

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Littérature québécoise

François Ricard

Volume 17, Number 1-2 (97-98), January–April 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1515ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ricard, F. (1975). Littérature québécoise. *Liberté*, 17(1-2), 303–316.

Tous droits réservés © Gaëtan Lévesque, 1975

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Littérature québécoise

MICHEL GARNEAU POÈTE ET DRAMATURGE

Michel Garneau a poursuivi jusqu'à tout récemment une carrière plutôt obscure. Son premier recueil de poèmes a beau remonter à plus de douze ans, ce n'est que depuis un an ou deux qu'il a commencé d'occuper dans notre vie littéraire la place qui lui revient, et qui est des toutes premières. On a d'abord redécouvert en lui le poète, grâce à la parution de *Moments*, à la fin de 1973, puis on a connu dernièrement le dramaturge, grâce à la publication de quatre de ses pièces, aux éditions de l'Aurore, dans la jolie collection curieusement dénommée « Entre le parvis et le boxon ». Ainsi Michel Garneau est-il en passe de devenir l'un des écrivains les plus importants de sa génération, et l'un des plus sûrs, c'est-à-dire l'un de ceux dont la voix est la plus originale et authentique.



Son oeuvre poétique s'ouvre en 1962 avec la parution de *Langage*, qu'André Brochu décrivait alors comme « un des plus beaux hymnes au plaisir qu'ait produits la poésie québécoise ». Ce premier recueil, en effet, était parcouru d'une sorte de fièvre, l'ivresse de qui, se détournant enfin des chimères et de la contemplation un peu morose de *l'éternel*, se découvre soudain, comme s'il ne l'avait jamais connue, *une grande envie de vivre*, un désir inépuisable de jouissance et d'amour. 1962, ne l'oublions pas, fut aussi l'année de *Genèses* et du

Temps premier. On se croyait au commencement du monde. Un peu partout dans la littérature québécoise, une sorte d'ardeur farouche se répandait, l'impression d'une renaissance absolue de toutes choses, qui donnait aux poèmes de ce temps-là une allure toujours fiévreuse, enthousiaste et au fond quelque peu juvénile. *Langage* participait donc directement de ce courant général, ce qui d'ailleurs ne fait pas aujourd'hui son moindre intérêt. Mais cette thématique avait beau être celle de toute l'époque, elle n'en prenait pas moins chez Garneau une signification hautement personnelle, comme le montrera la suite de son oeuvre, au cours de laquelle, tout en débarrassant son écriture de certaine affectation commune aux poètes de ces années-là et qui alourdissait quelque peu les textes de *Langage*, il ne cessera de reprendre, pour les approfondir, l'inspiration centrale et les grands thèmes de ce premier recueil, c'est-à-dire, en un mot : *le vouloir d'être vivant.*

C'est ce *vouloir*, en effet, qui anime tous les poèmes ultérieurs de Garneau et fait apparaître entre eux une continuité exemplaire, quelle que soit par ailleurs leur diversité apparente. On peut discerner, parmi les recueils publiés après 1962, deux courants, ou mieux : deux « manières » poétiques apparemment très distinctes, mais qui émanent en réalité d'une même inspiration profonde et dont les différences, par conséquent, tiennent plus à leurs destinations respectives qu'à leur origine.

Il y a d'abord les recueils qu'on dirait « militants », c'est-à-dire la suite de petites plaquettes que Garneau a publiées sous le titre commun (qui en marque bien le lien avec l'autre courant) de *Langage* (*Langage 1 : Vous pouvez m'acheter pour 69¢*, 1972 ; *Langage 2 : Blues des élections*, 1972 ; *Langage 3 : L'animal humain*, 1972 ; *Langage 4 : J'aime la littérature elle est utile*, l'Aurore, 1974 ; des *Langage 5, 6, 7, 8 et 9* sont également annoncés). Cette production, qui est passée presque inaperçue (aucun de ces titres ne figure dans les bibliographies de *Livres et auteurs québécois*), est surtout intéressante par la fonction particulière que s'y voit assigner la poésie : une fonction de communication directe, d'exhortation quasi didactique, à la manière d'un tract politique qu'il s'agirait de ré-

