haddock et chair à sau-

cisse. Il est vrai je crois, que l'on acquiert une certaine maîtrise de la saucisse et du haddock en les couchant par écrit» (Virginia Woolf, quatre jours avant sa mort).

8. Insoutenable rigueur d'une parole longtemps *outrée* en train de passer en creusant sa mort, mais sans s'arrêter de tourner, par une *trouée* d'écriture qui fait entendre son moteur musical. «Carrousel. Je tourne en rond dans mon trou de femme» (E: 80). «S'acharner à comprendre le sens du trou, c'est entrer dans une pratique, une recherche qui se situe déjà en dehors de la possession, de la prise (du pouvoir). Pouvoir curieusement ensemble avaler son sujet par le trou de passe» (EMM: 27). Sortir du gynécée, abolir toute gynéconomie, refuser la gynécologie médicale comme seule pratique légale et seul discours spéculaire de l'exploration du corps de la femme. Mettons trois temps à l'expérimentation de ce qui fait trou: si je reste sur ses bords, je m'attarde aux phénomènes qui passent; si je tombe dedans, je me rends subitement compte que l'être n'était pas ce qu'il prétendait être, mais un phénomène comme les autres; si cependant, par chance, je ressors du trou, je fais — sur fond de néant — un pas de plus dans la négation. Seulement voilà le hic pour qui, dans ce passage à vide, pousse la négation jusqu'à montrer le vide d'où il revient: il aggrave le malentendu avec ceux qui se croient au bord du trou et ceux qui se laissent tomber jusqu'au fond. À la question d'être ou de ne pas être de Hamlet, répond Ophélie, à mi-chemin de l'abîme, de ne pas savoir ce que nous sommes et pouvons être. Ici, une femme *lésée* mais *troublante* pratique l'écrit de cette *lésion* (EMM: 26). Ici, une femme parle et écrit ce qui la fait parler, un «homme» s'est compromis d'y souscrire afin de tenter, notamment dans sa manifestation de vide, de passer au-delà du trou de n'être: ce qui pourrait s'appeler, dans l'instant, GYNÉCO-LOGIQUES — avec tous les malentendus que ça ne peut empêcher de soulever.

9. Ce qui précède se présente à *peu près* comme le commentaire possible de *la Partie pour le tout* de Nicole Brossard. Frayage de l'écriture *en cours* à travers le détournement du sens en éveil dans la chose écrite. Fe(i)ntes du désir appelé par ce qui le nomme. La partie pour le tout, c'est la formule consacrée pour désigner la métonymie: prendre congé du sens en changeant de nom, en le

nombrant. Fluidité de l'identité, déplacement par lequel «quelque chose» est viré ou se fait virer — de l'ordre du sujet. Histoire de phallus (de crochet) qu'il faut s'accrocher pour mieux s'en décrocher *au moment voulu* afin d'entendre les battements retardés de l'agitation de l'espèce autour de cette affaire sexuelle. Impostures au travail (dans la mort): «[...] cette prose n'est pas conforme qui détourne de la floraison mâle» (PPT: 46). Ne pas (faire) lâcher prise dans (à) cette prose, mais ne pas s'y prendre non plus: opération toujours *négative* de la fiction, où ce qui est affirmé touche la négation, qui tente de franchir «sans narrateur» la position de maîtrise qu'occupe le phallus, de la déborder tout au moins dans une nouvelle génitalité qui ne serait plus garante de l'espèce mais manifestation de l'*impossible*. À ce point, toute une pharmacée est maintenant nécessaire pour cette prescription. Le texte, dans sa tentative d'«interception ou érosion de la pierre phallique» (PPT: 26), sécrète au niveau du cortex la *phalline*: substance vénéneuse qui «entre désormais dans la production de tout texte d'agitation et de plaisir» (FK: 55). Décollée, la pierre tombe (*fall*) dans la mer qui agite les noms. Plus c'est actif, plus c'est mortel.

Montréal, juin 1976

Paris, janvier 1977

Montréal, avril 1979

Tourbillon, bobine, turbulences

Tel était le jeu complet, comportant une disparition et une réapparition, mais dont on ne voyait généralement que le premier acte, lequel était répété inlassablement, bien qu'il fût évident que c'est le deuxième acte qui procurait à l'enfant le plus de plaisir.

FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*

Avec *Formotropie*¹, deux langages interfèrent l'un avec l'autre²: trente dessins de Raili Mikkanen sont soutenus et perturbés par une suite de trente poèmes de Wladimir Kryszinski qui, à son tour, les réfléchit, c'est-à-dire les ouvre à leur multiplication. Il ne s'agit pas tant d'interférence que d'une «inter-référence» constante de deux textures qui n'en forment plus qu'une seule — le titre est au singulier — à partir de laquelle *tourne*, *s'irradie* et se *brise* un volume de signes à la fois présents et absents, visibles et invisibles, lisibles et illisibles, continus et discontinus, fixes et emportés, etc., toutes les oppositions pouvant être convoquées de même que dissoutes: «zéro des formes» (Malevitch) dans les formes, jeux d'occultation de la bobine ou de bascule du désir où quelqu'un, à travers l'absence émergeant dans la présence et la présence s'incluant d'absence, entame par anticipation sa lente verbalisation dont il reçoit du dehors la *division en fort et en da*.

1. Wladimir Kryszinski et Raili Mikkanen, *Formotropie*, Montréal, Galerie Curzi, 1978.

2. Texte paru dans *Livres et auteurs québécois* 1978, 1979.



Pour entrer dans ce livre, il vous faudra suivre rapidement des yeux au moins deux directions distinctes de la main: le trait et le tracé du dessin (*ductus*) chevauchant parallèlement la ligne et le sillon du vers (*versus*), mais toutes les deux prises dans le mouvement opposé d'une course folle (*cursus*) livrant l'enjeu de leur machination réciproque en même temps qu'hétérogène. Cette triangulation entre le *ductus* et le *versus* dans le *cursus*, à laquelle s'ajoute la part *en plus* de tous leurs préfixes au travail ainsi que la marque du zéro-tage de leurs opérations en cours, permet le déploiement de tropismes possibles en train de s'organiser, de se régler et de se disposer (du latin *formo*) en séries.

En ce sens *Formotropie* (vous lisez bien *formo* parce qu'il ne s'agit aucunement du format des dessins ni d'informations susceptibles de les éclairer et *tropie* parce que le chant fait tourner ensemble des ensembles dont la somme égale *plus un*) est véritablement un cata-logue — un registre potentiel de formes en mouvement — à la fois restreint puisque l'expérience en cours ne se déroule que sur trente fragments, mais en même temps extensif parce que ce jeu, en prise directe sur le «geste stochastique» qui en constitue les figures, tend vers un dérèglement, une «*Zerrüttung*» de sens, de directions et de formes. Ainsi le fonctionnement de l'écriture, l'énergie de cette «*formotropie*» — sa forme vibratoire épuisant le hasard — circule en se mesurant à elle-même, toujours *en progrès* — «*Fortgang Fortschritt*»³ — sur sa pente, sur la catastrophe qui la guette, et laisse venir en elle son point d'*annulation* (le triple zéro du titre⁴ l'indique assez bien), le degré maximum d'*en-tropie*: «L'ordre où l'entropie s'appuie sur l'absence des présences.» Mouvement qui va

3. Moment *fort* du *fortsein* qui se joue là (*da*) — conjointement — dans le *dasein* qui en reçoit toute la révélation dans le miroir ou plutôt: en miroir, en abîme dans le miroir d'un regard croisé.

4. À rapprocher du quadruple o qui désigne le *fort* de la disparition et que vocalise l'enfant en jetant au loin ses jouets: première boucle anticipée du langage qui ne fera nœud qu'avec le retour de la bobine en son *da*!

et vient par division et par écart vers l'ordre — en miroir — qui engramme, à son tour et en retour, sa dispersion dont il ne reste que ces fragments.

Il s'agit en fait d'un véritable travail de physique dont le *meta* (cet *au-delà* par lequel se traduit le *jenseits* qui, s'il vous fait venir là (*dahin*) en passant, c'est pour vous jeter dans l'autre monde) ne parviendrait jamais à cristalliser ni à logotomiser tous les effets de sens parce qu'il est aussitôt pris dans le tourbillon du *cata* de l'écriture (cf. le fragment XIV pour la liste des influxions possibles) qui fait re-tour sur l'éclat de la source ou l'écart de la chute des corps — de leur apparente disparition à leur disparente⁵ apparition. Disant cela, je pense à la dérive du *clinamen* de Lucrèce (pris à part au fragment XXII, à la suite des «fluctuations pensantes» de Héraclite à Kant), mais surtout à ce commentaire qu'en fait Michel Serres (dont plusieurs citations détournées jalonnent le texte de Krysinski): «[...] les turbulences apparaissent stochastiquement sur l'écoulement laminaire. Pourquoi? Je ne sais pourquoi. Comment? De manière aléatoire, pour l'espace et le temps. Et, de nouveau, qu'est-ce que le *clinamen*? C'est l'angle minimum de formation d'un tourbillon, apparaissant aléatoirement sur un flux laminaire⁶.»

Voilà pour l'angle des matières qui auront à se représenter — par déclinaison — dans ce tourbillon en voie de formation.



Donc, d'un côté, trente dessins de Raili Mikkanen dont elle expose elle-même le graphe du «ludique stratagème» suivi d'indica-

5. Entre la disparité ou la disparition des figures du jeu de cette formotropie, il y a place aussi pour leur dis-parenté: sortir de la langue maternelle, c'est en quelque sorte parler-écrire en langues, d'où le remue-ménage dans la famille qui tolère difficilement ce geste de détachement. À cet égard, on connaît l'observation sur-paternelle de Freud quant à la littérature: l'écrivain n'est qu'un enfant renvoyé à sa bobine.

6. Michel Serres, *la Naissance de la physique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1977, p. 13-14.

tions elliptiques quant à leur disposition cyclique ou leur enchaînement sériel. Un premier dessin se présente — forme préalable à partir de laquelle ça se met à tourner — mimant une certaine plénitude ou totalité, et commence alors *en la réglant* la projection machinée de l'ensemble qui va suivre (dessin/dessein ont la même étymologie), c'est-à-dire qu'elle commande la re-présentation de tous les autres dessins pour autant qu'ils sont déjà compris en celui-ci avant leur dispersion sous forme de disparition/apparition répétées. Il s'agit en fait d'une surface quadrillée de vingt-cinq carrés dont trois angles de chaque carré sont plus ou moins ombrés comme si une *éclipse* était en cours, le quatrième angle ouvrant le carré pour en annuler la ligne. Ainsi vous avez devant les yeux cette unité fixe qui détermine un «seuil de visibilité» — une grille de lecture dont il s'agit de s'affranchir mais d'avance chiffrée à vingt-cinq modules ou présences à partir d'un zéro d'absence. Cependant il doit être bien entendu que tout avait déjà commencé avant l'émergence de cette première surface découpée, mais d'un commencement seulement mimé dont la chiffration exacte était irréalisable, toujours *en moins* et d'avance effacée. De cette première configuration résulte un «paramètre visible et homéostatique», c'est-à-dire la variable d'un appareil complexe mais repérable à partir de laquelle s'articule la rotation d'autres séquences de variables, une sorte de *performance* conjecturale et allotropique. Pour obtenir le détail de cette performance, il s'agit d'enlever au premier dessin un certain nombre de présences qui, en retour, fait automatiquement augmenter le nombre des absences, et ainsi de suite selon le rythme d'un invariant (2-1-2-4) qui détermine le jeu des enlèvements/augmentations. Vous obtiendrez ainsi pour les quatre dessins suivants de nouveaux découpages de la surface en 23/2, 22/3, 20/5 et 16/9 présences/absences. Et cela peut aller à l'infini à partir du principe que le premier dessin visible est: «Une forme qui pense toute seule / La forme se forme se méta-forme se para-forme se dé-forme se cata-forme.» Etc.

Les dessins s'enchevêtrent les uns dans les autres selon la relance de la bobine qui, ne tenant qu'à un fil — le fil de l'opposition entre présence et absence —, s'envoie et se ramène selon cette double oscillation du désir dans le tourbillon des objets à travers les

turbulences qu'il en reste. Mais ce jeu qui n'est somme toute qu'une *provocation* (*provocare*: appel au-dehors, citation et ex-citation d'une demande renouvelée), «s'accompagne d'une *vocalisation* qui est caractéristique de ce qui est le fondement même du langage», comme le note Lacan, dont les vocables *fort/da* marquent l'approximation. «C'est qu'il y a là, dès l'origine, une première manifestation de langage. Dans cette opposition phonétique, l'enfant transcende, porte sur un plan symbolique, le phénomène de la présence et de l'absence. Il se rend maître de la chose, pour autant que, justement, il la détruit⁷.»



Ainsi les dessins de Mikkanen touchent en quelque sorte à la *forme* du sens qui indique, selon l'oscillation du désir, le passage par lequel quelque chose en attente viendrait à se dire si, par là et par hasard, un parleur s'y pointait pour en assumer — comme au réveil d'un rêve — le sens inouï et inattendu.

Or, de l'autre côté, Wladimir Kryszinski *fait parler* les dessins muets de Raili Mikkanen — «une verbalisation du silence visuel» — prenant en charge leurs turbulences à travers les différents passages (*pas au-delà*) qui s'offrent à lui entre présence et absence, présence dans l'absence ou absence de présence, présence en absence de présent, etc., et qu'il pressent mais sans les traduire, laissant plutôt venir à la surface des dessins leur force pulsionnelle que le sujet écrivain/regardant met en scène comme il l'entend et qu'il organise comme imagination, inspiration, rêve, oubli, lapsus, allusions entre le «vu et le vécu» à travers les trous de mémoire des carrés qui sur une face fonctionnent, comme je l'ai dit, à *éclipses* («*Stérésis*»). De sorte que le *texte* de Wladimir Kryszinski se produit dans sa chute à partir d'au moins trois niveaux (étagements) que sa pré-face annonce ainsi: 1) *en fonction de lui-même*: «*Formotropie* est un texte — poème, discours culturel, délire, délire organisé, commen-

7. Jacques Lacan, *le Séminaire, Livre I*, Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien», 1975, p. 195.

taire — continuellement potentiel, constamment ouvert»; 2) *en fonction des dessins* dont le texte assure librement la description «comme discours tranché, traversé de long en large par un jeu associatif contraint et spontané de formules, d'images, de travestis langagiers impliquant le passage d'une langue à l'autre»; 3) *en fonction de ce qui du dessin fait retour sur le texte*: «Le vrai du tableau est alors une suite d'ouvertures verbales, citationnelles, référentielles, poétiques, musicales où le visible se donne à regarder dans la libre marche de sa production discursive.» Il s'agit donc d'un réseau d'opérations-associations-notations-répétitions-transformations translinguistiques, une sorte d'*opéra* ludique pour l'oreille — «Ce qui se peint s'entend» — une *Textkomposition* comme en laisse entendre Karlheinz Stockhausen.

Krysinski: logographe polyglotte, exilé qui a trouvé en Hubert Aquin son *Doppelgänger*, polonais en oubli de sa langue maternelle (du moins dans ce texte-ci) sinon pour la signer de son nom dans la *krisis* qui le décline.



