Document generated on 05/07/2024 8:36 p.m.

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

Les yeux fertiles

Number 36, Spring 1988

URI: https://id.erudit.org/iderudit/15198ac

See table of contents

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)
1920-9363 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1988). Review of [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (36), 111–136.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 1988

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/

YVES SIMON
«Eloge des bruiteurs» dans le *Magazine littéraire*, décembre 1987

YVES SIMON
Le voyageur magnifique
Grasset, 1987, 287 pages

Je prévoyais poursuivre ici la réflexion que j'ai amorcée dans le no 35 de *Moebius* à propos du présumé déclin de la culture occidentale. J'avais lu les livres de quatre intellectuels dont on parle beaucoup depuis quelques temps, et je terminais mon texte sur le projet de lire le dernier livre de Fernand Dumont: *Le sort de la culture* (Hexagone, 1987). J'ai aussi lu en complément d'une série télévisée qui a fait couler peu d'encre malheureusement, *Nous l'avons tant aimée, la révolution* de Daniel Cohn-Bendit (Bernard Barrault, 1986). Tandis que Dumont a regroupé des textes que j'avais déjà lus ailleurs, Cohn-Bendit a repris, grosso modo, le propos de son film...

En dépit du grand intérêt de ces ouvrages, fort différents par ailleurs, même s'ils insistent tous les deux sur la nécessité de concevoir une société et sa culture en termes de lutte, de crise, ils n'apportaient pas l'eau fraîche que je souhaitais ajouter au moulin à discussion que j'avais actionné avec Lévy, Finkielkraut, Henry et Bloom.

Je me suis rabattu sur un récent numéro du *Magasine littéraire* qui portait, à ma grande et joyeuse surprise, sur «le rôle des intellectuels». Parmi les rangs des têtes d'affiche habituelles, j'ai remarqué le nom d'un intervenant inattendu: Yves Simon, romancier et auteur-compositeur-interprète bien connu, même au Québec (j'ai même déjà entendu Lucien Francoeur faire l'éloge de son raffinement). Simon y va d'un «Eloge des bruiteurs» et, en même temps, d'une dénonciation décap(it)ante de ceux qui cherchent à ameuter la Cité sous prétexte qu'il s'y fait trop de bruit:

> *Au nom d'une menace et au lieu de produire un discours sur lequel appuyer et articuler une réflexion nouvelle, ils formulèrent des interdits de penser et cernèrent de barbelés le champ des possibilités pour qui avait accès à un micro ou à une caméra. Délimiter le rêve et la parole, cela porte un nom: l'encadrement. Depuis Tocqueville, les démocraties produisent de l'individualité. Après le nous révolutionnaire*

des débuts du siècle, le «moi je» des années soixante-dix amplifié par la multiplicité des lieux techniques où la parole et la musique se diffusent, qui peut et veut arrêter cette multiplication de voix? Au nom de qui et de quoi? Après «Hitler, connais pas», n'est-ce pas une génération «les clercs, connais pas», qui vient de prendre figure?

Un grand nombre d'intellectuels se reconnaîtront ici, honteux ou outrés. Mais Yves Simon ne donne pas que des coups de poing. Il profite de l'occasion pour rendre hommage à des esprits qu'il juge ouverts: Husserl en son temps, Michel Foucault, Michel Serres, B.-H. Lévy, André Glucksmann... Il salue ceux qui semblent comprendre que le changement n'est pas le signe d'une fin de millénaire mais peut être l'indice de mutations profondes, de «change» (au double sens de transaction, échange et transformation).