pandre le plus largement possible (ces plaquettes portent toutes la mention : © *tout l'monde*). On voit d'ici se renfrogner les purs, d'autant plus acharnés défenseurs de la « liberté » du poète et de la « gratuité » du poème que c'est là, la plupart du temps, tout ce qu'ils ont à défendre. Fi donc de leur condamnation ! Ces poèmes, oui, sont idéologiques (quel texte ne l'est pas ?), embrigadés, bourrés de slogans, dépourvus de subtilités grammaticales, enfantins, vulgaires, simplistes, faciles, prosaïques même, et tout ce qu'on voudra ; il n'en demeure pas moins que leur effet est incontestable : ils captivent, ils agissent, ils remuent, on ne sort pas indifférent de leur lecture. Et l'émotion qu'ils produisent, on aura beau la dire impure, politique ou morale, elle est également, fortement, poétique. Tout se passe comme si la poésie, ici, se mettait elle-même en question, comme si elle se mettait à la torture, devrait-on dire, et s'obligeait, tout en voulant se nier, à subsister tout de même. « Le double état de la parole » (Mallarmé y devient problématique : le « langage essentiel », au lieu de fuir le discours « brut ou immédiat », s'y plonge et s'y conteste violemment) ; ce n'est plus sa pureté que la parole recherche, mais sa débauche, sa déchéance, sa propre souillure, seul gage de son authenticité. Mallarméen, le poète laisse subsister, en deçà du langage sacré qu'il invente, un autre langage, celui dit de la tribu, au moyen duquel les hommes échangent et sont dominés. Or c'est précisément à ce langage d'échange et de domination que veut s'en prendre la poésie de Garneau, en le subvertissant, c'est-à-dire en le retournant contre lui-même pour le changer en langage de révolte et de liberté. C'est pourquoi, dans sa dernière plaquette, la publicité est nommément et sans cesse visée, dénoncée, combattue sur son propre terrain, c'est-à-dire avec les mots mêmes qu'elle utilise et que le poème à son tour emploie, mais pour les racheter et leur rendre ainsi leur vrai pouvoir.

*les mots sont des outils
quand les gens de publicité
osent parler de liberté
nos outils sont abîmés
il faut les réparer et contraindre*

*les vandales du pouvoir à les respecter
en participant à l'établissement réel
de la liberté réelle*

(...)

*les artisans doivent chercher à favoriser le meilleur
partage des mots*

Par la poésie, entend-on affirmer de toutes parts, le langage cesse de dire : il est. Ici, au contraire, il *dit* résolument, il n'est plus que dire.

*humblement les artisans de la langue
doivent s'ouvrir cent fois par jour
à la source
des voix de tous les hommes quotidiens
d'où*

vient le vrai mouvement vers la signification

Cette poésie, ai-je dit, est « militante » ; elle se veut *utile*, elle se veut *communicable*. Qu'est-ce donc qui l'empêche de sombrer dans la pure édification ? Ma réponse ne sera peut-être pas tout à fait claire, mais je la tente : c'est que dans cette poésie *utile*, la poésie jamais n'est « utilisée ». Quel que soit son prosaïsme, ce n'est jamais de la prose déguisée, en ce sens que l'idée ou le message n'y précède pas l'écriture, mais en procède plutôt, ou mieux : ne s'en distingue pas. La nécessité poétique et la nécessité politique convergent au point de se confondre et de dépendre étroitement l'une de l'autre, de sorte que l'objet de la subversion, comme celui de l'évocation, est autant le poème lui-même que la réalité politique ou sociale désignée par le poème. Subversive, cette poésie l'est donc originellement, constitutivement, et non par son seul contenu explicite.