Formotropie est cette circulation modulée de corps flottants-parlants (tant géométriques que langagiers) qui, si elle est orientée par la répétition d'un invariant (d'une bobine), ne cesse jamais de bifurquer de sa course, de montrer *vers* quoi elle tend mais sans qu'il ne soit cependant possible de dire ce qu'il en est exactement du mouvement qui l'ordonne — l'*aversion* des signes dans le signe d'une *perte sans retour*:

«Marche toujours marche vers la faille le carrefour Là où / Ça parle là où tensions répercussions reprennent ce que le langage / n'appelle plus ce qu'il ne peut pas dire // Entre dire et parler Quelle surface / De signes / Entre / Signes / Et / Signes / Quel / Effort / Infatigable / Indéchiffrable / Ainsi que savons-nous des systèmes // Agonie de la mort inscrite dans Le / Rapport dans la Faille dans ce qui a été et qui ne sera plus // *Unwiederbringlichkeit*.»

Voilà ce qui, au moment de lire ou d'effectuer un contact, est imparable, irréparable et sans retour, alors que vous passez silencieusement de l'enjeu parabolique des figures à la parabole miméti-

que des poèmes, car vous êtes d'avance pris dans cette marche qui vous déboîte et par l'effort de cette marche qui vous déporte, même si vous tentez de vous en absenter. Vous êtes l'une des différentielles de ce jeu d'écarts en quête de leur complétion, l'un des angles de ce carrefour en voie de formation, et, en ce sens, *Formotropie* — par le tourbillon des signes qui se disloquent dans l'espace — se double d'une *strobographie* qui en éclaire par intermittences le parcours: du trait de la main à la ligne du vers qui vous laisse tomber au détour — embobiné ou débobiné(?).

décembre 1978

Le sentiment du bleu

Depuis *N'importe qu'elle page* (1973), André Roy poursuit en poésie un travail méticuleux entre deux zones d'épanchements — le *corps*, le *regard*¹. Il y a quelque chose de rentré et de retenu dans cette poésie et qui est minutieusement préservé: voilà ce qui la rend si précieuse. Si je dis que ce travail est *méticuleux*, c'est bien entendu à cause de l'attention portée aux détails, mais plus encore parce qu'à prendre ce mot dans son recours étymologique, ce travail devient sujet à l'effroi, la crainte, l'inquiétant: il est le lieu d'une confrontation entre ce qui se retient et ce qui se manifeste.

L'*inquiétante étrangeté*, tout le monde le sait maintenant, est un texte de Freud qui prend en écharpe une fiction, *l'Homme au sable* de Hoffmann, pour en tirer un effet d'analyse supplémentaire, c'est-à-dire la confirmation d'une fiction analytique dont l'acuité de la correspondance entre analyse et fiction fonde, en acte, l'interprétation. Il ne s'agit pas ici de revenir sur ce geste de Freud, plutôt tempéré d'ailleurs, cherchant toujours à éviter la tempête qui se lève dans l'écrit. Cependant j'avancerai l'hypothèse suivante, à savoir que la démarche d'André Roy n'est lisible qu'en regard de ce texte freudien qui la mesure et avec lequel elle se mesure.

Freud, après avoir établi une première équivalence entre le fantasme de la cécité et la peur infantile de la castration, ajoute ceci: «Mais on ne se rend ainsi pas compte du rapport substitutif qui se manifeste dans les rêves, les fantasmes et les mythes, entre les *yeux* et le *membre viril*, et on ne peut s'empêcher de voir qu'un *sentiment*

1. Texte paru dans *Livres et auteurs québécois* 1978, 1979.

particulièrement fort et obscur s'élève justement contre la menace de perdre le membre sexuel et que c'est *ce sentiment* qui continue à résonner dans la représentation que nous nous faisons ensuite de la perte d'autres organes.» Plus loin, il poursuit son investigation à partir d'autres exemples: «[...] quand quelqu'un rêve d'une localité ou d'un paysage et pense en rêve: je connais cela, j'ai déjà été ici — l'interprétation est autorisée à remplacer ce *lieu* par les organes génitaux ou le corps maternel².» Et Freud de préciser ailleurs³ qu'à l'origine de l'écriture, il y avait «le langage de l'absent, la maison d'habitation, le substitut du corps maternel», etc.

À partir, donc, de ce sentiment d'effroi devant ce lieu perdu-retrouvé du corps maternel d'où je viens et qui, subitement, revient, la question est de savoir si un *fils*⁴ se prend en impasse (en regard) de la mère, c'est-à-dire en hommage à la mère afin de lui ériger des monuments, ou, au contraire, s'il passe outre à l'ab-sens qu'elle est, crevant cet abcès par excès de l'abcès, afin de traiter ce mal radical. On connaît la réponse autorisée de Freud: l'écrivain n'est qu'un enfant *attardé*.

Ce détour n'est peut-être pas inutile pour comprendre les glissements et les flottements de l'écriture d'André Roy et, plus particulièrement, le titre de son dernier livre — *le Sentiment du lieu*⁵ — constamment aux prises avec des effets de castration (*unheimlich*) et sa tentative de manifester et de lever dans cette manifestation la barre de refoulement (le *un-*) qui empêche de *voir* avec familiarité (*heimlich*) ce qui, du corps maternel, est caché. Il n'en reste que *des images de ça*, une sorte d'affolement devant l'affouillement et qui force au corps à corps toujours différé et repris à travers cet état

2. Sigmund Freud, «L'inquiétante étrangeté», dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1933, p. 180-181 et p. 199. C'est moi qui souligne.

3. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F., 1971, p. 39.

4. Pour une fille, il en va bien autrement, pour autant qu'elle est déjà dans le coup — en instance de mère.

5. André Roy, *le Sentiment du lieu*, Montréal, *Les Herbes Rouges*, n° 62, 1978; réédité dans *Action Writing*, Éditions Les Herbes Rouges, 1985.

d'éparpillement, de séparation ou de détachement, d'où résonne le sentiment — informé, inquiété de lui-même.

Regardez comment débute *le Sentiment du lieu* — le lieu, ici, désignant l'écran de la ville: «[...] c'est coupons-nous en deux pour arriver au bon moment à notre bon bruit déboutonnés exhibent leurs menus organes mes très menus faits.» L'opération, à la fin, se heurte (se bloque?) à cette «p'tite misère / matière visqueuse des familles», à «ce spectacle opéra marchand» où le regard est à nouveau pris au piège de la représentation qu'il soulève et qui le soulève — glacé-médusé par cette chose d'où surgit sa détresse: «[...] le réseau est pour moi comme une trappe / il est trop tard: toile glacée sont les figures que c'est sens glacés.»

Dans cette trouée de l'œil, le corps est phallé-avalé, en perte de ses organes.

À travers cette exorbitation, il s'agit de toucher le sens de la disparition qui ne se donne que sous la forme de la négation, toujours plus poussée et débridée. Sentiment du lieu de l'Autre — *inhabitable* — où rien n'aura eu lieu que ce lieu du pressentiment: revenant de la mère sans jamais revenir au père. Voilà pour le trajet *redoublé*. Mais pour jouir du lieu, reste à reconnaître l'espace qui le nomme et qu'il appelle. À condition que du corps perde de son épaisseur au moment où tout se retire dans le *nom*.

Depuis *Formes. Choix de poèmes* (1977), et en particulier le dernier texte de ce livre «En quelque sorte painting in action» où il est dit que «m'ayant coupé la main je parlerai de peinture»⁶, l'écriture d'André Roy entretient un certain rapport d'inquiétude avec la peinture, le corps peint de la peinture, cet autre *espace de voir*. Bien sûr la peinture ne parle pas, ne saura jamais parler, à la rigueur elle indique un passage à travers ce qu'il y aurait eu lieu de dire. Qu'est-ce qui d'un corps de peinture qui ne parle pas peut passer dans un corps de poésie qui prendrait en charge ce non-dit, ce retard de la parole sur elle-même empâtée dans la matière? C'est la *couleur* —

6. André Roy, «En quelque sorte painting in action» dans *Formes. Choix de poèmes*, Bruxelles, L'Atelier de l'Agneau, 1977, p. 52; réédité dans *Action Writing*, Éditions Les Herbes Rouges, 1985.

pour autant que c'est elle qui, donnant de la voix dans la *forme* du sens, fait remonter à la surface (surtout depuis Cézanne et Matisse) le fond sexuel que la «représentation» ou la «figuration» ont charge de rabattre. Ainsi le «sentiment du lieu» se transfigure dans le sentiment du *bleu* — «(le bleu de mon état d'esprit)». Ou encore: «[...] (tu as dans les yeux le bleu qui m'manque pour ce tableau, spectateur bleuté par le filet froid du regard arrive coupé au tableau).» Voilà le bleu qui *mamanque* dans le tableau de la poésie en proie au regard qui tombe sous le coup — (le tout mis entre parenthèses). Entre castration et sublimation, peur et renoncement sur fond de vide exact, du plus profond au plus pur, à la fois sadique et passif, *quelque chose* apparaît, porté par le bleu, pour signer sa propre disparition.

Bien entendu, tous les bleus y passent: *Blueness of blue* de Motherwell (encore la mère⁷) à qui la couverture du livre rend hommage; les bleus sur le corps (ecchymoses, contusions, œdèmes, lésions, traces, marques dans le texte); avoir les bleus, cette «maladie d'amour»; le bleu du ciel azuré-infini, «la couleur du monde qui s'abat *aeros*»; le bleu petit garçon dans le bleu marial-virginal, marquant le rapport homosexuel d'une inégalité sexuelle: «[...] il y a histoire de tensions comme une étrange petite femme dans ma chair»; les blues de la fellation; etc.

Tout ceci désigne en quelque sorte le *climat* de ce sentiment du lieu, son côté bleuissement fardé de l'identité dans sa bluette, à partir duquel André Roy «vocabulle» (comme dans une bande dessinée).

Plus ça devient *bleu roi*, plus il y a de chances pour que ça s'entende d'outremer(e) — dans le sens de la traversée d'une mise-en-corps du nom.

Mais, comme le dit le dicton, si vous n'y voyez que du bleu, c'est que vous n'aurez rien compris.

décembre 1978

7. À propos de la mère dans le nom de Motherwell, cf. Marcelin Pleynet, «Peinture et poésie» dans *Art et Littérature*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1977, p. 292-293.

Dessins, *oblique*, profils

*l'étreinte jusque dans la chute comme en un
tableau ancien*

N.B., *Mécanique jongleuse*

le devenir du spasme dans le graphique

N.B., inédit

*Sold-out, étreinte/illustration*¹: fiction rutilante, virtuelle mobile²... Qui n'arrête pas d'anticiper sur la nécessité d'un réseau nerveux et ondulant qu'informe chaque sens-son-lettre-geste-point-ligne-couleur qui, dans leur chute lente, prolifère en se proférant singulièrement avant de commencer leur remontée. C'est à la fois mince et volumineux, relevé et enroulé. Ce livre dont *le sens apparent* «saute aux yeux» tellement il est convoqué et saturé — c'est son côté brillant, lustré — est d'avance voué à l'épuisement de ce qui fait fond(s) en lui. Diaspora et migration des signes, des formes, des figures — de leur livrée à leur délivrance dans le roman.

Double fond: une langue nouvelle émerge d'une langue morte qu'elle épuise sans réserve ou annule en la répétant éperdument.

1. Préface à la réédition de *Sold-out, étreinte/illustration*, les Quinze, éditeur, 1980. Ce texte a été repris dans *la Nouvelle Barre du Jour*, n° 88, mars 1980.

2. Ces trois mots qualifient tout le travail de déplacement qu'effectuent les fictions de Nicole Brossard. Il n'est pas surprenant de les retrouver bien en vue dans l'un de ses derniers textes: «Le sens apparent», *la Nouvelle Barre du Jour*, n° 75, février 1979.

Rapport à la mère qu'on porte en soi sans l'incarner: question difficile que celle de la maternité pour une femme en passe d'écrire. *Cortex exubérant où l'autre ment*³. Frontière lingulaire qu'on approche — à la limite — en la trichant. «C'est là qu'interviennent les fraudes, les mots passés en contrebande par l'anonyme mais efficace qui impose toujours sa traduction *la souvenance poétique* transmise en italique: il existe une efficacité dans l'art du camouflage.» En montrant chaque fois l'opération de transférence des titres et des noms qu'il sous-tend, le texte s'embraye, décolle — sans fin prévue autre que celle de délinéer l'ombre de sa trajectoire incantée, à la fois tournée en dedans et profilée en surface — «lâchant les signes lousses gratuits de sens et de possibilités» pour aussitôt s'en détacher ou les dissoudre. Tout y passe, ça s'écoule sans aucune rentabilité. Vous êtes démuni face à cet autre lieu qui pointe sans retenue comme dans un rêve. Votre compte est liquidé: devant cette chute des valeurs, pas d'amortissement possible. Il vous faudra apprendre à nager ou à ramer à travers cette nappe liquide. *Vortex luxuriant*, ou l'autrement.

Double issue: la crise de la conscription est filtrée par la crise de l'inscription qu'elle déplace. Bribes d'insignifiances manifestes et illustrées. «L'anecdote se ramifie suivant le cours du souvenir dans le prolongement des couleurs et des formes qui rejoignent le regard avec quelques années de retard. Et se raconte de manière à ne retirer du temps passé que les nécessités de la fiction.» Écriture de l'histoire qui n'arrête plus de s'écrire sans histoire. Le sujet s'y épuise, son identité lui échappe. *Screen-memory*: résistance et

3. Sur ce rapport qui ne va pas de soi entre maternité et écriture, cf. Nicole Brossard, «Le cortex exubérant», *la Barre du Jour*, n° 44, printemps 1974 et Nicole Bédard, «L'autre ment», *la Nouvelle Barre du Jour*, n° 76, mars 1979. Il n'est peut-être pas inutile de préciser que dans ces deux cas l'avènement de l'enfant en question fut celui — dans cette passion de dire à enfanter — d'une fille. Ce passage de la maternité dans l'écriture, s'éclairant mutuellement, permet à un sujet-femme d'accéder à la fonction symbolique, au lieu de l'Autre entre moi et autre, nature et culture, identification et rivalité, narcissisme et renoncement. Contrairement à ce à quoi on serait en droit de s'attendre, de tels textes écrits par des femmes sont plutôt rares.

abandon, émergence ou retournement. Côté rétrogressif: 1941, conscription, romance, l'infantile, provocation du roux, femme peinte-chromatique, grouillement de la Main (lieu forclos), surveillance, production, etc. Côté *in progress*: 1971, inscription, roman, la maturité, supplice de la roue, femme démonique-diatonique, agitation de la main (son doigté), surrection, dépense, etc. Tout cela mêlé, télescopé, sans but lucratif: «on évite le récit» (Mallarmé)⁴. De la voix ponctuée à la typographie utilisée, la fabrique du texte avec sa combinatoire usinée, la célérité-fébrilité de ses signes et de ses fibres, insiste toujours sur le moment de sa déjection. Dérapage continu. Il n'y a pas de résumé possible tellement ça se produit en différé. «Toutes choses qui reviennent en mémoire s'atténuent dans le profil quotidien de va-et-vient calligraphique où la ligne qui remue des bouts de phrase **DERRIÈRE LES USINES DE LA RUE NOTRE-DAME** embrouille l'iris jusqu'à ne plus trop savoir quelle forme quel caractère a-t-on choisi pour imprimer tout cela.» *La fiction est nécessaire*.