«*Le son traverse là où l'écrit bute.*» C'est moi qui souligne. Pourquoi vouloir endiguer son influx, son influence? L'écrit ordonne, indexe. La musique émeut, transporte. Toujours cette même vieille dichotomie! Simon rappelle à son tour Platon qui enseignait que pour prendre le pouls d'un individu ou d'une communauté, il fallait «noter sa musique». Et aujourd'hui plus que jamais, semble-t-il, parmi les cinq sens, «l'ouïe se trouve promue intermédiaire privilégié entre un monde mutant et nous. (...) la musique, à travers la chanson qui, sans forcément discourir sur les problèmes qu'elle met en lumière, sait le mieux briser les silences, l'apathie et les indifférences des peuples repus d'information». Ce que je cite, Simon le pose sous la forme interrogative. Moi, je le relis comme une affirmation, à laquelle j'adhère, et sur laquelle je travaille depuis plusieurs années (avec toutes sortes de résistances qui me viennent de ma formation universi*taire*, de mon univers *dicté* par l'écrit) en me penchant sur la chanson populaire, c'est-à-dire sur les états de la musique depuis l'enregistrement sonore et les positions de discours qui s'affirment à leur propos. C'est de là que vient la mutation. Cette invention technologique extraordinaire a provoqué, pour parler comme Bachelard, un saut épistémologique dont nous ne faisons que commencer à mesurer les effets.

Utopie pour les uns, et naïveté aussi: la musique «avance, envahit, sans jamais prendre quoi que ce soit, elle est un éther qui murmure des mots incompréhensibles puisqu'il n'y a rien à comprendre ou à prendre, seulement être envahi par elle pour mieux se sentir sur la terre, vulnérable, petit, conquérant... Etre quelqu'un quelque part, qui ne sait rien de rien et se sent à cet instant précis, égal à tous les autres».

Scandale pour les autres, et mauvaise foi aussi: «les saltimbanques et les médias complices ne seraient-ils pas en train de

niveler la pensée pour en faire des slogans de l'air du temps et de vendre les misères du monde comme on promotionne une chanson ou un spectacle»?

On perçoit de mieux en mieux dans ce débat les lieux communs du discours de notre époque. Serait-il sur le point de s'exacerber!

Le monde est aujourd'hui visuel et sonore, *en plus* d'être imprimé, et cela depuis plus de soixante ans. Il faudrait tout de même que les intellectuels y adaptent leur(s) discours; même s'ils ne sont plus maîtres de ce qui anime et / ou bouleverse les discours, ils demeurent qu'ils sont là pour fabriquer une capacité de recul propre à exercer un métadiscours. Il appartient à chacun d'eux d'adapter son discours à la mouvance du temps et d'en tirer des significations. L'exemple de Barthes est éloquent à cet effet: les choses étant ce qu'elles sont, l'écrivain ne peut travailler que sur le discours, il n'est que discours. Et puisqu'il fait partie de réseaux sociaux, il ne peut que participer à une tension de discours, à des luttes que se livrent les porteurs de discours et plus encore les délégués de discours.

Eloge de la raison silencieuse chez les uns, éloge de l'émotion porteuse chez les autres. Ces luttes ne sont pas banales. Bien au contraire. Sous les querelles de clochers, de chapelles ou de partis se dissimulent des enjeux politiques, économiques et sociaux fondamentaux. Comme tous les conflits de goûts d'ailleurs. Sous les discours veille tout un système d'appareils institutionnels et de supports matériels très divers qui débordent largement l'imprimé.

Il faut lire comment Yves Simon (qui est aussi l'auteur de plusieurs romans, dont *Le voyageur magnifique*) défend la valeur d'un disque, la signification sociale et esthétique de ses chansons. Contre ceux qui cherchent à en banaliser la portée, il compare les disques à un annuel, comme on dit aussi un mensuel ou un quotidien, avec dix chroniques ou

> *dix mises en scène sonores de la réalité. Ce captage de l'air du temps est aussi un travail.* [...] *construire une chanson, c'est une adéquation entre une recherche sur les mots, sur les sonorités, sur les rythmes, sur la voix, il y a du journalisme dans ce travail, de la réflexion, de l'intuition et de la grâce* [...], *Les chanteurs sont les bruiteurs de l'information, leurs chansons et leurs musiques sont le bruit d'aujourd'hui. C'est là-dessus que devraient travailler les intellectuels et se demander que signifie ce bruit du monde nouveau qui relie les êtres* [...] *leur fait rassembler des facultés éparpillées, aimer, penser* [*oui!*], *agir?*

Comme le soulignait Michel Serres au début de *Genèses*, il

ne suffit plus de penser le multiple, il faut aussi l'entendre, l'ouïr.