L'autre grand courant auquel obéit la création poétique de Garneau est celui des deux recueils à la fois plus intimes et moins directement « engagés » que sont *Langage* (Editions à la page, 1962) et surtout *Moments* (Editions Danielle La-liberté, 1973). Ces oeuvres se distinguent en effet par leur ton plus confidentiel, plus privé, si l'on veut, en même temps que par l'approfondissement plus poussé auquel y sont soumis les thèmes chers à Garneau. L'écriture aussi, quoique demeurant extrêmement simple et voisine de l'oralité, s'y apaise,

s'y module et y devient comme élégiaque, plus proche maintenant du chant que de la proclamation. Il y a, à cet égard, un progrès notable de *Langage* à *Moments*, ce dernier recueil utilisant une écriture beaucoup plus efficace et dépouillée que le premier, et à l'élaboration de laquelle l'expérience des petites plaquettes de poésie « utile » n'est probablement pas étrangère. Le propre de cette écriture, en effet, est de chercher d'abord la communication, directe, franche, l'intonation et le souffle mêmes de la parole quotidienne, c'est-à-dire d'une parole qui veut avant tout émouvoir et transmettre.

*entendez-vous je rêve communicable je rêve
d'envoyer des lettres à l'homme
d'écrire à toutes les adresses . . .*

Cette poésie est surtout une poésie de la passion, de la vibration intérieure engendrée par le désir et la douleur. Plus encore que dans *Langage*, s'affirme ici la fureur de vivre, mais rendue d'autant plus impérieuse que sans cesse soutenue et tout ensemble menacée par la conscience de la mort et de la souffrance, dont l'ombre parcourt en profondeur tout le recueil. L'affirmation de la vie répond ici à une angoisse qui, pour demeurer le plus souvent implicite, n'en est pas moins extrêmement pressante — et même l'en est encore davantage.

*et je bois la vie comme on dit
pour ne pas savoir aujourd'hui le matin sourd
où bêtement je n'aurai plus soif
(...)
il n'y a que le chant de l'amour
pour accorder la douleur
et la mettre à sa place*

Les plus belles pages du recueil illustrent cet enchevêtrement de la souffrance et du désir de vivre. Il s'agit d'une suite poétique en deux parties, dont la première — intitulée *paris novembre décembre 70* — constitue un long chant d'exil, dominé par le double souvenir d'un pays et d'une amante perdus, tandis que la seconde — *montréal 72* — est une sorte de célébration du bonheur patient de vivre et d'être malgré la mort. L'ensemble évoque la traversée d'une épreuve au cours de laquelle se découvre d'abord, peu à peu, sous l'effet de la solitude, le fondement tragique de l'amour et du désir.

*je voudrais te toucher jusqu'au lilas du coeur
pour qu'on sache avant que de craquer dans la
vieillesse*

*qu'aucune souffrance était vaine
et que tous les amants comme les passants
ceux que les années soudèrent
comme ceux que les secondes fleurirent
que nous avons tous souffert ensemble
pour que peut-être en nous la vie grandisse
et que nous grandissions la vie*

Puis, après s'être ainsi dit *ce qui me hante/pour savoir ce que je suis*, le poème, rassarénié, revient *rue saint-dominique* et aperçoit partout, en lui comme alentour (*je suis un être unique à des milliards d'exemplaires*), l'irrépressible *passion de vivre* et le pouvoir magique du désir.

*désespoir serait de ne plus voir ma nudité riche
ne plus voir que je n'ai rien que ce que je sais désirer
hirondellement sous la main sous les yeux sous l'âme
face à l'âme*

*je mets mon pas dans le pas du temps
dans l'image que mon coeur marque
décidé au bonheur inévitable*

On est loin, ici, d'une poésie de contemplation. Tout, au contraire, y obéit à une tension extrême ; tout y est quête, attente et soif ; non la possession, l'urgence de la poursuite.

Ce qui distingue les deux courants de la poésie de Garneau, c'est donc avant tout leur degré de lyrisme personnel, beaucoup plus accentué dans *Moments* que dans la suite de *Langage*, si bien que ceux-ci semblent trouver en quelque sorte dans celui-là l'expression de leur arrière-fond pathétique et du contenu tout individuel qu'ils portent et cachent à la fois, en deçà de leur propre contenu collectif. Comme si le militant de *Langage* montrait dans *Moments* son visage privé, c'est-à-dire la passion où s'ancre sa colère publique, l'amour aux racines de la solidarité. Ainsi les deux courants, comme j'ai dit plus haut, sont-ils étroitement liés et complémentaires : même affirmation des puissances du désir et de la nécessité d'une vie ardente, même obsession — jugulée ou à juguler — de la mort, même appel à une liberté totale. Même recherche,

enfin, d'une langue simple, solidement attachée à son rôle de signification et de communication, et qui, soit dit en passant, donne à l'oeuvre de Garneau une forte originalité au milieu du byzantinisme et du gongorisme creux que pratiquent tant (trop) de jeunes poètes actuels.