Comment ce qui remonte pendant le sommeil dans la nuit ajournée du rêve peut-il traverser l'écran du souvenir? À cela l'écriture ne répond que d'une entame de ce qui viendrait là à se figer — au lieu où *c'était*.

Levée des fixations du corps social, son démontage patient. Roman familial délité. Faux récit qui enregistre ses fréquences d'inscriptions dans la mémoire devenue vivante. En perpétuel commencement à l'insu de qui croyait commencer. «Enroulé parchemin vierge de texte qui n'aurait d'existence que pour la contrainte qu'il est de sans cesse recommencer.»

Qu'est-ce qui produit dans un moment de suffocation cette folie d'écrire?

Qu'elle est cette contrainte, cette désillusion déchaînée-parlée qui force un écrivain à se dire singulièrement dans le sens d'une révélation de l'impossible qui le dépouille de lui-même, le rend étranger, l'exile?

4. Toute la préface de Mallarmé à *Un coup de dés* pourrait servir ici d'exergue.

«Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint*?» (Bataille).



Les trois romans de Nicole Brossard composent un retable en forme de tryptique — *Sold-out* occupant le milieu de la scène — dont il ne resterait de visible et de lisible que la prédelle (la partie inférieure du tableau ancien dont l'ensemble demeure inintelligible parce que définitivement oublié, effacé, irrécouvrable) qui, à son tour, se divise en une série de séquences variables, un réseau de marques et d'empreintes: «Des histoires de fiction et d'anticipation... Fable et segments de vérité», recueillant en creux les impressions, les souvenirs et leur dissipation. Série d'instantanés passagers qui s'écoulent.

Fourmille là une écriture en bas-relief s'articulant autour de *formes basses*, souterraines, à peine esquissées, dessinées et désignées, allusives et abrégées (le relief, c'est déjà du déchet) — sortes d'embrayeurs qui, à eux seuls, fomentent leur propre fiction, venant faire écho ou tambouriner, se greffer ou se tatouer par scarification sur le «ventre d'auteur» qui leur assure une mobilité de frappe: circulation-connexion-fluxion⁵. Une couleur (le roux/la rousse), avec tout son poids de sexduction infernale, donne le relais radio-électrique des informations et des illustrations, leur jeu de coulisses. C'est à partir de ce bas-fond que se produit dans la fiction l'irruption d'une pulsion *audio-scopique* qui brise le texte en mille retombées atomiques. Prise en compte du brouillage des

5. Des *formes basses*, c'est-à-dire brèves et vides, des marques et des altérations de marques — frôlant souvent le stéréotype — mais qui sont prises en charge par l'énonciation, répétées dans l'énonciation, et qui, ainsi détournées-découpées, forment ce qui se dit, s'entend, se voit, s'écrit à tout instant, déterminant dans *Sold-out* son «profil quotidien»: allusion, bruits de radio, publicité, bribes de langue parlée, séquence-western, bande dessinée, blasphémie, anecdotes, etc., sans oublier les ratures, les oblitérations, les tatouages, les graffiti et ce qui constitue dans la langue — par jeux de mots, d'assonance, d'allitération, de répétition, de translittération — sa dépense verbale rythmée.

ondes: «Tactile rumeur des sons virevoltés autour de l'oreille. Abrasive.» Prise en compte de la figurabilité (Freud): «Illustration striée sur toute la surface de jeu ainsi que la plupart des images de cet ensemble calligraphique.»

Voilà pour l'éclairage, l'*atmosphère*, en sourdine, de *Sold-out*: un corps est là, incisé et meurtri, rythmé et abîmé, porteur d'aucun nom, mais à l'écoute de ce qui parle de jour et de nuit sans interruption.

Du dessin, illustration striée avec ses «entrelacs de figures» (*perplexis figuris*) comme les appelle Lucrèce, il ne reste que le contour avec ses frappes et ses marques. Le relief du texte (*his relief*, en anglais: détachement, relève), c'est l'*étreinte* du dessin des mots (du fard des lèvres peintes, par exemple, et de la fanfare qui lui répond en écho) d'où s'entend — quand on le serre de près — leur «sonore forme colorée». Tout est indirect, d'avance biaisé, «prenant ombrage des profils remués sur le blanc des murs». Quand *l'œil s'acharne*, comme il arrive au voyeur, à y regarder de trop près *vous louchez*.

Dessins/profils: théâtre d'ombres. Quelque chose vient là barer l'accès à toute représentation de plain-pied, un certain «rapport de travers» (un *skew*, dirait Lacan), un rapt, une obliquité, une diagonale, un angle qui change le point de vue et transforme le panorama, et dont le profil ombré-remué n'est que le bord visible, la suture, le pourfil touchant au corps. L'*oblique*, qui sépare dessins et profils sans dessein, vient marquer pour un sujet parlant ce qu'il en est du rapport sexuel pour autant qu'il ne trouve à se dire singulièrement — du fait qu'il n'y en a pas — que par ce biais sidérant dans la langue où ce qui se dit lui échappe: transversalité de l'inconscient (comme l'éclair) qui n'est repérable, par brèches, qu'à travers les altérations de discours, les trouées de mots, les déplacements en oubli de nom, les lapsus qui adviennent à tout sujet en train de parler tout à coup à son insu de quelque chose d'imprévu (mais depuis longtemps calculé) qui revient, fait éclater le programme ou fait rire. Dans *Sold-out*, cela se produit du côté de «l'oblique des rencontres» (entre Cherry et Gleason), «l'oblique des mots» (leur sodomie), «l'oblique des significations» (leur dévoiement). Ou encore, par l'oblique des «genres» entre poésie et

roman d'où se dégage une fiction théorique, entre masculin et féminin d'où s'articule par fragmentation un lieu neutre de fiction. Enfin, il faudrait aussi tenir compte des effets de typographies embarrassés (embrassés) qui dérèglent la perception, qui déforment les types et les caractères en une mosaïque d'impressions traduite du silence de la machine avec ses bruits-cata — une sorte de *dactyloscopie* amnésique dont l'identité ne saurait être ni pointée ni fichée, mais dispersée, bigarrée et impure dans la sorte de rêve qu'elle fait et fait entendre sous les doigts. Tout est dit *de travers* dans cette déclinaison d'une identité qui n'arrive plus à se reconnaître dans ce coup de vérité insue⁶. L'obliquité, par ce clin d'œil, est une différentielle («différentielle signifiante», dirait Kristeva), une mutation en langues dans la langue filtrée, une instance critique et clinique, un *clinamen*⁷.

La déclinaison presse le corps par le dedans du dehors, présentent ses signes pour les disposer en mouvement dans l'espace, en vue de leur écoulement et d'une plus grande liquidation de leurs effets — d'un mouillage qui tient de la veille du corps dans l'éveil des signes qui l'agitent. «Je veux voir mes signes, écrit Artaud, à l'intérieur de mon corps comme dans l'espace et détachés comme des arbres et je les vois sauf lorsque je suis fatigué de tirer et que mon corps se serre d'épuisement par la révolte du matériau qui est

6. Si, comme le dit Lacan, «la vérité a structure de fiction», celui qui déclinerait son identité en première personne pour lui faire parler toute l'obliquité dont elle est la trace (c'est-à-dire ce qu'elle dissimule, désavoue, dénie, déforme et modifie — très près de l'*Entstellung* freudienne), aurait affaire à un moment donné (ce moment fût-il un *flash-back*, une récurSION) avec le dénouement d'un meurtre dont l'ex-il est le verdict, la sanction, la prescription. Cette première personne qui s'irrigue dans l'Autre, s'inclut de l'Autre, c'est ce que j'appelle le *parlogue* — celui qui affronte ce qui le barre dans la langue qu'il sait ne plus être la sienne, passant à l'aveu en toutes lettres et à l'écrit de l'aveu à travers les lettres.

7. «La déclinaison est oblique, elle est un angle, elle est une traverse, une transversale, un changement de sens. Le mouvement est modifié, *momen mutatum*, mutation de moment» (Michel Serres, *la Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, les Éditions de Minuit, coll. «Critique», Paris, 1977, p. 179).

et n'est pas un.» Aventure du langage dont la scène de l'écriture *introduit* (au sens fort de ce mot) une diagonale, l'écart entre le corps et le texte, le désir et son accomplissement (sa perpétration), par laquelle ce qui *ressort* n'est que la marque de ce qui *était rentré*. Jusqu'à ce que, par ces tiraillements, il y ait épuisement — un instant de repos dans la lutte, une opération en transit: mise-en-corps de l'écrit interrompu dans l'écrit «qui est et n'est pas un». *Spéculum* de l'étreinte/illustration/exploration, qui ne renvoie qu'à de l'impossible parce que c'est interminable comme chute (*fall*) dans sa remontée.

La *contrainte* qu'il y a à dire ouvre l'espace à son désir d'espace en tant que lieu de la contradiction qui, sans être fixé ou seulement fixé pour qu'un événement vienne y poindre de n'avoir pas lieu, est en train de se dire *en passant*.



Sold-out, avec sa rumeur en bruits de fond qui fait automatiquement surface dans le souvenir, est un fouillis d'écriture, une *katagraphie*⁸. Cela concerne aussi bien la conscription que son inscription, la prescription que sa souscription. Une mosaïque de taches aux effets bigarrés-bariolés, baroques⁹. Une série de dessins

8. C'est dans *le Banquet* de Platon — ce symposium pendant lequel chacun s'impose (et en impose) à l'autre par l'éloge de l'Amour — qu'Aristophane déplore, à travers le mythe de l'androgyné, la perte de l'un et sa dissociation. Du sciage en deux de l'être, de l'étreinte perdue, il ne reste qu'une illustration, une *katagraphie* de profils ombrés-relevés, chacun pris de moitié dans l'Autre indivisible: «Il est donc à craindre, si nous ne sommes pas envers les dieux ce que nous devons être, qu'une fois de plus on ne nous fende par la moitié, et que nous ne déambulions, pareils à ces gens qu'on voit *de profil en bas relief sur les stèles* (tais stélais katagraphèn), quand nous aurons été sciés en deux selon la ligne de notre nez et que nous aurons eu le sort des osselets!»

9. 1941-1971: temps de la fiction de *Sold-out*, trente ans entre lesquels apparaît l'automatisme surrationnel, aussi appelé «abstraction baroque». Nicole Brossard, certes, ne mentionne pas les automatistes dans son roman, mais il est certain que la leçon de Borduas a eu une certaine prise sur son écriture: automatisme dans le *close-up* du dessin profilé en raccourci dans les taches.

vus de profil et en raccourci dans l'illustration. Avec toutes les opérations sadiques de marquage que cela implique: de la simple égratignure-écorchure de l'épiderme à la déchirure-lacération de la chair. Une écoute des bruits-cata de la dactylo surmontant la dictée dans les sauts de la mémoire. Sans oublier cette idée de céder, de se dessaisir de, d'épuiser, par transférence et dissolution dans l'écriture, un stock linguistique hiérarchisé dans le discours. Avec en plus le geste de fendre l'air ou de fendre la foule pour se frayer un chemin dans la différence, traverser dans la langue les frontières du tissu social. Par un vol en oblique de la lettre dans la rature: «[...] à informer par le biais de l'écriture tout à fait cheminante informer DIFFÉREMMENT... comme en une narration faite de juxtapositions, insistant surtout sur le fait de juxtaposition et suivant toujours la *trace* pour agiter sous le regard quelques phrases vandales obliques de signification comme dans rature.»

Insistons surtout sur le côté *kata* qui, dans la nomenclature du karaté japonais, désigne le moule (ou la forme) par lequel un ensemble d'exercices spécifiques et de règles intériorisées s'est transmis depuis le passé. C'est «le langage du corps»: gestes sentis, creusés, inlassablement répétés dans la répétition qui les répète, en fusion avec le mouvement qui les déploie¹⁰. Par ce biais *fendant l'air*, vous êtes dans le *dénouement* — aussitôt capté par ce moment bref qui survient du *dessous* pour vous tirer *en arrière*.

Dans *Sold-out* il n'y a de *héros* que silhouettés, sans dessein, «des corps minces d'adultes silhouettes sculptures», réduits à leur prénom. Mais ce qui court à travers tout le tissu, c'est une certaine forme de sacré, un *hieros* — acte sacrificiel de l'écriture — une *hiéroggraphie* qui, dans les fictions ultérieures de Nicole Brossard, se déplacera du côté de la mère, de la femme. Hiérogamie en gynéco-phonie.

Être femme là-dedans, c'est la débandade immédiate («petit pénis irrité») — du côté de ceux qui tirent les cordons de la bourse des valeurs littéraires; du côté de ceux qui surveillent le langage, les

10. Cf. l'entretien de Kenji Tokitsu, «Le sage aux mains nues» dans *le Nouvel Observateur*, n° 757, du 14 au 20 mai 1979.

positions sexuelles dans le langage, pour en gérer les crises. Court-circuit dans leur *stock ex-change*¹¹.

Mais qui a lu les romans de Nicole Brossard avec tout leur poids de vérité rechargée?



Tryptique cylindré bordé par des tracés de plus en plus friables: un livre-roman sold-out dont l'étreinte/illustration/exploration d'un long french-kiss fait surgir de l'ombre ce qui *la* repère du côté de l'amèr. Chapitres effrités, têtes poussiéreuses emportées par un tourbillon d'eau. Épuisement de la terre par la mer saline. Raz-de-marée interminable: ça devient de plus en plus diffluent. La roue/la rousse infernales quant au supplice. Vie et mort entrelacées.

C'est chthonien.

Évidemment l'enjeu se répète, mais sans redondance: «[...] théorie fictive: les mots n'auront servi que dans la dernière étreinte.»

Encore une fois, par ce biais, si vous gardez votre voix de conscrit, vous serez toujours baisé.

Avec trente ans de retard sur ce qui ne dure que «l'exactitude du moment».

juin 1979

11. À titre indicatif, l'un des figurants de *Un livre* portait les initiales: O.R. Belle occasion aussi pour relire *Or* de Mallarmé: «Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens.»

À corps et au travers

*passer par le corps des fictions — fictions
réduites à des unités minimales*

Jacqueline RISSET

Prenons ce tableau de Berthe Morisot¹, daté de 1891, qui s'intitule *Jeune fille écrivant*. Une jeune fille se tient là, de profil, accoudée à sa table de travail, une main lui soutenant la tête et l'autre déposée devant une feuille qu'elle semble tenir entre ses doigts, *mais elle n'écrit pas*. Son attitude suggère plutôt une position de lecture. Peut-être s'ennuie-t-elle? Au mieux, elle réfléchit ou pense, rêve ou fait revenir en elle des souvenirs que tantôt, peut-être, elle évoquera par écrit. À moins qu'elle ne vienne tout simplement de déposer la plume, continuant d'écrire dans sa tête quand elle la lève pour capter l'appel des signes et déclencher le processus de la souvenance.