On remarque combien ces réflexions véhiculent des tensions culturelles et sociales à la fois séculaires et très modernes: l'arbitraire des jugements de goût, les usages sociaux des inventions technologiques, la toute-puissance des médias électroniques, le débat entre le langage verbal codifié et une morale de la dépense immédiate (non verbale, comme en musique par exemple, surtout dans le rock, même si cette «perte» est symboliquement représentée et contrôlée de manière à permettre sa reproduction), bref les enjeux de la production artistique comme de la formation de l'opinion...

Les intellectuels sont peut-être aujourd'hui déclassés, mais leur rôle demeure encore très important, ne serait-ce que celui de suivre et d'alimenter ces débats, au nom d'une éthique, d'un savoir, d'une clairvoyance singulière dans notre univers urbain de simulacre et de séduction. Il me reste encore à lire la livraison de *Nuit blanche* (no 31, février-mars 1988): «Pour une philosophie de la culture», un numéro qui m'apparaît très prometteur. A suivre...

Robert Giroux

JOAN BAEZ
Et une voix pour chanter. Mémoires,
traduit de l'américain par Danielle Michel-Chich, Presses de la Renaissance, 1988, 420 pages, photos et dessins.

Joan (Chandos) Baez laisse parler sa mémoire sélective et tente de dénouer les fils de sa vie personnelle, politique, spirituelle et musicale. Un livre pas particulièrement bien ni mal écrit mais que j'ai lu rapidement parce qu'il fouille à pleine pelletées dans un passé récent qui me concerne, les années 1955-1985, vues à la fois par une chanteuse folk, une militante pacifiste et une femme qui lutte contre ses propres angoisses paralysantes.

Joan Baez, née en 1941, d'une mère Ecossaise et d'un père Mexicain, participe dès 1960 au premier festival de musique folk de Newport. A 20 ans, elle se présente régulièrement dans une petite boîte de Boston, le Club 47, où elle fit la connaissance de Manny Greenhill qui devient son imprésario et lui arrange des récitals avec des vedettes comme Pete Seeger. A l'époque, c'est une bohémienne qui monte sur scène pieds nus et, s'accompagnant à la guitare, chante des chansons folk et country à préoccupation sociale; elle fait également du negro spiritual. Puis commence une période de remise en question du

type de chanson qu'elle interprète, ballades spirituelles mais vieillottes, lorsqu'elle rencontre Bob Dylan et sa musique nouvelle aux préoccupations contemporaines.

En effet, nous sommes en pleine période de luttes pour les droits civiques et la menace de guerre plane sur le Viet-nam. Dylan y va de «The Times they Are A-changin», «Farewell Angelina». Joan Baez embarque à fond de train. Ils font salles combles lors de nombreuses tournées américaines en 1965; ils chantent d'abord chacun séparément puis finissent le spectacle ensemble. Ces deux énormes ramasseurs de foules ont pourtant des partis pris fort différents: elle pensait changer les choses tandis que lui croyait cela impossible.

Joan Baez a toujours tenu un discours politique non-violent et de centre-gauche. Elle a cotoyé Martin Luther King pour appuyer certaines de ses revendications. Cet homme la magnétisait. En 1961, elle fait préciser dans un contrat qu'elle ne chantera pas si le public noir n'est pas admis dans la salle; cela se passe dans le sud des Etats-Unis. Elle donne des concerts pour appuyer la cause des Noirs, elle participe à des marches avec Luther King.

Elle se rend compte qu'elle peut faire plus que des chansons, qu'elle peut s'impliquer. Elle décide d'abord de ne plus payer ses impôts militaires dans le contexte de la guerre du Viêt-Nam; cela dura dix ans et amena de nombreux démêlés. Sur fond de guerre, elle lance l'idée d'un mouvement pacifiste, non-violent. Elle s'adjoint un ami et mentor, Ira, qui fonde avec elle l'Institut pour l'étude de la non-violence. Des séminaires informels et peu coûteux deviennent des lieux de discussion. Des proches de Martin Luther King se joignent souvent à ces séminaires.