Mais Michel Garneau n'est pas seulement poète. Il a publié récemment quatre pièces, qui font également de lui un auteur dramatique de première importance. Ce sont, dans l'ordre de leur création : *la Chanson d'amour de cul*, *Sur le matelas* (avec un avant-propos de l'auteur), *Quatre à quatre*, *Strauss et Pesant* (avant-propos d'André Pagé), toutes parues à l'Aurore, 1974.

Est-il possible, se demande-t-on aussitôt, d'établir un lien entre ces textes dramatiques et l'oeuvre poétique de Garneau ? Je suis pour ma part porté à le faire, dans la mesure où la tension qui est au centre des poèmes comme leur thème constant et le moteur même de leur élaboration, dans la mesure où cette tension, cette soif de vie joue un rôle également central dans le théâtre de Garneau, avec cette différence qu'elle est ici aperçue surtout sous son jour tragique, c'est-à-dire telle que déviée, contredite, empêchée par mille obstacles qui, sans l'annuler, (seule la mort le pourrait), la rendent néanmoins problématique, absurde, en un mot : impossible. Toutes les pièces de Garneau, en effet, illustrent un conflit, toujours le même, entre la *passion de vivre* à quoi se résume l'existence du (ou des) protagoniste(s) de chaque pièce, et les conditions contraires où cette passion doit s'exercer et où, par conséquent, elle ne trouve le plus souvent, vu son caractère subversif, qu'à se changer en une sorte de folie. Folie de type paranoïaque dans *Sur le matelas*, ou de type hystérique dans *la Chanson d'amour de cul*, c'est toujours la même voie violente que doivent emprunter les personnages pour survivre, eux qui ne sont que désir, qu'exigence, tous semblables à Anouk, l'héroïne de *Quatre à quatre*, qui exprime ainsi le motif de leur fureur unanime et de leur commune douleur :

*est-ce que l'amour est morte
la société est pas amoureuse
la politique est pas amoureuse
l'économie est pas amoureuse*

(...)

*et tout l'monde est malade d'amour
malade d'aimer ce qui pourrait être
si l'amour était pas morte*

C'est dire que malgré les nombreux calembours, le côté loufoque de plusieurs scènes, le comique de certains dialogues ou de certaines situations, ce théâtre est essentiellement un théâtre de la souffrance. Ils ont beau être drôles pendant un certain temps, les personnages ne tardent jamais, en effet, à laisser paraître l'horreur où il se débattent, et le rire que provoquent leurs gestes et leurs paroles devient vite, au fur et à mesure que la pièce se déroule, un rire grinçant, mêlé d'autant de pitié que d'effroi. Ou plutôt : le rire, au début de la pièce, paraît innocent ; mais peu à peu il va manifester sa vraie fonction, qui est de masquer (et donc d'essayer de dénouer) le malaise qui le sous-tend, malaise créé ici par la mise à nu progressive et impitoyable de l'écrasement des personnages, de leur aliénation, qui semble d'abord risible mais se révèle finalement tragique. Les bouffons du début montrent peu à peu ce qu'ils sont vraiment : non pas coupables mais victimes, déments, d'une démence douloureuse qui est avant tout privation, désir inassouvi, absurdité, en un mot : *maladie de l'amour morte*.