Essayons d'y voir plus clair. Qu'elle ne soit pas en train d'écrire — malgré le titre du tableau — ne doit pas être indifférent, mais indique bien que l'inscription physique de l'écrit, son assignation rassurante sur la page, n'est que la part la plus insignifiante de l'acte d'écrire. La fonction aveuglante de ce tableau tient à ce que Berthe Morisot — «la magicienne», comme l'appelait Mallarmé, «celle dont l'éloge courant veut que son talent dénote la femme» — nous fait assister à la plongée de cette jeune fille dans le langage, à son immersion signifiante, à cet *en deçà* de toute scène d'écriture

1. Texte refusé par *Spirale* en raison de ma trop grande proximité avec Nicole Bédard.



Jeune fille écrivant (1891) de Berthe Morisot. «Me vois cou arc-bouté, tendu pour maintenir la piste où glissent les sons de la voix lente et libre» (Nicole Bédard).

dont le rêve, la mémoration, le désir comptent autant que le lapsus, l'oubli, le mot d'esprit.

Devant nous, accrochée au vide qui en suspend le geste, cette jeune fille *écrivain* — hors-temps, hors-lieu, hors-personne — est en train d'émettre des signes que nous ne lisons ni n'entendrons. Qu'importe, puisque écrire consiste justement à se mettre en position d'écoute: c'est à cet état poreux, vaporeux même, quasi hypnotique, que ce tableau nous convie, suspendant l'acte qu'il est censé représenter. Dans l'un de ses carnets, Berthe Morisot rend compte de cette immersion qui *accorde* le souvenir à la vie et dont sa peinture accentue le moment vécu de ce rapport²: «Le souvenir est la vraie vie impérissable. Ce qui a sombré, ce qui s'est effacé, ne valait pas la peine d'être vécu, donc n'a pas été. Les heures *douces*, les *terribles* restent immuables et avons-nous besoin des objets matériels comme reliques pour les revoir? Cela serait grossier.»

Après 1891, Freud s'est mis à écouter le bruissement des mots revenus avec tout leur poids de malentendus. En fait, il s'agit moins de forcer un sujet à se souvenir que d'interpréter son histoire singulière en train de se récrire quand il se récrie. Cette reconstruction, qui est aussi une fausse restitution ou une libre reconstitution, s'inorigine dans le bruit: soit le bruit entendu (et attendu) qui, faisant irruption, interpelle le sujet qu'il anticipe dans la chaîne associative; soit le bruit familial, creuset de la tradition et de la transmission, récit oral ou crypté et antérieur au discours du sujet qui lui advient à force de s'y repérer par déplacement-déformation. À partir de cette double transposition, il devient possible d'écrire *sans avoir l'air* d'écrire. Et là, ça commence à vous jouer des tours, ça vaut le détour³.

2. «[...] faut-il, la hantise de suggestions, aspirant à se traduire en l'occasion, la taire, dans la minute, suspens de perpétuité chatoyante? Silence, excepté que paraît un spectacle d'enchantement moderne» (Mallarmé, «Berthe Morisot»).

3. Ce détour par une toile de Berthe Morisot ne tient pas du hasard. La trame de *l'En deçà* de Nicole Bédard, qu'il faut maintenant aborder, est en partie tissée des fils du commentaire que cette dernière a fait du *Berceau* de Berthe Morisot (cf. «Peintre (du) féminin», *la Barre du Jour*, n^{os} 56-57, mai-août 1977).

Ouvrez maintenant *l'En deçà*⁴ de Nicole Bédard et vous serez aussitôt aux prises avec ce bruissement du temps que j'entends battre quand je regarde cette *Jeune fille écrivant* qui, s'accordant le temps d'écrire au point d'en suspendre l'opération, tire à elle le passé à travers lequel elle se doit d'advenir. Aussi faut-il, pour commencer, faite retour à cette avant-scène du dire: «Mais cela ne saurait se lire que dans la suite des figures encrées qui l'accable, le bat et le rabat pour mieux le laisser sanglant dans l'impossibilité de s'y retracer. Alors, prolonger le trait. Courir derrière lui comme la dernière chance à s'accorder. [...] L'avant et l'en deçà ne se livrant qu'à l'épreuve d'un impraticable retour...» Avec *l'En deçà*, vous êtes «de ce côté-ci» de la fiction, du côté de cette «impossible narration» qui vous met en jeu, c'est-à-dire vous jette brusquement sur ce rivage insensé du dire qui vous dessaisit, plus écueillant qu'accueillant, tellement il est inabordable, inaccessible dans sa vérité. Vous n'aurez d'autre choix, si vous voulez commencer, que d'en faire l'épreuve — passant par l'écran de votre enfance. Voilà à peu près ce que vient de signer Nicole Bédard, venant et revenant de la mer pour se briser sur ce récit à fleur d'eau.

Entre l'incipit («Cela commencerait par un détour») et son renvoi («Cela se poursuivrait par un oubli»), tous deux mis en italique, *l'En deçà* se déploie en trois sections: «En accord», «L'en deçà», «Encore», laissant sur-venir entre elles tous leurs bruits de fond comme transmission du geste de vie. C'est donc dire que *l'En deçà* n'est que le mi-lieu de lui-même: ce qui pourrait avoir lieu de ce côté-ci, à condition que surgisse et s'expose une certaine corporalité par le détour d'un *à corps* au travers de l'oubli d'un *en corps*.

«En accord» résume l'ensemble des marques retrouvées, des traces mnésiques («rivière blanche», «oiseau», «cheval ailé», «cerfs-volants», «robe rose») qui ne tiennent qu'à un fil — le temps de les nommer — et qui traversent le récit brisé pour se faire entendre de qui les retient encore entre ses doigts: «Je comprends alors que ma langue ne s'est pas assez développée pour savoir, pour

4. *La Nouvelle Barre du Jour*, octobre 1979.

m'avoir moi à moi par la voix.» Cette première «gestation du chant» en cours, avec ses fragments de voix à retrouver, rencontre le champ biographique que ce chant accorde pour l'empêcher de se clore, de se résumer et de se coincer. Ici et maintenant commence la déportation, à proprement parler le *dévolement* de qui cherche à s'inventer une langue pour se dire: «Maintenant ici me voit...»; «te vois, là»; «Où? Ici? Non, là...»; «Suis-je là?», «te vois, ici»; «Enfin, me vois-ci»; «me vois, là»; «Maintenant, ici, par les détours, me vois partout et tout autour.» Qui parle en tous sens en essayant de se dire sans partage? L'interrogation n'a pas de cesse, elle écueille au passage l'identité du sujet, opère une trouée dans ce parcours chaotique où il échoue à nommer le désir qui l'emporte à perte de vue dans le temps, du moins jusqu'à ce qu'éclate ce «moment fulgurant où le ventre rencontre la langue» et renoue avec la voix de la mère. Une fois là, vous vous rendez subitement compte que vous êtes dans «L'en deçà» — second moment lourd —, dans cet *ex-il* du dire où se repère en première personne le travail du refoulement originaire, car la mère vous la portiez en vous «en cette zone délibérément verticale d'une parole chue». Là où vous êtes, elle continue à vous langer et vous, à vous alanguir pour elle. À chaque envol, vous êtes volé, soufflé, doublé: «[...] ma langue venue d'ailleurs n'est qu'un souffle ventriloqué.» Dans cet écart entre deux langues se constitue l'espace qu'arpente par itération le sujet parlant aux prises avec le désir qui le porte de vouloir prendre corps. La troisième partie — «Encore» — met en scène cette crise aiguë, à savoir ce qu'il en est d'un corps (et, de surcroît, d'un corps de femme) dans sa recherche d'une langue perdue *en regard de la mère*. Et s'il s'agissait d'un mythe, il faudrait le traiter comme tel. Ce que fait Nicole Bédard, engagée dans le jeu de la répétition, se mesurant au flux et au reflux de cet étrange «mal de mer». Les fragments de son récit s'ordonnent et s'ajustent tout en se séparant et se différenciant. Ils sont l'objet d'un discord. Ils tentent l'impossible dialogue entre une mère et sa fille en voie d'être elle-même mère d'une fille afin que cette dernière, un jour, puisse à son tour l'entendre. Cette exploration d'une généalogie matrilineaire date d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf: «Car nous, c'est à travers la pensée de nos mères que nous pensons, si nous sommes femmes.» Il n'y

a donc pas lieu de s'interdire la mère⁵ mais de la traverser en tant que mère — *Quoad matrem*, comme le dit Lacan dans *Encore*.

Donc, une femme «aura tracé à corps et au travers un en deçà, dorénavant, individuellement incontournable»; j'en aurai parlé à tort et à travers, avec toute l'indécence qu'il faut quant au rapport de séparation extrême qui me lie à elle dans l'étrangeté commune d'une amitié exigeante.

«Il me semblerait bon qu'on ne puisse m'entendre qu'au prix de l'amitié profonde» (Bataille).

novembre 1979

5. Ni de s'interdire comme mère: la quatrième partie de ce livre pourrait être «L'autre ment» (cf. *la Nouvelle Barre du Jour*, n° 76, mars 1979) où Nicole Bédard fait l'épreuve de la maternité dans l'écriture en tant que rapport d'une femme avec une autre.

Borduas visité par Groulx

Il y a des livres¹ dont la lecture nous fait régresser sur notre temps. Jean Éthier-Blais vient d'en signer un, inutile et bâclé: *Autour de Borduas*², dont toute l'opération retorse prétend établir la genèse de «l'autoritarisme borduasien». Rien de moins! Voilà tout le fantasme d'Éthier-Blais, aussitôt engagé dans une chasse à «l'homme naturel» qui se «livre», mais en se cachant, dans *Refus global* et dans *Projections libérantes*, traquant Borduas en fonction du «milieu» qui l'aurait influencé et dont il serait devenu après coup le «maître» («il fut un maître et se réjouit de l'être»). Cette opération que monte de toutes pièces Éthier-Blais, est donc restreinte dans le temps: le portrait de Borduas qu'il nous livre ne va pas au-delà 1949. Ce qui l'intéresse chez lui, ce n'est ni l'œuvre ni la pensée, mais *sa vie* — de son ascension sociale à son ascendant sur toute une génération. Ou comment, passant de l'état de fils à celui de père, Borduas devient *chef d'école*.

Qui est Borduas pour Éthier-Blais? Avant d'être l'homme des ruptures que nous connaissons, il est avant tout l'homme *du milieu* (fermé, secret, impénétrable, interlope). Pour lui, «Borduas appartient très tôt à l'élite mandarinale qui présidait aux destinées du Québec», participant de cette «intelligentsia» que composaient, par exemple, Ozias Leduc, Mgr Maurault et François Hertel. On comprend mieux maintenant le sous-titre de ce livre: *essai d'histoire intellectuelle*. Sous le prétexte de faire le tour de Borduas, par une

1. Texte publié dans *Spirale*, n° 5, janvier 1980.

2. Presses de l'Université de Montréal, 1979.

sorte de culte du moi à l'envers, Éthier-Blais nous parle de ce qu'il connaît le mieux: sa propre histoire intellectuelle. Plus encore, ce qu'il met en scène dans son livre, c'est sa propre rencontre ratée avec Borduas. D'où le ressentiment, lisible à chaque page et entre chaque ligne, qu'il semble nourrir à l'endroit de Borduas comme figure symbolique.

Ainsi tente-t-il de nous convaincre que Borduas, ayant obtenu en 1928 une bourse d'études pour Paris, était en contact avec les «amis» du pouvoir: les mêmes qui, à son retour, lui permettront d'obtenir un poste de professeur à la CECM, puis à l'École du Meuble; les mêmes, du moins faut-il le supposer mais Éthier-Blais ne le dit pas, qui vingt ans plus tard le limogeront après la publication de *Refus global*. Et Charles Maillard, à l'origine des déboires de Borduas, n'était-il pas durant toutes ces années un ami encore plus influent du pouvoir? Quant au manifeste, Éthier-Blais écrit que Borduas, «qu'il l'ait voulu ou non, s'adressait en 1948 à l'élite: en 1958, Borduas a réintégré psychologiquement cette élite qu'il dénonçait dix ans auparavant». Sans sourciller, il ajoute: «Comme elle, il accepte l'inconscience historique», etc. Bouillie idéologique! Pour un exposé détaillé des faits, il vaut mieux se référer au *Paul-Émile Borduas*³ de François-Marc Gagnon.

Autour de Borduas est un livre d'une pauvreté rassurante: une tentative de recouvrement de l'expérience de Borduas et des automatistes qu'il aurait endoctrinés pour ensuite les lâcher dans la foule, un revolver au poing: «[...] la bourgeoisie canadienne-française a réagi avec violence devant *Refus global* parce que Borduas avait donné l'exemple d'un homme arrivé qui avalisait un refus énoncé globalement par un groupe de jeunes aux dents longues.» De cet écart de conduite, Éthier-Blais laisse entendre que Borduas s'est par la suite repenti. Rien de plus faux. Bien au contraire, le peintre a toujours revendiqué l'entière responsabilité et la paternité de son geste.

3. Il est inconcevable qu'Éthier-Blais n'ait pas révisé son essai à la lumière de la «biographie critique» de François-Marc Gagnon, publiée un an auparavant (Fides, 1978).

En somme, pour Éthier-Blais, l'expérience de Borduas relève d'une «expérience de la terreur» qui tient tout simplement de la «démagogie». Au fil des pages, il ne cesse d'insister sur ce qui le fascine le plus: le caractère de chef qu'il projette sur Borduas comme son propre désir. C'est de l'ordre de la dénégation. Les mêmes lieux communs, appliqués jadis à Breton, désignent maintenant Borduas: «[...] il y a, en lui, un peu du persécuté éternel, qui a toujours, envers et contre tous, raison. Surtout, il y a du pédagogique, du théoricien, du maître à penser...» Toujours le même ronron, la montre d'Éthier-Blais retarde. Elle s'est même arrêtée au tournant des années trente⁴.

Après avoir esquissé, une fois de plus, l'éternelle biographie du peintre qu'on nous rabâche dans tous les livres qui lui sont consacrés, Jean-Éthier Blais en répète fantastiquement les effets dans les six chapitres suivants de son étude. Quatre chapitres déterminent, sous le couvert de noms propres, le milieu d'influences qui a formé Borduas: Ozias Leduc — «le père de l'esprit et du geste créateur» auprès duquel «l'adolescent» Borduas «deviendra un jeune homme» —, Maurice Denis et Georges Desvallières auprès desquels le peintre s'initie à l'art sacré, Marie-Alain Couturier qui lui inculque la spiritualité de ses idées esthétiques, et enfin André Breton, le pape que Borduas rêvait d'égaliser sinon de remplacer. Il aurait mieux valu qu'Éthier-Blais se concentre, mais pour les bonnes raisons, sur les quatre individualités dont Borduas reconnaissait sur lui, en 1948, la marque profonde: Ozias Leduc, André Breton, John Lyman et Robert Élie, tout en montrant ce qui différencie le peintre des deux premiers et ce qui a provoqué sa rupture avec les deux autres. Les deux derniers chapitres sont consacrés à une lecture simpliste et bête de *Refus global* et de *Projections libérantes*: un vrai travail d'écolier que notre universitaire a réussi à faire pas-

4. Je concède à Éthier-Blais que la critique sociale que formule *Refus global* et la crise de civilisation qu'il atteste trouvent leur origine non seulement dans le surréalisme mais aussi dans le personnalisme, celui de Mounier revu par Élie. La lecture d'Éthier-Blais, cependant, s'enracine plutôt dans le courant de l'*Ordre nouveau*.

ser pour une thèse. Je n'insisterai pas sur les erreurs d'interprétation ni sur les erreurs historiques de cet essai puisqu'Éthier-Blais, toujours prudent, prend la peine de nous avertir en «avant-propos» que, dans l'exégèse «toute modeste» qu'il tente autour de Borduas, «seules les erreurs» sont de lui. Ainsi la Société d'art contemporain n'est pas fondée en janvier 1933 comme il l'affirme (à cette date, Hitler devient chancelier), mais en février 1939. Ailleurs, «En regard du surréalisme actuel» qu'a pourtant signé Borduas devient un texte de Riopelle et de Gauvreau qui porte atteinte «à la rectitude d'un chef de mouvement». Je passe sur les bêtises qu'il peut dire sur Fernand Leduc, «l'idéologue chéri» de Borduas, dont il n'a vraisemblablement pas lu les textes ni la correspondance pourtant disponible aux Archives Borduas. D'autre part, sur le plan typographique, ce livre est rempli de coquilles et ne mérite sûrement pas de figurer au catalogue des presses universitaires. Il s'agit là, du début à la fin, d'un livre médiocre tant au niveau de sa fabrication que de son contenu. Jean Éthier-Blais, indépendamment de ses convictions, nous avait habitués à un peu plus de jugement et de circonspection⁵.