Tout en continuant ce travail de connaissance de soi, elle poursuit ses tournées et ses enregistrements. Des poèmes dits et chantés avec accompagnement classique: *Baptism* en 1968; *Any Day Now*, double album avec des chansons de Dylan; *David's Album*, recueil de chansons country et western. Et en 1971 elle enregistre *Blessed Are* avec certaines de ses propres chansons, pour la première fois. Tout ce travail se faisait sous étiquette Vanguard; 13 ans de travail commun. Puis, elle passe chez A&M où elle enregistre *Come from Shadow* et l'inoubliable *Where are You Now, My Son*? suite au Noël de 1972 qu'elle passa à Hanoï. En 1974 elle enregistre, en réaction au putsch chilien, l'album espagnol *Gracias a la Vida!* Même si elle ne chante plus de folk depuis des années, l'étiquette lui reste toujours.

Elle organise une section d'Amnesty International sur la côte Ouest au cours d'une année sabbatique. En 1972 elle organise une ronde de femmes et d'enfants autour du Congrès amé-

ricain, et elle se retrouve en pleins bombardements pendant des mois. Chapitre saisissant mêlé d'épouvante, d'horreur et de dignité dont il sortira le disque *Where are You, My Son?*: «c'est mon cadeau au peuple vietnamien et mon action de grâce pour être toujours en vie».

Somme toute, ces mémoires nous montrent une Joan Baez décidée à se battre avec l'arme qu'elle manie le mieux: sa voix. Sa voix de soprano pure à subi des mutations mais elle fait toujours entendre des musiques qui sont au-delà des modes dans le monde de la musique, même si aux Etats-Unis elle n'est plus à la mode. Sa famille musicale demeure le folk et son idéologie, la non-violence face à l'inhumanité environnante. Joan Baez chante toujours.

Nicole Décarie

LUC CHARTRAND, RAYMOND DUCHESNE, YVES GINGRAS
Histoire des sciences au Québec
Boréal, 1988.

Il était nécessaire que ce livre paraisse et plusieurs commentateurs en ont aussi souligné la singulière pertinence au moment où les sciences dites «dures» dominent largement le discours politique par le biais d'un certain «virage technologique». Il serait aussi grand temps de mentionner le fait que ce «virage», en pleine vitesse de croisière, a presque balayé sur son passage tout ce qui pouvait de près ou de loin questionner les fondements du ou des discours scientifiques.

L'*Histoire des sciences au Québec* n'entre pas dans la catégorie des ouvrages polémiques ou encore moins épistémologique, de toute façon tel n'était pas le but avoué des auteurs. D'ailleurs, il aurait été difficile de construire une synthèse théorique générale sur les sciences au Québec sans avoir eu une vue d'ensemble historique sur la question. Mais, ceci dit, il n'y a qu'un pas à franchir pour croire que ces travaux de recherches événementielles soient définitifs et sans appel, à la fois dans l'interprétation des faits et leur aménagement dans l'espace et le temps. Par contre, il n'y a aucun doute que ce livre servira longtemps de jalon ou encore de référence dans ce domaine puisque nous sommes ici en présence d'un travail bien construit à tous égards, qui assemble une importante somme de connaissances inédites ou déjà connues, mais qui a surtout le mérite d'avoir constitué une première synthèse.