La première des quatre pièces, *Sur le matelas*, illustre très bien cette thématique, mais sur le mode mineur, c'est-à-dire sans qu'elle donne encore lieu à cette sorte de déchaînement qui surviendra dans les pièces ultérieures. Bien que cocasse, la situation est ici extrêmement simple : deux jeunes amants, Alfred et Charlotte (qui rappellent un peu André et Nicole Ferron de *l'Hiver de force*), ne peuvent s'adonner à leur amour à cause de tous les autres personnages qui viennent sans cesse s'interposer et rompre leur intimité. Le sous-titre est d'ailleurs explicite : *Les ch'nilles à poils dans le cocon du papillon*. Aussi, comme le souligne l'auteur, les amoureux seront-ils contraints à une forme de paranoïa pour préserver

leur union : *quand un couple d'amour fou se forme, il recevra toutes sortes d'agressivités ingénieuses par la tête (...). Les couples d'amour fou doivent donc se défendre en cultivant une saine paranoïa. (La paranoïa — ou paranouille pour les intimes — c'est souvent l'intuition urgente). Sur le matelas est une pièce très drôle, surtout à cause des personnages secondaires : l'Enquêtrice, Emmanuelle la poétesse et son ami Gaston, champion de « l'heure des quilles », Che Laframboise le guerillero, Moman et le petit abbé Watts, tous aussi burlesques et caricaturaux les uns que les autres. Toutefois, sous le contraste entre ces figurants ridicules et la simplicité attendrissante d'Alfred et Charlotte, le grand problème reste posé, celui du conflit entre l'amour et les conditions qui lui sont faites, ainsi que le déplorent les deux amants, vers la fin de la pièce :*

*Que c'est qu'on fait au monde
D'puis qu'on s'aime toués deux
Est-ce qu'on réveille quelque chose
De pas propre dans eux-autres
Depuis qu'on est ensemble
Tout l'monde a l'air tout seul
Tout l'monde s'met entre nous deux
Comme une poussière dans l'oeil*

Finalement, Alfred et Charlotte vaincront. Ils réussiront à éliminer les importuns et à se retrouver, sans que ces tentatives de récupération aient en rien altéré la pureté de leur sentiment. Autrement dit, la pièce se termine bien. Les choses n'en iront plus tout à fait de même que la pièce suivante : *La Chanson d'amour de cul.*

D'abord conçue sous forme de monologue, puis refondue en dialogue par la suite, cette pièce conserve quelque chose de son origine. Il s'agit en effet d'une conversation entre deux employés d'une compagnie de publicité, Jean-Pierre et Maurice, mais une conversation truquée, pour ainsi dire, puisque en fait Jean-Pierre ne fait tout au plus que donner la réplique à son compagnon, mais sans que ses interventions changent jamais quoi que ce soit au déroulement des paroles de Maurice, ce qui donne au discours de celui-ci l'aspect d'un véritable délire, coupé des circonstances et commandé seulement par la logique obsessionnelle. Maurice évoque donc devant

son collègue, mais sans guère tenir compte de lui, toute sa vie, et plus particulièrement ses souvenirs scabreux. Mais peu à peu, au cours de ce monologue, la tension monte chez le personnage, pour confiner bientôt à une sorte de démente, ou de lucidité tragique, qui le conduit, grimpé sur son bureau, à l'expression impitoyable de soi-même, au dévoilement de toute sa misère et aussi, sans s'en rendre compte, à la dénonciation virulente de l'état de choses qui a permis son aliénation. Cette aliénation, c'est ici, essentiellement, celle du sexe, c'est-à-dire du besoin d'amour devenu pure manie sexuelle, à cause d'un détournement opéré par la société — par la publicité notamment — qui récupère ainsi l'érotisme authentique, dangereux pour elle, en le remplaçant par le seul instinct charnel, dissocié de l'amour. L'évolution de Maurice s'est effectuée en deux temps. D'abord, il a vécu dans un milieu puritain, où *toute était organisé (...) pour que l'cul soye d'un bord pis l'amour de l'autre, ben séparés, ben tranchés.*

J'ai eu des amours de ... d'âme, des amours de coeur, des amours de tête, des amours de mains, mais pas d'amour de cul ! Y avait pas moyen !

Voulant se libérer, il rejeta alors les anciennes interdictions, mais pour tomber cette fois dans l'autre interdiction, c'est-à-dire pour retrouver encore, quoique inversée, la même séparation de l'amour et du plaisir.