Il n'y a pas si longtemps, dans *la Désespérante expérience Borduas*, j'avais l'hypothèse selon laquelle Lionel Groulx servait de lunettes d'approche à l'interprétation de Borduas. Jean Éthier-Blais vient de m'en fournir la preuve. Tout au long de son livre, Groulx est présent et corrige Borduas. L'aveuglement d'Éthier-Blais sur Borduas tient donc à une opération de recouvrement, à la fois *politique* et *esthétique*. Politique: la révolution tranquille, selon lui, est préparée sans heurt par Esdras Minville et Lionel Groulx, c'est-à-dire par *l'Action française* au Québec; ce qui lui permet en retour, et le plus sérieusement du monde, de comparer *Refus global* à

5. J'ai été surpris de constater que la critique en général, si elle ne fut pas tout à fait élogieuse, n'a pas osé éreinter le livre de Jean Éthier-Blais. Pourquoi? Parce que Borduas, qu'on le veuille ou non, reste intolérable à notre petite famille nationale. Il était là, il est parti, il n'est pas revenu, s'enfonçant au loin, pour toujours, sans jamais se préoccuper de la sourde rancœur qui, malgré quelques célébrations, l'accompagnait.

«l'œuvre si émouvante de Jean Narrache», Borduas à Valdombre, les automatistes à Édouard Montpetit. Esthétique: c'est, encore une fois, Alfred Pellan qui émerge de tout ce fouillis.

Comment se termine ce livre? Sur une question de Jean Éthier-Blais qui en dit long sur l'exégèse esthétique qu'il pourrait faire de l'œuvre de Borduas: «Comment ne pas associer la blancheur fatale de la dernière période picturale de Borduas à notre symbolique de la neige?»

Jean Éthier-Blais c'est comme la neige, ça fond. Heureusement qu'il y a le printemps!

Zumthor: la passion du Moyen Âge

Professeur itinérant¹, j'oserais dire *vagant*, des universités de Bâle, d'Amsterdam, de Vincennes et de Yale pour ne nommer que celles-là, c'est à Montréal que Paul Zumthor, suisse d'origine, choisit de terminer sa carrière universitaire. Son arrivée en 1972 coïncide avec l'importante publication de l'*Essai de poétique médiévale*, bientôt suivi de *Langue, texte, énigme* (1975) et *le Masque et la lumière* (1978)². Il s'agit là de travaux d'accès difficile quant à leur méthode, la poétique, mais surtout à cause du champ d'investigation sur lequel elle porte, l'époque médiévale avec son poids d'érudition et d'interprétations multiples qui en font un territoire réservé, une discipline spécialisée et un savoir fermé. De livre en livre, Paul Zumthor ne cesse de se demander jusqu'à quel point une méthode aussi récente que la poétique, avec ses présupposés et ses principes d'analyse des textes, peut s'appliquer à cette période la plus reculée de notre civilisation moderne dont elle est le berceau mais que l'on nomme par métaphore péjorative *la nuit des temps*. D'autant que cette période plutôt monumentale se caractérise par la *mouvance* des «textes» et des «œuvres», essentiellement oraux, récités, chantés ou joués, sans cesse remaniés par les «acteurs» et les copistes. Encyclopédique et éclectique, au sens où Diderot définissait ces mots³, Paul Zumthor fait tourner les savoirs pour les

1. Article non publié par *le Devoir*.

2. Parus aux Éditions du Seuil dans la collection «Poétique».

3. Cf. «Encyclopédie» et «Éclectisme» dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, J'ai lu, 1963.

recueillir puis les cribler à travers le langage dont il fait sa fête, remettant en jeu chaque réponse qui n'aurait pas assumé sa propre nécessité ou éprouvé l'incertitude qu'elle recèle.

L'argument de *Parler du Moyen Âge*⁴ est d'un tout autre ordre, plutôt *critique*, par rapport aux livres précédents. Le point de départ de ce bref essai d'une centaine de pages fut une leçon publique donnée en novembre 1978 à l'Institut d'études médiévales de Montréal. Ce livre s'adresse donc à un public plus large devant lequel Paul Zumthor débat avec passion de ce qui l'a amené à devenir «par choix et par profession» un médiéviste. Mais, par-dessus tout, il attire notre attention sur l'*actualité* du Moyen Âge et le «faisceau d'interrogations» qu'il projette en notre direction, malgré les siècles qui à jamais nous en séparent. Cette actualité ne peut être saisie qu'en fonction du lieu d'où il est possible de parler du Moyen Âge, tout en sachant que ce lieu est lui-même mouvant, qu'il introduit une part d'historicité dans celle du «texte» médiéval, qu'il n'assure à l'observateur qu'une «position instable» entre la fiction de son discours critique et la mise en scène d'événements irrémédiablement autres. Cette exigence d'une parole intelligible et nécessaire, tendue et oblique, la plus libre possible des contraintes d'une époque et des impératifs de la mode, Paul Zumthor la revendique et la pratique tant comme chercheur que comme professeur, intellectuel et écrivain.

Les «sciences humaines», comme les «sciences exactes», traversent aujourd'hui une crise fondamentale de leur légitimité discursive, crise de langage qui affecte «le champ entier de la pensée». En l'espace d'une vingtaine d'années, nous sommes passés des grandes certitudes à leurs révocations, des grandes formalisations à leurs parcellisations. Des grandes promesses qu'annonçaient la linguistique, le structuralisme, la sémiotique, sans oublier le marxisme et la psychanalyse, nous avons rapidement assisté à leur récession et à leur dévaluation. Les sciences humaines se sont transformées en sciences de la programmation, les sciences exactes en technosciences: mutation technologique dont le champ d'opérations

4. Éditions de Minuit, collection «Critique», 1980.

relève de la manipulation des flux d'information. Cette époque-charnière qui est la nôtre n'est pas sans rappeler celle qu'ont connue, entre 1470 et 1520, les Grands Rhétoriciens⁵. Aussi est-il possible d'entendre, à travers la « crise » actuelle dont on ne peut faire l'économie, l'émergence d'une *voix* autre, encore timide mais plus mobile, dont le discours, sans s'imposer ni en imposer, abjure le pouvoir et ruine l'autorité dont il est porteur. Ce « discours » met en question les sédimentations du savoir, ne se cache plus derrière l'institution ni ne s'enferme dans le ghetto d'une discipline ou d'une culture particulières. Il prend la chance de s'énoncer en première personne, tient compte des ressources du langage et de celui qui le produit, communique une expérience sans la fétichiser, témoigne d'un itinéraire et d'une démarche qui tiennent à l'aventure d'un sujet aux prises avec le savoir qu'il déjoue, se confronte aux autres pratiques et aux autres cultures. Ce qui implique une grande part d'autobiographie intellectuelle, mais elle se dit avec modestie, justesse et saveur. Les derniers livres de Roland Barthes sont éloquentes à ce sujet, ainsi que ce petit essai de Paul Zumthor qui lui rend hommage en passant, même si leur style et leur aventure ne se confondent pas.

Parler du Moyen Âge, non seulement s'interroge sur cette crise, *mais il la parle*. Il appartenait peut-être à un médiéviste, en son nom propre et à partir du champ spécifique qui est le sien, d'ouvrir plus largement à l'histoire les termes de ce procès, prenant appui sur ce moment indéterminé qui la fonde: le Moyen Âge. Je ne prétends pas que Paul Zumthor soit le seul à ouvrir ce « procès de l'histoire ». Mais en lisant cet essai très libre et direct, il permettra à plusieurs de mesurer l'ampleur de la crise que nous traversons à l'échelle d'un Occident encore figé dans son ethnocentrisme dominant, tout en le familiarisant avec cet obscur Moyen Âge qui généralement lui échappe. Le récent réveil de l'Islam, comme auparavant celui de l'Asie, mais plus fortement l'Islam à cause de son poids religieux radical, nous replonge dans ce Moyen Âge que l'Oc-

5. Cf. *le Masque et la lumière*, déjà cité, et *l'Anthologie des grands rhétoriciens* rassemblée par Paul Zumthor (U.G.E., coll. 10/18, 1978).

cident a censuré, refoulé comme *barbarie* pour, la surmontant (mais à quel prix?), imposer son homogénéité sous les apparences du seul *progrès*.

Sous son apparente inactualité, au-delà de son altérité et par sa modernité, il convient d'affirmer avec Paul Zumthor que le «Moyen Âge appartient à *notre* histoire: *nous* appartient, d'une façon très spéciale, puisque biologiquement et culturellement nous descendons de lui en ligne directe». Avec ce long moment fabuleux et épique, avec sa nuit incubatoire et tourbillonnaire, commence notre aventure, toujours contradictoire, d'animal politique humain et parlant. Autrement dit, le Moyen Âge est en nous et quand, par préjugés, nous le taxons de «barbarie», c'est de notre propre barbarie qu'il est question. Bien sûr, d'un côté, il est possible de pointer du doigt les ténèbres à travers lesquelles s'érige l'empire médiéval «par l'effroyable discipline» qu'ont imposée «l'Église et le servage», comme le notait Hegel. Mais, d'un autre côté, autour des bâtisseurs de cathédrales, comment ne pas remarquer les *sublimations discursives* qui se sont poursuivies sans arrêt autour d'un foyer de noms qu'il est difficile d'oublier: Chrétien de Troyes, Eustache Deschamps, Abélard, Thomas d'Aquin, Anselme, Bonaventure, Roger Bacon, Guillaume de Machaut, Wolfram von Eschenbach, Raymond Lulle, Maître Eckhart, Duns Scot, Villon, Jean Molinet, Guillaume d'Ockham, Berthold de Moosburg, Dante...

Depuis un siècle, des écrivains parmi les plus excessifs n'ont cessé de revendiquer une part de l'héritage médiéval. À commencer par Mallarmé, qui écrivait: «Le Moyen Âge, à jamais, reste l'incubation ainsi que commencement de monde, moderne.» Et Joyce, conversant avec Arthur Power au pied de Notre-Dame de Paris: «En vérité, à mon avis, une des choses les plus intéressantes de la pensée contemporaine est son retour au médiévisme.» *Pourquoi ce retour au Moyen Âge?* Dans sa préface à *Pour un autre Moyen Âge* (Gallimard, 1978), Jacques Le Goff dresse les raisons qui motivent ce retour: «Le Moyen Âge, c'est le moment de la création de la société moderne, d'une civilisation moribonde ou morte sous ses formes paysannes traditionnelles, mais vivante par ce qu'elle a créé d'essentiel dans nos structures sociales et mentales. Elle a créé la ville, la nation, l'État, l'université, le moulin et la machine, l'heure

et la montre, le livre, la fourchette, le linge, la personne, la conscience et finalement la révolution.» Pour sa part, critiquant l'Institution médiéviste, l'héritage romantique qui lui a donné naissance et les préjugés d'un «positivisme irréfléchi» et réducteur, Paul Zumthor répond à cette question par un autre biais: celui du langage. «Le Moyen Âge a, d'éléments hétérogènes, créé les langues que nous parlons aujourd'hui. Il a forgé, pour l'essentiel, les discours que nous tenons et qui formalisent nos pulsions et notre pensée: on l'a dit, il y a longtemps déjà et de façon insuffisamment nuancée, de notre discours amoureux; il faut le dire de notre discours politique, économique même, et les multiples formes de ce que Pierre Legendre nomme le «discours canonique», revendiquant que tout l'humain soit englobé dans la Science et le Droit — intention qui marque aujourd'hui encore la diversité de nos paroles, y compris celle de la psychanalyse.» Si le Moyen Âge, en raison de l'oralité qui lui est intrinsèque, ignore la «littérature», la «poésie» et la «philosophie» telles que nous les concevons aujourd'hui, en revanche il inventa la théologie à laquelle nous devons encore beaucoup et se donna une culture d'un très haut degré de sémioticité et de théâtralité.

Du Moyen Âge, Paul Zumthor se fait *l'interprète*, à la fois le traducteur et la voix vivante, qui, tout en nous en transmettant le sens toujours déjà altéré et inachevé, procède du désir de mettre en scène cet *autre* comme présence à soi et conscience de soi même si l'objet ne leur est jamais réductible et adéquat. «Ce que j'écris de ce vieux texte que j'aime n'est qu'une transition provisoire entre moi et lui, autre définitivement absent de notre communauté, hormis dans mon discours. La compréhension à laquelle j'aspire procède d'un désir capable de suspendre l'effet d'altérité; mais mon discours ne pourra jamais, avec toutes ses ressources documentaires et sa rhétorique, énoncer que la vraisemblance de cet autre, lui faire sa place en moi et en vous.» Si *Parler du Moyen Âge* se veut une «leçon» sur le Moyen Âge, cette leçon est aussi, de manière souterraine mais lisible dans l'obliquité du discours de Paul Zumthor entre «science» et «fiction», une *leçon d'éthique* «relative à quelque rapport réciproque et explicite entre le savoir, le vouloir, le pouvoir et le faire». Tout au long de son essai, Paul Zumthor met

en pratique cette éthique, non seulement en fonction du texte médiéval et de l'histoire dans laquelle ce texte se fait, mais surtout à partir de l'écrit que son travail commande et de la vie que cet écrit met en jeu. Autobiographie d'un médiéviste, *Parler du Moyen Âge* raconte les grandes étapes de la carrière de Paul Zumthor à travers le tourbillon des difficultés rencontrées, les profondes jouissances de la recherche comme les épreuves surmontées, les influences subies et la mise en question des concepts, les modifications de vue et les remaniements que sa démarche et son expérience suscitent, etc. De ce «fragment d'histoire» que constituent les trente-cinq années de sa carrière, Paul Zumthor devient le *récitant*, prenant appui sur un «discours critique dialogique» entre le Moyen Âge et nous, entre sa fonction sociale de chercheur et les événements qui s'y rattachent.

Avec ce livre, Paul Zumthor vient de prendre sa retraite comme professeur. C'est une grande perte pour l'université. Il était le seul professeur dont j'ai vu le cours applaudi par deux cents étudiants assidus et enthousiastes. Mais cette mise à la retraite signifie aussi pour lui une mise en disponibilité: pour écrire, pour voyager, pour l'amitié.