Démontrer avec brio que les sciences modernes, au Québec, ont été précédées, suffirait-il à amorcer, en premier lieu, une

réflexion sur des questions idéologiques, éthiques et théoriques qui concernent les pratiques scientifiques et l'ensemble des praticiens. Ne sommes-nous pas aussi dans une telle période de «glorification» des discours et découvertes scientifiques (surtout en médecine où la «dépendance» est manifeste) que tout effort critique s'avère irrémédiablement vain puisque l'on garde étanche, avec le plus grand soin, les diverses spécialités qui, bien sûr, n'acceptent aucunement que l'on mélange les genres... (d'ailleurs les prétentions multidisciplinaires d'une certaine époque des sciences humaines n'ont-elles pas plutôt renforcé la position des bastions et les cénacles?). Faudra-t-il alors attendre une crise de confiance ou plus encore, pour que certains débats fondamentaux prennent de l'ampleur?

L'*Histoire des sciences au Québec* pourrait être un instrument très utile pour amorcer ce type de débat. Mais, assujettis à des normes pédagogiques et idéologiques, ces textes pourront-ils donner plus que les événements qu'ils évoquent et mettent en place avec autant de précision?

Il est très intéressant de remarquer, entre autre, dans cet ouvrage, les nombreuses séquences du développement des sciences chez les Québécois francophones. La liaison entre ce développement et leur prise réelle sur les leviers économiques apparaît plus clairement: le fait, par exemple, que la botanique fut, avec Marie-Victorin, une science «populaire» parce que connue (Le Cercle des jeunes naturalistes et les timides débuts de la vulgarisation scientifique), ne provenait-il pas de l'effet de repli socio-politique qui se symbolisa sur un objet dont la prise n'offrait que peu de résistance, alors que les recherches fondamentales en médecine, en physique, chimie et autres, exigeaient ce capital essentiel au Pouvoir que les francophones, avant leur conquête de l'Etat, n'étaient pas véritablement en mesure de concurrencer, et cela, malgré les «progrès», dès 1930, de la sécularisation et du Capital canadien-français.

Michel Clément

DANIELE DEL GUIDICE
Atlas occidental
Seuil, 1987.

Lorsque l'on referme *Atlas occidental* de l'italien Daniele Del Guidice, on se surprend à être comme on était la dernière fois qu'on a lu Duras, Robbe-Grillet ou Hubert Aquin. Pas tout à fait le même qu'on était avant. Et si ce que l'auteur fait dire à propos de l'écrivain peut-être retenu à son compte, «pourtant le simple fait qu'il existe leur donne un sentiment de

communauté non pas avec lui, je veux dire, mais avec tout ce qu'il y a aujourd'hui, et avec les autres», alors il faudra conclure que Del Guidice a marqué un point. On n'est plus tout à fait comme on était avant et une fois de plus on sera tenté de définir ce que modernité veut dire.

Qualifié «d'absolument contemporain», le roman s'ouvre avec la rencontre de deux hommes. Le premier, c'est Epstein, l'écrivain allemand d'un certain âge qui séjourne à Genève. L'autre, c'est Pietro Brahé, le jeune chercheur italien, physicien des particules qui, lui, vit avec des collègues de travail en territoire français. Suite à un accident d'avion qui n'aura pas lieu, les deux hommes vont se lier d'amitié. Et voilà pour une diégèse vite expédiée. Si je me permettais quelques détails supplémentaires à propos de l'histoire, ce serait pour signaler qu'on assiste ici à la naissance d'une relation placée sous le signe d'une grande civilité. Le code, la propreté et l'absence de toute attache, qu'elle soit affective géographique ou culturelle, mène ici à une extrême politesse... si ce n'est à une grande froideur. Et c'est peut-être là, avec une certaine attitude qui fait que les personnages de *Atlas occidental* cherchent toujours à voir avec un regard neuf, une des clés de ce livre. Et c'est peut-être ce qui, en un sens, touchera le plus le lecteur: le fait de se retrouver devant des personnages vivant une fiction qui est dorénavant la nôtre.

En effet, au centre de l'Europe, à cheval sur la frontière franco-suisse, des Allemands, des Italiens, des Anglais et des Chinois se rencontrent. On y parle plusieurs langues, on y vit dans des maisons louées (et parfois les domestiques viennent avec la maison...) qu'on partage avec des collègues de travail qui seront pour un court temps à peu près nos seules relations. Dans ce monde «de demain» (j'utilise l'expression en sachant pertinemment que c'est un monde bien actuel qui est décrit), les voitures elles aussi sont en location et, si on s'avise de manger un repas rapide, c'est un canard qui nous est servi. Toutes les caractéristiques d'un plat cuisiné... excepté la saveur, celle que l'on avait connue jusqu'à maintenant en tout cas.