J'me lave en dove pis j'en ai une ford, chu un obsédé sexuel, chu l'consommateur idéal, j'arrête pas de consommer, pis j'en veux encore, j'fourre pis j'achète ! Vous allez m'faire mourir, vous allez m'rendre fou ... C'est ça qu'y est en train d'm'arriver, d'puis queque temps, j'me sens drôle, j'ai l'impression d'être englué dans un océan d'sexe, pis j'aime ça, j'ai des soupirs qui m'silent dins oreilles, chu comme dans une caverne en foam rubber, toute est mou pis doux ... Y a jusse moé qu'y est DUR ! Arrêtez, ARRETEZ, m'a v'nir fou ! Chu en train d'V'NIR FOU !

La *Chanson d'amour* est donc en réalité celle de l'amour impossible, de l'amour asservissant, rendu grotesque et destructeur par sa propre démesure due à la déviation qu'on lui a fait subir et qui est en fait sa négation. Maurice, à la fin, voudra se suicider — mais même là, ironiquement, il lui sera impossible de sauter hors de la pièce (du cercle) où il est enfermé. Toutefois, son discours délirant n'aura pas été tout à fait vain. Il constitue, par son excès même, une charge violente contre le système, dans la mesure où l'aliénation qu'il exprime, d'être seulement exprimée avec si peu de retenue, dénonce ce qui l'engendre et en appelle implicitement à la révolte. Car toute folie, dès qu'elle ose se dire, subvertit ce qui la maintient.

La troisième pièce de Garneau s'intitule *Quatre à quatre*. Elle diffère assez nettement des autres par sa forme, construite sur les monologues alternés et entrecroisés de quatre femmes d'époques différentes, toutes mères ou filles les unes des autres, et par sa tonalité, plus statique et « poétique », qui fait très peu place au comique et vise à suggérer un climat d'intériorité, les voix des quatre femmes conversant en fait dans la conscience de la plus jeune d'entre elles, Anouk, et figurant ainsi autant d'instances de son propre débat intime. Car la protagoniste est bien Anouk, qui écoute en elle-même les doléances à peu près semblables de son aïeule Anne, de sa grand-mère Pauline et de sa mère Céline, toutes également dominées par le besoin d'amour, mais toutes également déçues. Aussi Anouk devra-t-elle finalement réagir contre ce poids de son passé et secouer le joug qu'exercent sur elle toutes les amours ratées par la lignée de femmes qui lui a donné naissance.

*Ah j'vous en veux tellement mes ombres de femmes
vous êtes comme des tumeurs des vieux caillots
des morts mortes dans moi
cessez d'gémir geindre grincer câller placoter
pleurnicher pleurer brailler
hurler clamer appeler
bavasser bougonner murmurer
cessez d'rêver en moi
cessez d'exiger que j'vive pour vous autres*

*cessez d'me chanter vos chansons
j'voudrais entendre la mienne.*

Anouk se trouve donc, devant ses mère, grand-mère et arrière-grand-mère, comme Alfred et Charlotte, dans *Sur le matelas*, face aux importuns qui empêchent leur amour. Comment réagira-t-elle efficacement à leurs intrusions (Anne : *t'es pareille comme nous autres* / Céline : *t'es pareille comme nous autres* / Pauline : *t'es pareille t'es pareille*), sinon, elle aussi, par la « saine paranoïa » ? *Laissez-moi toute seule maintenant* / *y a quand même une clairière en moi* / *où j'veux entrer doucement*. Ce refus seul peut la sauver, et sauver et sauver en elle l'amour qui l'*exaspère*. Le conflit, encore une fois, ne peut se résoudre que par l'abolition d'un des deux termes le besoin d'aimer, ou les contraintes qui l'empêchent. Du moins pour l'instant ; car l'idéal serait évidemment que les conditions changent, que la société, enfin, devienne *amoureuse*.