Paul Zumthor, c'est plus qu'un nom qui *frappe à la porte* d'un temps immémorial, c'est un mélange de passion et de fête⁶, un *gay saber* ouvert sur le monde.

mai 1980

6. Au sens ancien de ce mot: «consumation des richesses».

Circonvolutions verbales

Séduire une jeune fille signifie pour la plupart des gens: séduire une jeune fille, et tout est dit, et pourtant, tout un langage se cache dans cette pensée.

Sören KIERKEGAARD

Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, du féminin se déclare: cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux.

Roland BARTHES

Ce livre¹, qui vous fait tourner court, se tient au bord de la mémoire: avec précipitation, il déclenche son récit parlé et diffus par paquets de phrases tronquées, reprises en écho à travers le flux ondoyant de cellules verbales qui éclatent et leur reflux anticipé. Au bord de la mémoire, cela signifie que quelqu'un est en proie aux agitations de l'oubli surgissant toujours à l'improviste au détour de la conversation, faisant de la mémoire le lieu de la plus grande violence.

1. Postface à la réédition de *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* de Michel Beaulieu, Les Quinze, éditeur, 1980.

Certes, sur ce bord, si quelqu'un se parle, ne cesse de soliloquer — «un cyclone se formera à partir de mon nombril» —, c'est qu'il n'est lui-même qu'un point de la rotation par rapport à ce versant de la mémoire qui, elle seule, parle. Quand elle parle, opérant à partir des lignes de force du langage que sont les glissements, les déformations, les condensations, les déplacements, les transpositions, les altérations de la matière verbale, ou bien le «sujet» de la mémoration est pris au dépourvu: *je ne me souviens pas*, ou bien il ne cesse de rectifier: *ce n'était peut-être pas comme ça*. Dans cet intervalle dont dispose la mémoire entre l'identique et le semblable, entre l'oubli actif et les correctifs, le «sujet» ne cesse de se trahir afin de retrouver l'objet perdu: c'est lui qui est *troublé*, dissocié; c'est dans ce qu'il dit, dans sa parole étourdie, que se produit un trou — *un trou de mémoire*. Chaque fois le «sujet», porteur du sens, se fait virer, foncièrement éconduit.

Sur ce bord, au bord de ce trou où glisser «sans recours malgré le temps passé suspendu aux aspérités», s'ourdit la trame de l'écriture entièrement parlée de Michel Beaulieu dans *Je tourne en rond mais c'est autour de toi*: bande magnétique d'une voix surponctuée, non ponctuée dans sa transcription, toujours en train de s'effacer et de se réserver elle-même, dégageant un modèle vocalique et vibratoire. Par exemple: «[...] voilà vibration venue des tréfonds vibration ou onde sonore onde visuelle répartition des couleurs impossible de résister pas de volonté tourbillon spirale avant le contact...» Cette phrase épissée que je découpe au hasard s'articule autour d'une double affirmation qui la ponctue: «[...] *oui* voilà vibration... avant le contact *oui* le rasoir...» Entre vibration et rasoir, il faut être tout ouïe pour écouter ce roman. Chaque fois vous êtes pris, à votre tour, entre un geste d'appropriation impossible ou de correction virtuelle qui vous entraîne dans une fausse direction, dans une trajectoire tombante, comme si vous deveniez le narrateur de ce livre, c'est-à-dire le *narraté*. Bien sûr la cassette tourne, ne cesse de discourir le plus couramment possible, avec ses pauses, sa marche arrière ou accélérée, mais ce n'est qu'un effet de surface, un compromis — votre *méprise*, qui est toujours une méprise de lecture.

À suivre la trace mnésique de cette écriture, vous constaterez

qu'elle choit et se déploie, s'enchaîne et se déchaîne, s'emboîte et se déboîte, et modifie à chaque tour de piste la représentation verbale dont elle circonviert les significations. Dans ce «trafic associatif» (Freud) que commet la mémoire pour vous compromettre, vous retrouverez la fonction immémoriale de l'écriture qui est de toucher le refoulement originaire. C'est une question de spéculation sur le temps dans l'espace.

Le temps de ce roman se réduit à l'incidentiel, qui est peut-être la fonction temporelle la plus irrégulière, la plus près de l'écriture dans ses effets de langage. Et l'écrit qui en résulte, à parcourir ses points de présence et d'absence selon la scène qu'ils découvrent, porte la marque de la plus grande futilité: un roman d'amour, comme tout le monde s'est empressé de le dire en 1969 lors de la première édition de ce livre. Mais ce n'est pas ça — d'où la méprise. Tout tourne autour de la séduction, mais tombe dans la parodie de la séduction: «[...] toutes les phrases préliminaires nous les avons épuisées nous savions comment chacun céderait à l'autre sans en avoir l'air nous tournions l'un autour de l'autre en un ballet sans cesse reconstitué.» L'effet «rasoir» de cette écriture, jouant du retardement, de l'après-coup et du principe de répétition, c'est de montrer que s'ils tournent — tous les corps, mâles et femelles — c'est autour du fait qu'il n'y a pas de rapport sexuel. L'amour dans tout ceci n'est que le support métaphorique de ce non-rapport pour qu'il y ait encore du sens².

Sur le bord de la mémoire s'accomplit l'oubli du nom qui, parce qu'il est oublié et, de ce fait, refoulé, prolifère: «je» tourne en rond mais c'est autour du *non*. Ce qui n'empêche nullement le narrateur, avec ses oui-oui, de croire qu'il est en train de «tourner autour d'une femme: rester auprès d'elle, la suivre, lui faire la cour». Donc, quelqu'un parle dans l'hallucination de sa mémoire qui le parle, raconte ses «salades», ses dragues, sa petite maladie vénérienne, sa circoncision, ses migraines et ses insomnies, puis

2. «Ce qui reste au centre, c'est cette bonne routine qui fait que le signifié garde en fin de compte toujours le même sens. Ce sens est donné par le sentiment que chacun a de faire partie de son monde, c'est-à-dire de sa petite famille et de tout ce qui tourne autour» (Lacan).

sombre dans la non-pensée — «tête flottante» avec «une légère nécrose ici ou là quelque part dans la cervelle».

Corps en souffrance et en attente de l'autre, il tourne autour de trois femmes: Marie-Thérèse qui ne supporte aucune déformation de son nom, au point de lui faire oublier tous les noms de jeunes filles qu'il a connues avant elle; Michèle qu'il séduit à la veille de son départ de l'hôtel pour oublier l'image de Marie-Thérèse et ainsi tromper le temps (l'espace d'un roman, justement) qui le sépare d'elle; et enfin, avant Marie-Thérèse, il y a celle dont il se rappelle l'image obsédante mais dont il n'a jamais su le nom, et qui l'a plaqué. C'est elle, cette femme sans nom, qui troue constamment le discours qu'il se tient à lui-même, qui le rend à sa trame mensongère et le déporte. Son absence — son non sans nom — ne le fait pas parler, elle le laisse parler, le fait tomber, le rend malade d'avoir échoué à la posséder. C'est sur cette butée que l'amour qui l'encercle se brise, se rompt, marque la discordance — l'impossible fusion. Mais, par elle qui est l'*ab-sens* (Lacan), l'amoureux se réconcilie le monde qui lui échappe et s'en donne la *représentation*³.

Le sens tourne court, mais il se reconstruit là où vous le portez.

13 juin 1980

3. Tel est le titre du second roman de Michel Beaulieu, Les Quinze, éditeur, 1980.

À l'adresse de Normand de Bellefeuille

Un petit article que j'ai écrit¹ soulève un mouvement de protestation collective. C'est bon signe. Le signe que l'équilibre est rompu au niveau du discours critique. Quelque chose de vital, du moins je le suppose, a dû être touché pour qu'une parole fasse subitement l'objet d'une telle suspicion, d'une réaction outrée, d'une résistance concertée et d'un appel soutenu à la vigilance, forçant chacun à se déclarer et à laisser tomber le masque.

À peine ai-je le temps de réagir au procès qu'on me fait dans *Spirale* que Normand de Bellefeuille prend le parti des démissionnaires². C'était prévisible et attendu. D'une part, il entérine la position de ses amis qui, citation à l'appui, sollicitaient son entrée dans le débat; d'autre part, ayant toujours montré beaucoup d'aptitude à traiter les questions protocolaires, il n'a pas hésité à se prévaloir d'un droit de réponse, sans même attendre la mienne, son nom ayant été mentionné dans la réplique du comité de rédaction. Telle est du moins la justification qu'il se donne, au sixième point de sa réponse, pour me faire la leçon. Comme Normand de Bellefeuille y

-
1. Ce texte et le suivant sont restés inédits, le comité de rédaction de *Spirale* ayant décidé de clore le dossier de la polémique suscitée par la publication de mon article «Dialogue avec l'invisible», *Spirale*, n° 34, mai 1983 (repris dans *Interventions du parlogue I*).
 2. Normand de Bellefeuille, «À propos de trois démissions», *Spirale*, n° 36, septembre 1983. Cette libre opinion est parue dans la même page que ma réponse aux trois démissionnaires, «Aux nouveaux pharisiens: *Noli me legere!*» (reprise dans *Interventions du parlogue I*).

précise aussi «l'adresse» à laquelle il loge, je m'empresse inopinément de pousser une pointe de son côté, sachant très bien que l'invitation au dialogue qu'il lance s'adresse à tous sauf à moi.

Il n'y a rien de dubitatif dans la déclaration de principe de Normand de Bellefeuille, au terme de laquelle il m'exécute proprement au nom de la vraie critique. Premier point, position de la question: la crise rédactionnelle de *Spirale* doit permettre au magazine de se redéfinir comme «lieu critique». Deuxième point, précision du tir: l'acceptation de mon article est le symptôme d'un dysfonctionnement au sein du comité de rédaction. Troisième point, réduction du problème: il y deux façons de concevoir le magazine, l'une libérale et éclectique, l'autre idéologique et exigeant une véritable «politique éditoriale». Quatrième point, par ordre de préférence: la seconde alternative représente le bon choix, la publication de mon article montrant à l'évidence qu'on ne peut se fier «en l'actuel intellectualisme québécois», la parution de tout autre texte «chaud» risquant de transformer *Spirale* en «un théâtre dangereusement opportuniste». Cinquième point, relativité de l'exécution: il n'y a pas lieu de parler d'interdit ou de censure, l'article incriminé aurait dû être carrément refusé car il ne répond pas «au minimum journalistique généralement requis», n'étant ni informatif, ni critique.

Comme le système normatif de Normand de Bellefeuille se fonde sur *ce qui va de soi*, il ne lui est donc pas nécessaire d'en faire la démonstration.

Je ne peux que constater avec quelle *adresse* Normand de Bellefeuille exerce son jugement pour m'exécuter à froid et en toute bonne «foi». Il a même choisi, pour donner plus de lest à ses phrases déclaratives, le mode de l'impératif. Ce qui le dispense de se soumettre à l'épreuve de la réalité. Par sa volonté d'influer directement sur le comportement de son destinataire, il impose même à la fonction conative de ses impératifs la première personne du pluriel et, ainsi multiplié, il accorde à sa prise de position tout le caractère collectif d'un *nounolement* et d'un *nounoyautage* en règle dont je suis le sujet impérativé.

Je sais gré à Normand de Bellefeuille de m'avoir si promptement informé de mon inaptitude à la critique journalistique. Je

retiendrai la leçon, maintenant convaincu que, dans sa volonté de soustraire *Spirale* à l'obscurantisme ambiant, il n'a pu commettre d'impair hâtif.

Je me tiendrai dorénavant à cette place qui m'est assignée dans le champ culturel le plus visible, sans plus avoir à me soucier de cet invisible qui «se dérobe en qualité de lapsus, d'absence, de manque ou de symptôme théoriques»³.

septembre 1983

3. Louis Althusser, Étienne Balibar, *Lire le Capital I*, Éditions Maspero, 1973, p. 27.

Le grand soupçon

L'épreuve de force est terminée. Le débat intellectuel tant souhaité n'aura pas eu lieu.

Le dernier éditorial de *Spirale*¹ met le comité de rédaction à l'abri de tout soupçon dorénavant reporté sur les collaborateurs. Leur engagement (dans les deux sens du mot) devra accréditer et respecter l'*image* du magazine. Celle d'une tribune libre, ouverte, diversifiée, plurielle et polyphonique «qui fait de *Spirale* un lieu unique dans le contexte culturel québécois». Voilà maintenant le discours courant de la rédaction.

Devant cette paix culturelle retrouvée, il n'y a rien à redire.

Je n'ai pas l'intention de me défendre une autre fois. Ni d'insister à nouveau sur la critique mal intentionnée qui, à *Spirale* même, n'a cessé de prendre à partie chacune des petites choses que j'ai publiées depuis 1981. Mais cette expérience de sourde hostilité me permet en retour de poser aujourd'hui la question, non pas de ce dont on va parler à *Spirale*, mais de ce qu'on va *taire* désormais.

Cette «aire du soupçon» dans laquelle baigne le comité de rédaction me semble l'indice, une fois la crise passée, de la bonne entente qui règne quant à ce qu'on a d'ores et déjà décidé de ne pas dire.

octobre 1983

1. «L'aire du soupçon», *Spirale*, n° 37, octobre 1983.

Le dernier écrivain notable

Rien de plus littéraire que d'omettre l'essentiel.

Paul VALÉRY

Jacques Ferron est passé de l'autre côté de l'ombre mortelle qu'il projetait depuis quelques années. Physiquement abîmé, somnambulesque, défoncé. Comme Malraux. Il avait tout de l'Éminence grise. Il aurait pu devenir Ministre de la culture ou revêtir la pourpre cardinalice. Il a plutôt choisi, à l'enseigne du rhinocéros de Dürer, le parti de la malice et de la dérision politiques, aujourd'hui dissout en sa mémoire — la troupe des périssodactyles ne sachant plus où donner de l'excès.

Il avait donc terriblement vieilli avant le temps. À force de fouiller, la nuit, les poubelles de notre imaginaire collectif si agnosique. L'écriture de Ferron, dans un bruit de fond métallique, se mesure à cette amnésie dont il réinvente le vraisemblable quotidien. À coup d'anecdotes, d'insinuations, d'énigmes, d'artifices et d'escarmouches. Le conte comme règlement de comptes. L'équivoque comme forme de la vérité. Sidération et lumière, dans la détente, contre toute attente: «réalisme halluciné», selon les écrivains sud-américains.

Ferron appartient au dix-huitième siècle qu'il nous a restitué. Je l'imagine en Diderot, un brin voltairien, qui ne négligerait pas le style jésuite, l'exercice spirituel et le cas par cas. Une écriture ambidextre qui manie le paradoxe, l'antithèse, la controverse, la dubitation. Par allusion au dix-huitième, je ne prétends pas qu'il retarde sur notre temps. Au contraire, il est l'exception imprévue de notre tranquille révolution, actualisant dans les coulisses le pan d'un siè-

cle qui jusqu'ici manquait à notre mémoire défaillante. Du coup, je montre en quoi il est l'exact opposé de Borduas qu'il a souvent pris comme tête de Turc.