Dans ce monde d'aujourd'hui (ici, peut-être plus justement, dans un monde de demain), les femmes s'affirment: «tout cela montrait qu'elle était venue pour emmener Brahé, et, après avoir donné le temps qui était dû à l'hospitalité, elle l'a emmené.» Les hommes sont «de ceux qui s'émeuvent uniquement dans le travail» et les enfants n'existent pas. On se lave beaucoup, on roule dans un Genève où tout est propre. On ne semble pas avoir de passé et peut-être encore moins d'avenir. Tout ce qui intéresse les héros c'est de voir ce qui jusqu'alors ne s'était jamais vu, ou voir le monde d'une façon nouvelle: être différent de tout ce que nous étions avant. Et de ne pas avoir d'émotions. Une sorte de métro quoi...

Une chose est certaine: *Atlas occidental* est un superbe roman. Pour la sobriété de sa forme: linéaire, simple; économe jusque dans ses territoires, ses personnages et dans le temps. Pour la sensualité magique d'un monde désincarné. Un grand roman donc, qui laisse le lecteur un peu effrayé de constater que nous vivons aujourd'hui dans ce que nous appelions hier encore de la science-fiction.

Pierre Gobeil

FRANÇOIS CHAPON
Le Peintre et le Livre, L'Age d'or du livre illustré en France 1870-1970
Paris, Flammarion, 1987, 319 p.

La quatrième de couverture nous annonce un siècle de livre illustré, «un chapitre de l'art moderne». Précisons ici qu'il ne s'agit pas de n'importe quels livres illustrés mais bien des livres de peintre qui ont vu le jour avec l'avènement de l'impressionnisme. Directement liés à la formation des avant-gardes, les livres de peintre suivent de près l'évolution des grands mouvements picturaux: art nouveau, cubisme, futurisme, surréalisme. Bien que réalisés en collaboration avec des écrivains, les livres de peintres présentent de fortes attaches au milieu de l'art, à son histoire et à ses institutions, comme le prouvent les principaux instigateurs de ce nouveau produit culturel, les marchands de tableaux: Ambroise Vollard, Henri Kahnweiler, Aimé Maeght, Albert Skira.

L'intérêt du texte de François Chapon est précisément d'avoir insisté sur ces maîtres d'oeuvre et d'avoir structuré son ouvrage en fonction du commerce de l'art et de l'édition, en consacrant un chapitre à chacun de ces personnages. Le lecteur fait ainsi connaissance avec les grandes réussites du livre illustré par le biais de ses éditeurs: *L'après-midi d'un faune* (1976) de Stéphane Mallarmé et Edouard Manet publié par Alphonse Derenne, *Le Voyage d'Urien* (1893), une collaboration d'André Gide et Maurice Denis, *Parallèlement* (1900) de Verlaine et Pierre Bonnard édité par Ambroise Vollard, *L'Enchanteur pourissant* (1909) de Guillaume Apollinaire et André Derain, chez Kahnweiler, *Parler seul* (1948-1950) de Tristan Tzara et Joan Miro réalisé par Aimé Maeght, pour ne nommer que ceux-là. *Le Peintre et le Livre* de François Chapon réalise donc son objectif: tracer l'évolution du livre illustré depuis un siècle en insistant sur ses éditeurs.

Le tout accompagné d'une bibliographie détaillée des titres cités et de plus de 250 illustrations, dont 60 en couleurs, toutes d'une grande qualité de reproduction, qui rendent l'ouvrage particulièrement séduisant pour le lecteur.