Chez Alfred et Charlotte comme chez Anouk, c'est donc l'amour qui l'emporte et qui parvient à se débarrasser de ses obstacles. Par contre, chez Maurice, l'amour a été dénaturé, dévié de son sens véritable et rendu aliénant par l'effet d'un milieu contraire. Dans *Strauss et Pesant*, la dernière des quatre pièces, on retrouvera à peu près le même phénomène de corruption et de détournement : l'amour, là encore, est ce qui gouverne toute la vie des personnages, mais c'est un amour coupable, rejeté de la conscience, et qui reparait dès lors sous des formes contrefaites, inassumées, perversies. Joseph-Albert Strauss est un capitaine de police à la retraite (il a un nom de musicien, comme l'autre policier bien connu : Wagner) ; Emilien Pesant est évêque (comme Léger) : ils représentent donc parfaitement les contraintes sociales, à l'instar de Maurice, qui était publicitaire. *J'vas ête police des âmes*, disait Emilien, *pis tu vas ête police des corps*. Toutefois, chez eux comme chez Maurice, les contraintes se tournent non seulement contre les autres mais aussi, et surtout, contre eux-mêmes. Ils sont donc les premières victimes de la répression qu'ils incarnent, car ce qu'ils combattent autour d'eux, existe et agit aussi en eux, à leur insu, et d'être ainsi contrariés, se

transforme en perversion. Aussi cette dernière constitue-t-elle le fond de leur être, comme on l'apprendra peu à peu au cours de la pièce, alors que Strauss, délaissant son rôle de policier, se verra obligé d'avouer ce qu'il est vraiment : un meurtrier et un maître-chanteur, et que monseigneur Pesant, de son côté, devra dévoiler lui aussi sa vraie nature de pédéraste et reconnaître qu'il a lui-même cocufié son ami. C'est du joli. La raison de tout cela ? Le désir, mais le désir réprimé, et donc dénaturé. Au sens le plus strict du terme : la corruption.

Strauss et Pesant illustre aussi, de manière particulièrement frappante, deux autres aspects du théâtre de Garneau. D'abord, sa portée satirique. Il y a en effet, dans ce dialogue de l'évêque et du policier, une caricature extrêmement virulente du pouvoir traditionnel, de la collusion des autorités civiles et religieuses, du patronage, de la corruption électorale, etc. Cette dimension polémique se retrouve du reste dans toutes les pièces de Garneau, que ce soit pour ridiculiser *les logues, âtres, ystes professionnels ou amateurs* (*Sur le matelas*), pour dénoncer la publicité (*La Chanson d'amour*), ou, de façon générale, pour attaquer tout pouvoir déshumanisant, toute imposture. Le théâtre rejoint par là une donnée essentielle des petites plaquettes de poésie « militante ». L'autre aspect à signaler concerne les procédés dramatiques proprement dits, et notamment celui qui consiste à passer imperceptiblement du comique au tragique, du drôle à l'odieux, et ainsi à dévoiler progressivement, avec une pénétration de plus en plus impitoyable, le fond des personnages, c'est-à-dire leur misère et leur souffrance. Dans *Strauss et Pesant*, cette technique trouve son plus bel exemple. Les premières scènes sont franchement burlesques, les dernières cruelles et dures. Or, le passage s'est fait sans rupture trop brusque, par le simple jeu des flash-back et des aveux successifs, qui ont peu à peu dépouillé les personnages de leur écorce extérieure, qui les ont peu à peu désarmés, pour les laisser finalement sans défense aucune, écorchés vifs, réduits à ne plus pouvoir laisser paraître d'eux-mêmes que l'essentiel, que la vérité. Que si le spectateur rit alors, ce ne peut être que pour échapper au trouble que lui cause cette insupportable mise à nu de qui, peut-être, lui ressemble...

Ainsi la production de Michel Garneau, au théâtre comme en poésie, possède-t-elle une grande unité d'inspiration. Partout, la même affirmation de la vie, le même refus des contraintes, la même exigence : liberté. Mais ce qui frappe peut-être le plus à travers tous ces livres, c'est une sorte de ferveur devant l'écriture, la confiance sans cesse faite à son pouvoir, à son « utilité » même, et la volonté toujours répétée de la maintenir branchée sur la vie, cette vie qu'elle doit à la fois dire et transformer.

*en réalité je suis un homme de paroles
et j'essaierai toute ma vie de les tenir*
(Langage 4)

*je suis je ne suis pas poète mais j'ai besoin
d'écrire pour ne pas m'éteindre*
(Moments)

FRANÇOIS RICARD