Par sa situation sociale de médecin, Ferron est issu d'une longue lignée de notables qui ont aussi écrit. Par modestie ou par esprit malin, il se disait notaire, c'est-à-dire un scribe. Un clerc qui n'aurait pas trahi. Comme médecin, il a su très justement diagnostiquer le mal du siècle qui sévissait chez certains écrivains. Il faut relire son «Claude Gauvreau» dont l'interprétation reste à faire. Mais Ferron est surtout un écrivain notable, remarquable en ceci qu'il a fait tourner la cartographie du paysage québécois jusque-là endormi dans sa cyclothymie sourdement instituée.

Pourquoi est-il le dernier écrivain notable? Parce que, depuis 1960, la plupart des écrivains proviennent du milieu de l'enseignement et des médias. Petits-bourgeois factieux, pris dans la lutte des places et la «guerre des langages» (Barthes), ils ont perdu de vue la dimension souverainement libre de l'écriture et, par conséquent, l'état de grâce, noté en plein vol, qui a prévalu à son surgissement.

Je n'ai pas fréquenté Ferron. Pourtant je lui dois une amitié. Celle de Ray Ellenwood, son traducteur de Toronto et traducteur émérite de Gauvreau. Cela s'est curieusement noué autour de petites choses qu'il m'est arrivé d'écrire.

Le 16 mai 1981, Ferron envoie à Ellenwood un exemplaire de *la Désespérante expérience Borduas*, accompagné de la petite note sibylline que voici: «Je suppose que vous avez aussi un chapeau de castor, celui de votre grand-père, le Révérend, que vous mettez pour aller à l'Université ou tout simplement pour impressionner Monsieur Barry Callaghan. Ce petit livre y ira bien. Je vous l'offre...»

Il récidive le 12 janvier 1982: «Je vous envoie *Dans l'expectative de la nuit des temps* qui me paraît un poème considérable. Mon admiration un peu perplexe s'est trouvée rassurée par la genèse que Beaudet en donne à la fin, page 51, «Mise en demeure», qui montre l'importance qu'il [*sic*] a eu dans sa vie et le rapproche de ce qu'il y a de plus sérieux dans vos recherches, cher Ellenwood.»

À Ellenwood qui lui a envoyé *Felix Culpa!*, il répond le 29 février 1984: «Il y a tempête de neige, il m'a fallu travailler comme un bœuf pour sortir mon auto de la cour et vous y ajouter *Felix*

Pulpa [sic, en raison du caractère douteux choisi pour la couverture], c'est assez pour que je reste stupide toute la journée. Je ne comprends rien, rien!»

Ainsi se tissent à travers le temps et l'espace les fils d'une transmission. À partir de rien et sans qu'une compréhension soit immédiatement nécessaire.

Je trouve ces petites notes particulièrement relevantes et notables, exemplaires de l'art de saisir l'occasion que pratiquait avec désinvolture celui que j'ai autrefois appelé le Maréchal Ferron¹.

mai 1985

1. Cf. *Brèches*, n° 1, printemps 1973. C'était, si je ne m'abuse, le premier numéro d'une revue consacré à Ferron. J'entends encore Ferron me dire, narquois, qu'il avait été très touché de notre lecture toute universitaire mais qu'il n'avait rien, rien compris.

Le sentiment de liberté

[...] il faut mesnager la liberté de nostre ame et ne l'hypothéquer qu'aux occasions justes; lesquelles sont en bien petit nombre...

MONTAIGNE

Le deuil, affecté d'un signe d'irréalité pour celui qui éprouve la perte saisissante d'une présence qu'il voudrait prolonger, ouvre une blessure dans le champ de l'identification narcissique. De sorte qu'il est toujours risqué de parler de la mort d'un ami sans encombrer de son «je» le silence de l'autre ni projeter son «moi» aux dépens du disparu.

André Belleau appartenait à une espèce en voie de disparition: celle des géants. Il était de ceux qui entament un dialogue entre le ciel et la terre dont ils sont issus. Je sais bien qu'il ne m'aurait pas approuvé, lui qui disait de cette espèce qu'elle s'était tue en 1552, sans postérité après Rabelais. Je ne dis pas qu'il était un géant en pensant à la dimension rabelaisienne et plus que visible du personnage, mais parce que Belleau a résisté avec force à l'anti-intellectualisme tous azimuts, qu'il s'affiche sous le couvert du «mépris de l'intelligence», de la haine de la pensée, du refus de la réflexion ou de ce qu'il nommait le «narcissisme 'modernitaire' de l'écriture». La liste serait longue tellement le «poujadisme» au Québec rend tout intellectuel suspect de mauvaise intelligence.

On me dit que la réédition de *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* doit subir un transfert de titre¹. Dommage! Moins pour le

1. *Surprendre les voix*, Éditions du Boréal, 1986.

côté San Antonio de la question que parce qu'il risque de faire oublier que Belleau par ce titre rétorquait directement à l'assurance insolente de Pierre E. Trudeau qui affirmait: «Il n'y a sûrement pas d'intellectuels dans la salle.» Je relis «Littérature et politique» et je m'imagine aussitôt Belleau dans la peau de l'Arioste: devant l'arrogance du Prince qui lui demande de la boucler, il lui répond en toute liberté que la littérature est «le lieu d'une *autre* parole qui, elle, n'a rien à dire au Prince, au Pouvoir, à *la* politique». Mais dans la salle, évidemment, aucun autre intellectuel ne s'est levé ni n'a protesté. Pourquoi? Parce que, «sauf au Québec, les écrivains dans le monde sont non seulement des intellectuels mais s'assument comme intellectuels», mais ici «l'idéologie de leur société leur défend de l'avouer». Ce qu'ils avouent par contre, c'est leur dévotion et leur soumission à l'amour du Prince.

Ce sentiment de liberté comme appel pressant à penser, Belleau le transmettait par le grand branle de sa voix qu'entrecoupait un rire sonore mais calme. Voix tonitruante qui ne tenait jamais du gueuloir, plutôt engageante et généreuse, sans affectation ni agressivité, légèrement rauque et chantante avec un brin de subversion douceuse, de plus en plus haletante et essoufflée au fur et à mesure que gagnait la maladie, mordant sur les adverbes comme autant de points d'attaque pour maintenir le contact physique de la conversation.

À l'instant j'écoute sa voix sur la cassette d'enregistrement d'une émission de radio que nous avons faite sur Joyce. Voix étrangement claire et rajeunie, soulagée au montage de tous les halètements de sa respiration sibilante — opération qui nous avait demandé, à André Major et à moi, trois heures d'écoute. Et que dit-elle, cette voix? Que Joyce est «une conscience qui se parle à elle-même» au point de devenir «la mauvaise conscience secrète des écrivains». Qu'en est-il, conséquemment, des romanciers québécois? Des «romanciers fictifs» sans véritable roman, empêtrés qu'ils sont dans leur roman familial, incapables — malgré quelques blocs romanesques audacieux depuis 1960 — de remonter le Temps dans sa fulgurance même. Entre les mots de la poésie («impérialisme de la poésie», disait Belleau) et les idées de la philosophie dont ils se méfient, la jonction ne se fait pas: ces romanciers pro-

duisent bien du fantasme mais sans le déplacer vers d'autres scènes. Le temps de dire leur fait défaut de sorte que le lecteur n'y trouve pas son compte — sa part de temps à investir. La transmission est bloquée. À une exception près: Hubert Aquin qui, à l'écoute de Joyce, se tue à parler le fantasme qui le consume et à écrire le roman de sa dispersion.

Entre la poésie et le roman, Belleau a choisi l'essai qu'il a pratiqué avec «le bonheur d'habiter la sémiosphère». Qu'est-ce à dire? Qu'il était, comme il a lui-même défini l'essayiste, «un artiste de la narrativité des idées». Comment? Par sa façon de traiter *avec art* des phénomènes culturels comme s'il s'agissait de personnages problématiques dont les énoncés ne sont compréhensibles que sous le mode du dialogisme. Dialogue entre les mots et les idées qui s'essaiment, l'essai est aussi une aventure sociale de langage qui se révèle dans une écriture singulière directement branchée sur un énonciateur, lui-même producteur d'une boucle signifiante où chaque mot, en résonnance avec l'instant qui lui donne lieu dans la langue, varie selon le jeu des racines, des cassures et du savoir qu'il porte. Belleau, faut-il le dire, était surtout un écrivain. Il n'avait pas peur des mots et ne s'en interdisait aucun.

Cette sémiosphère se situe hors de la sphère de l'industrie culturelle qu'elle interroge au passage. Elle s'appuie sur la tradition plutôt allemande des *Geisteswissenschaften* dont Belleau fait tourner le savoir autour de quatre noms: Lukács, Adorno, Auerbach et Bakhtine. Rien à voir, donc, avec le retour de la sociologie dans le discours littéraire sous l'espèce des «bourdieuseries» qui se substituent actuellement à l'ancienne esthétique marxiste.

Au cours d'une promenade, il y a plusieurs années, Belleau m'avouait qu'il aurait aimé être Adorno. Je ne trouvai sur le coup rien de mieux à lui répondre que nous avons surtout besoin d'un Belleau écrivain (il n'avait encore publié aucun livre) pour remplacer l'autre Bellow que le destin nous avait soustrait. J'ai mis beaucoup de temps à comprendre ce qu'il visait à travers Adorno. La philosophie de la connaissance? La théorie critique? L'esthétique? Non, mais la musicologie, la réalité musicale dont Adorno, élève de Berg, savait parler. Il aurait aimé approfondir son rapport à la musique et en jouer. Pas étonnant qu'il compare «le fonctionne-

ment de l'institution littéraire québécoise» [...] «à une personne qui s'achète un système de reproduction du son» hypersophistiqué. Or il appert, à la longue, qu'elle n'aime pas la musique et n'en écoute pratiquement jamais, que «son rapport à l'art musical est hésitant, embarrassé, indécis, dépourvu de toute perspective». Non seulement faut-il connaître la musique, insiste Belleau, mais surtout savoir distinguer entre l'Appareil (la base matérielle et visible) et la Norme (le discours et ses failles langagières). En mélomane, Belleau interrogeait la «musique du sens» (Barthes) dans une écriture en mouvement que tout système discursif tente de freiner et de réduire.

Belleau était le seul écrivain chez lequel je me permettais de venir à l'improviste. Outremontais d'adoption, il n'avait rien perdu de sa «sociabilité paysanne». Bon et joyeux pantagruéliste, homme de tradition, il était du *parte ghibellina* et, bien que j'appartienne plutôt au *parte guelfa*, nous détestions en fait l'esprit de parti et l'antagonisme verbal. Nous parlions à tour de rôle en s'entrécoulant et sans intimidation. La littérature, la question de l'essai, l'état de la critique, l'enseignement, occupaient nos conversations qui se sont singulièrement déplacées, au cours des dernières années, autour de la théologie, de la Bible et, surtout, du catholicisme dont Belleau ne se défendait plus de parler. Il appréciait par-dessus tout Rabelais, la socialité ouverte de l'abbaye de Thélème et son «Fay ce que tu voudras», habité qu'il était par la vision rabelaisienne d'une parole en liberté selon laquelle, «au pays de Gargantua et de Pantagruel, tout le monde *parle*, chacun à le droit de *parole*, personne n'est banni de *parlance*». Moins utopiste, ma préférence allait à la tour circulaire de Montaigne et à son «Je m'abstiens», pariant définitivement sur les paradoxes de l'exercitation: «Je ne me trouve pas où je me cherche; et me trouve plus par rencontre que par l'inquisition de mon jugement.» Question de tempérament plus que de jugement, qui n'entravait en rien nos délibérations mais favorisait au contraire la rencontre de deux voix donnant libre cours aux plaisirs et aux équivoques d'une pensée en mutation.

Combien de fois suis-je sorti de chez lui complètement rasséréné? Combien de fois suis-je retourné à ma table de travail pour écrire en pensant à lui? La dernière fois que je lui ai rendu visite, je venais amicalement prendre de ses nouvelles. Je le savais en conva-

lescence, après sa sortie de l'hôpital. On m'avait dit qu'il prenait du mieux. Il était au plus mal. Méconnaissable, affalé dans un fauteuil roulant, si je me souviens bien, le corps sans geste et sans expression. La tête dégonflée comme un ballon, bouée de sauvetage flottant encore à la surface de la mort. Les yeux somnolents après des années d'insomnie, la voix éteinte quand il m'a enfin reconnu. Sur une petite table, des crayons, des carnets de notes, des livres. En cas de rémission... J'ai pensé à Montaigne: «Je veux que la mort me trouve plantant mes chous.» J'étais effaré, dessaisi, sans mot. Je ne me rappelle plus nos dernières paroles. Qu'il fallait tenir le coup. Que j'étais avec lui. Il avait dit de l'essayiste qu'il ne se sentait écrivain que «tard dans la vie». Et voilà que cette phrase le rattrapait à toute vitesse. Il se savait perdu. Aucune doléance à exprimer. Apprivoisant sa mort. Vingt minutes terribles qui m'ont paru décrochées du temps. Seule fois où je suis parti plus désespéré qu'à mon arrivée. J'ai marché, pleurant et implorant. «De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam.» Quelques jours plus tard, il est mort. Et quelque chose en moi s'est éteint avec lui.

Assez de larmes dans la voix. Qu'il me soit maintenant permis de pleurer de rire en me rappelant l'apostrophe de Baudelaire:

*«Ô vers! noirs compagnons sans oreilles et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux.»*

novembre 1986

Féerie pour un autre temps

Sollers est toujours vivant¹. Quelle calamité! On croyait en avoir fini avec lui, avoir tout dit sur lui, et voilà qu'il remet ça. Il va falloir tout recommencer, se raviser ou se répéter, lui inventer d'autres sobriquets et quolibets. Quelle infortune que la vie littéraire! On ne sort pas facilement du ressentiment ambiant. Il y a toujours quelqu'un pour nous le rappeler. C'est comme ça. Et Sollers revient, entre deux tranches de *Paradis*, pour raconter en direct les vagabondages de son dernier séjour en enfer. Il vient tout juste d'émerger, aussi léger, intolérable, comique, féérique même, et il a titré cette chronique *le Cœur Absolu*². C'est une farce? Une vraie farce. J'entends déjà les rires rentrés et, avec eux, leur demande compressée: mais qu'attend-il pour se taire et retrouver enfin, comme Ulysse et Dante qu'il ne cesse de citer, sa Pénélope ou Béatrice éternelle?

Qu'est-ce que *le Cœur Absolu*? Une façon de sortir du temps sans le retrouver, de dépenser du «temps trouvé». Sans quoi on reste dans le temps, c'est-à-dire dans l'ennui. C'est tout? Mais oui, absolument tout. Il a fallu à Sollers plus de quatre cents pages, inutiles et inutilisables, pour narrer cette expérience. C'est aussi un moment terrible pour celui qui, sujet à l'écriture et donc au temps, entre de plain-pied dans le cœur du temps. Il lui faut trouver le cœur, puis le point de sortie pour que, s'offrant au temps, il le dépense. Il a même toutes les chances de se retrouver seul dans cette

1. Article paru dans *le Devoir*, 5 avril 1987.

2. Gallimard, 1987.

aventure-là. Tant pis pour lui, me direz-vous, personne ne lui a demandé de se mettre le cœur à nu. Soit! Mais Sollers, lui, a tout son temps pour écrire cette usure du temps en prise directe sur les corps qui s'ennuient sans le dire. Et cela lui suffit pour sonder le «genre humain» de plus en plus engoncé dans «une atmosphère d'implacable *débilitation*». Sous la forme d'un roman écrit en pleine course, à la première personne, au plus près d'un présent en acte et sans reste.

Je n'ai pas correctement répondu à votre question? L'anecdote vous intéresse? Le narrateur, Ph. S., est un écrivain qui est censé faire une adaptation télévisée de *la Divine Comédie* de Dante pour le compte d'une société nippon-américaine. En proie à de fréquentes crises de dyspnée cardiaque, il décide de changer d'air. Pour guérir, il fonde à Venise, avec quatre amis, une société secrète dont «chaque membre est seulement tenu de n'être pas ennuyeux». Le Cœur Absolu est le nom que se donne cette communauté élective et négative qui affirme, sans délai et sans arrière-pensée, la «vie comme féerie». Ce principe d'existence explosive est au cœur de la société secrète, comme le notait Bataille³. Ses membres se soumettent volontairement à l'*évidence du moment*. Il leur suffit de décoller. Le corps est un lapsus, le sexe un moment magnétique de méditation transitoire entre corps parlants. Tout le contraire du suicide, du solipsisme, du nihilisme.

Sollers n'invente pas de personnages, «ce sont les personnages qui se présentent et [l']entraînent dans leurs aventures». De sorte que tous les grands noms de l'Histoire sont susceptibles de devenir des personnages de roman. Convoqués hors de leur temps, télescopés, infiniment interprétables, ils se retrouvent là étrangement contemporains. Dante avec Bach, Racine avec Rodin, à travers Casanova venu remplacer un instant Saint-Simon. Il est donc question de littérature, de théâtre, de musique, de peinture, de chronique

3. «Seule l'*existence* dans son intégrité, impliquant le tumulte, l'incandescence et une volonté d'explosion que la menace de la mort n'arrête pas, peut être tenue pour ce qui, étant impossible à asservir, doit nécessairement s'asservir tout ce qui consent à travailler pour autrui: en définitive l'empire appartiendra à ceux dont la vie sera jaillissante à un degré tel qu'ils aimeront la mort.»

de mœurs? Et de théologie aussi. Lisez l'entretien sur Dante (p. 410-414) entre Ph. S., *Doctor in peccato*, et le cardinal Albani. Éblouissant et enjoué. Le Pape? Toujours présent, en contrepoint au roman qui, comme vous le savez, est né de son opposition à la Rome savante. Et derrière Rome, aujourd'hui, prend corps un complot polonais dont s'occupe activement la société secrète. D'autres figurants? Quelques têtes d'affiche ou non, captées sur le vif à leur insu. Il n'est même pas nécessaire de connaître leur véritable identité. Les femmes? Sans elles, il n'y aurait pas de roman. Question de temps! Elles sont là, pas toutes évidemment, mais nombreuses et de plus en plus pressantes. Elles circulent et surveillent, intimant S. à «rester dans le temps», non sans avoir vérifié au passage si ses affirmations tiennent le coup. À savoir? Qu'il est possible de sortir à temps du maëlstrom du temps. Qu'il est possible de jouir en le disant, sans délai, à l'instant.

Vous voulez que je me résume? *Le Cœur Absolu*? L'invention d'un *néantomètre*, calculateur qui mesure «le coefficient d'irradiation de la néantisation permanente sur l'animal humain». *Sollers*? «Je suis pour le sexe zen sur fond de conversation hypercultivée.»

Bref, lire Sollers c'est prendre la chance d'une communication en rire majeur.

N'ayez plus peur de votre liberté retrouvée.

Le pont aux ânes (suite)

— Depuis notre entretien en mars 1985, il me semble que vous n'êtes plus visible?

— Disons que j'ai été forcé de prendre congé.

— Vous n'avez rien publié?

— Pratiquement rien. D'autres soucis m'ont occupé.

— Lesquels?

— Une certaine volonté de me faire oublier. L'atmosphère était devenue plutôt pesante. J'en ai profité pour écrire *Concerto grosso*, le roman dont je vous parlais lors de notre entretien. Il me fallait aussi compléter l'édition critique des *Lettres à un fantôme* de Claude Gauvreau. À part ça, je me suis contenté de quelques interventions orales dans différentes universités où j'ai pu constater avec étonnement que j'étais lu.

— La réception critique de *Littérature l'imposture* et d'*Interventions du parlogue I* ne vous a-t-elle pas encouragé?

— Une bonne réception critique n'implique pas nécessairement que vous soyez bien reçu. J'ai bénéficié, à propos du premier des deux titres que vous citez, d'un malentendu quant au thème, l'imposture, aussi traité par Michel Muir qui, dans *Poètes ou imposteurs?*, dénonçait les écrivains des Herbes Rouges. Comme j'appartiens à cette maison d'édition, le parallèle était facile à établir même si le thème n'était porteur ni du même sens, ni des mêmes connotations. La réception critique repose toujours sur un non-dit, la circulation de quelque chose qu'il faut tenir pour mort. Je lui préfère la transmission de l'écrit qui, je l'ai souvent dit, s'effectue d'une individualité à une autre. Il arrive parfois, au cœur même de cette révélation, que ce qui se transmet prenne la forme de l'amitié, flottante, fragile, passagère.

— Qu'entendiez-vous par «forcé de prendre congé»?

— Empêché d'écrire, obligé de m'interrompre.

— Comment?

— À force de brouiller les cartes, de repérer la limite pour la traverser, de maintenir une éthique interne à l'esthétique, de parier sur l'impossible comme forme ultime de ma liberté, d'être partagé entre la jouissance sybaritique et l'ascèse cénobitique, d'être systématiquement de mauvaise foi, de croire ou de ne pas croire, d'affirmer une négativité sans emploi. Tout ceci a eu de fâcheuses répercussions sur ma vie personnelle et familiale que jusque-là j'avais réussi tant bien que mal à préserver. Du jour au lendemain je me suis donc retrouvé, physiquement et psychiquement, dans un état de séparation extrême, sans dérobade possible. J'ai tourné la page. Fin de partie. J'attends la prochaine donne.

— Vous avez tout de même donné une entrevue dans *Mœbius*¹ à propos du discours polémique?

— C'était l'occasion pour moi, par l'entremise de Dominique Garand, de faire le point sur l'antagonisme verbal et «la guerre des langages» (Barthes) qui ont défrayé la chronique littéraire depuis 1983.

— Est-ce dire, pour parler comme Barthes, que «la paix culturelle» est revenue?

— Si le conflit a été promptement institutionnalisé, la situation est toujours critique et tendue. Je viens d'entendre Hugues Corriveau, lors d'un colloque sur les Herbes Rouges, reprendre les mêmes rengaines à mon sujet. On aurait cru entendre Michel Muir. J'ai laissé braire.

— Avez-vous lu *À double sens*²?

— D'une traite. Rien de nouveau dans ce livre. Toujours les mêmes impératifs. Comme quoi il n'est pas facile de sortir d'une certaine idée de l'avant-garde. La lecture en est ardue tellement il y a de sous-entendus et d'insinuations. L'éclairage n'a pas changé.

1. «*Nihil obstat...*», entretien avec Dominique Garand, *Mœbius*, n° 30, automne 1986.

2. Hugues Corriveau, Normand de Bellefeuille, *À double sens*, Éditions Les Herbes Rouges, 1986.

Le ton est bourru, scolaire, parfois mesquin et dépréciatif. Entre Normand de Bellefeuille et Hugues Corriveau, l'intimidation est de rigueur. La modernité en train d'assister à son propre enterrement.

— Pierre Milot n'a-t-il pas fait une entrée remarquée dans tout ce débat?

— Saluons le retour de Pierre Milot sur la scène intellectuelle. Après un long silence d'une dizaine d'années, il est normal qu'il ait beaucoup de choses à raconter.

— Le retour?

— Il y a une fonction d'oubli dans les récentes interventions de Pierre Milot. Il appartenait à la revue *Champs d'application* dans les années soixante-dix, revue d'avant-garde qu'il ne mentionne jamais dans le bilan qu'il dresse des différentes revues qui ont eu un impact dans le champ culturel québécois. Il ne parle pas non plus de son passage par le maoïsme.

— Vous-même n'avez-vous pas été maoïste?

— On l'a dit et on l'a même écrit. Il me faut donc supposer que c'est vrai. Selon la dernière notice biographique qu'a rédigée de moi Pierre Nepveu ou Laurent Mailhot pour la réédition de l'*Anthologie de la poésie québécoise*, j'ai adhéré au maoïsme comme j'adhère aujourd'hui au catholicisme. Il semble que j'aie été le seul écrivain maoïste, comme je suis actuellement le dernier écrivain catholique. Or je n'ai appartenu, contrairement à d'autres, à aucun groupe maoïste et je ne suis pas devenu catholique mais n'ai jamais cessé de l'être.

— Revenons à Pierre Milot?

— Il est certain qu'il a apporté une autre dimension au débat. Par l'introduction du discours philosophique et du discours sociologique dans le champ culturel. Il a mieux questionné, de ce fait, les relations entre «avant-garde», «modernité» et «post-modernité». Ce qui ne l'empêche pas de commettre quelques «bourdieuseries».

— En référence à Pierre Bourdieu?

— Il est certain que la référence aux travaux de Bourdieu va devenir dominante à l'Université. Les nostalgiques de l'esthétique marxiste vont y trouver leur compte. Par «bourdieuserie», j'entends l'emploi d'un sociolecte particulier qui, s'il rassure Milot, lui permet de se situer à la surface des phénomènes sans les ressaisir

dans une écriture qui prendrait en charge le «sérieux» de son discours pour en assumer le caractère fictionnel.

— À chacun ses bêtises?

— À chacun sa raideur discursive.

— Que pensez-vous de ce qu'il a écrit sur vous?

— Qu'il a tout à fait le droit de dire ce qu'il veut à mon sujet.

Ma responsabilité est d'écrire sans me laisser prendre aux images qu'il me propose. Car Milot, «l'homme en noir» comme je l'appelle, est un excellent tentateur. La portée de mon travail, le plus souvent objet de détractations, n'a pas encore trouvé son évaluateur.

— De sorte que vous êtes devenu, comme il le dit, un écrivain de promotion qui connaît «les lois du marché littéraire et l'économie des échanges poétiques»?

— Le plus amusant c'est qu'au moment de la parution de son article, je venais tout juste d'être engagé aux éditions de l'Hexagone et des Herbes Rouges.

— Qu'y faites-vous?

— De la promotion. *Écrivant* au service des écrivains. Certains n'ont pas vu d'un bon œil mon arrivée. Il m'arrive aussi de ne pas être emballé à les défendre.

— La situation doit être piquante?

— Je joue le jeu. Ce qui, d'une certaine façon, est le comble de l'insolence. Je m'applique à ne pas dire ce que je pense et à ne pas penser ce que j'écris. C'est le monde à l'envers.

— Et vous écrivez?

— Je vous l'ai dit: j'ai pris congé. L'écriture peut attendre. Repos sabbatique. Avant de franchir une prochaine étape sur le chemin de la vie. Je vous ferai signe.

avril 1987

... et de la même manière, il est possible de se faire une idée de la situation de la France à l'égard de l'étranger, en examinant les chiffres qui se trouvent dans les statistiques officielles. Ces chiffres, qui sont publiés chaque année, donnent une vue d'ensemble de la situation économique et sociale du pays. Ils permettent de constater que la France est un pays qui a connu une grande prospérité ces dernières années, et qui est en mesure de faire face à toutes les difficultés que la vie moderne lui présente. Cette prospérité est due à de nombreuses causes, dont la principale est sans doute le développement de l'industrie et du commerce. Mais elle est aussi due à la sagesse de nos dirigeants, qui ont su mettre à profit les ressources du pays, et à la coopération de tous les Français, qui ont travaillé avec ardeur pour le bien de la patrie. En résumé, la France est un pays qui a su surmonter toutes les épreuves, et qui est aujourd'hui en mesure de faire face à l'avenir avec confiance.

Surje
Gyné
Tour
Le ser
Dessi
À cor
Bord
Zumt
Circ
À l'a
Le gre
Le de
Le ser
Féerie
Le po

TABLE

Surjet	3
Gynécophonie-s	9
Tourbillon, <i>bobine</i> , turbulences	18
Le sentiment du bleu	25
Dessins, <i>oblique</i> , profils	29
À corps et au travers	38
Borduas visité par Groulx	44
Zumthor: la passion du Moyen Âge	49
Circonvolutions verbales	55
À l'adresse de Normand de Bellefeuille	59
Le grand soupçon	62
Le dernier écrivain notable	63
Le sentiment de liberté	66
Féerie pour un autre temps	71
Le pont aux ânes (suite)	74

Les revues culturelles

**LES ANNALES DE L'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN •
ARCADE • ARIA • CAHIERS DES ARTS VISUELS •
CONTRETEMPS • COPIE ZÉRO • DÉRIVES • ÉCRITURE
FRANÇAISE DANS LE MONDE • ÉTUDES FRANÇAISES •
ÉTUDES LITTÉRAIRES • FORMAT CINÉMA • LES HERBES
ROUGES • IDÉES ET PRATIQUES ALTERNATIVES •
IMAGINE... • INTER • JEU, CAHIERS DE THÉÂTRE •
LETTRES QUÉBÉCOISES • LURELU • LE MAGAZINE OVO •
MOEBIUS • LA NOUVELLE BARRE DU JOUR (NBJ) • NUIT
BLANCHE • PARACHUTE • POSSIBLES • PROTÉE •
RECHERCHES AMÉRINDIENNES • RÉ-FLEX • SÉQUENCES
• SOLARIS • SONANCES • SPIRALE • TRAFIC • VICE
VERSA • VIE DES ARTS • LA VIE EN ROSE • VOIX ET
IMAGES •**



Vous vous sentez concernés par les arts visuels, le cinéma, la danse, la littérature, le théâtre, les débats sociaux soulevés par différentes tendances ?

Les revues culturelles vous invitent à partager leurs perceptions plurielles de la culture.

Pour recevoir gratuitement notre répertoire annuel « Le Québec en revues », veuillez nous écrire :

AEPCQ

**C.P. 786, Succursale Place d'Armes
Montréal (Québec) H2Y 3J2**

ASSOCIATION DES ÉDITEURS DE PÉRIODIQUES CULTURELS QUÉBÉCOIS

S
W •
S •
RE
S •
ES
•
E •
O •
UIT
•
ES
CE
ET

les
la
ats
es

vi-
ons

re
en

es

COIS

Maquette de couverture: Jean Villemaire
Photocomposition: Atelier LHR
Impression: Ginette Nault et Daniel Beaucaire
Saint-Félix-de-Valois
Imprimé au Québec, Canada

Le *parlogue*, en toute liberté de parole, donne de la voix, place sa voix au point où, sortant de lui-même, il se met en jeu, dramatise les conflits et rouvre les questions selon un art de l'esprit qui relève de l'acuité critique. Ce qui demande d'avoir du souffle, de tirer le verbe à conséquence, de tenir le nom, de s'avérer l'exception.

L'opération en cours ne se subordonne pas à la modernité ni ne colle à ses résultats, mais suppose un moment de *décollement* où, de gaieté de coeur, le parlogue est la proie d'un rire illimité.