Mais cette lecture nouvelle de l'histoire du livre illustré, qui focalise sur ses institutions, ne mène pas cependant à une analyse des conditions matérielles de production et ne touche jamais, ou presque, aux enjuex économiques qui règlent une production luxueuse et réservée à un public limité. L'interprétation qu'adopte l'auteur est celle de l'amitié. C'est une sympathie mutuelle qui conduit Manet et Mallarmé à publier *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe. Bien que l'auteur signale l'intérêt pour un écrivain et son éditeur de collaborer avec des artistes réputés tels Picasso, Miro, Dali ou Fernand Léger, il n'insiste pas suffisamment sur l'importance de cet apport dans la mise en marché du livre et la constitution de sa valeur. Ainsi, le livre se dote d'une seconde valeur qui n'est pas cette fois strictement littéraire mais s'inscrit dans le marché de l'art et suit la cote du peintre-illustrateur. On voit ici à quel point la stratégie éditoriale adoptée peut être profitable d'un point de vue commercial. L'inverse est également vrai: une oeuvre d'un jeune peintre peut profiter d'un publication commune avec un écrivain célèbre; pensons aux *Bucoliques* (1936) de Virgile illustrées par André Beaudin.

Le Peintre et le Livre montre bien l'évolution du livre illustré et la transformation de la fonction de l'illustration avec l'arrivée des peintres. C'est à Maurice Denis que l'on doit la nouvelle définition de l'illustration moderne: «Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance du sujet avec l'écriture; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives.» Avec le XXe siècle, l'illustration cesse d'être littérale et revendique son autonomie. Cette volonté que manifestent les peintres de délaisser le contenu anecdotique n'est pas propre à la pratique de l'illustration mais témoigne d'une tendance fondamentale de la peinture qui, par la voie de l'abstraction, abandonne peu à peu toute composante narrative. C'est pourquoi le livre illustré résulte de plus en plus de la rencontre entre poésie et peinture. Le livre illustré moderne, c'est aussi l'abandon de certaines techniques traditionnelles ou plutôt la diversification des procédés. Lithographie, collage, eau-forte, bois gravé, toutes les techniques s'avèrent justes si elles répondent aux nécessités du livre.

François Chapon adopte ici une vision unifiante du livre illustré où le texte et l'image se répondent et relèvent d'un même esprit. Pour l'auteur, l'amitié sous-jacente aux oeuvres explique une telle harmonie de conception. Il serait bien sûr difficile de contredire François Chapon sans passer par une analyse rigoureuse de la majorité des ouvrages cités. On peut penser cependant que certains livres illustrés, malgré l'apparente harmonie esthétique à laquelle se limite l'auteur, présen-

tent des discours souterrains plus conflictuels et qui pourraient témoigner de conditions de production moins égalitaires ou de positions sociales divergentes.

Sylvie Bernier

JEAN PAULHAN
Lettre aux Directeurs de la Résistance
Editions Ramsay, 1987.

J'ai toujours aimé la France. Et plus particulièrement celle que je ne connaissais pas; du moins autrement que par les films, qu'enfant je regardais l'après-midi, si malade que je restais à la maison avec ma mère et le téléviseur. Ainsi, ce dernier nous offrait-il parfois des films d'époque et de guerre. Ceux où l'on voyait des officiers allemands et le vaillant petit peuple français sous l'occupation me semblèrent vite plus fascinants, et plus graves, que les films américains, en tout cas de cow-boys et d'Indiens. Il était bien, alors, que les forces du bien l'emportassent sur celles du mal. Ce l'est encore. Mais l'on finit par se lasser du manichéisme; et en premier lieu, Paulhan lui-même qui, dans une lettre à Claude Mauriac, écrivait «qu'il est faux que les Français se partagent en deux castes, dont les uns seraient les purs et les autres les impurs: les dignes et les indignes». Entendez les résistants et les collaborateurs.

Plus tard, j'aimai rétrospectivement voir tomber du ciel, largués par des avions, les poèmes d'Eluard et d'Aragon; voir le piéton de Paris les ramasser, les lire et, fort du tonus vivifiant qu'ils offraient, se prêter corps et âme aux luttes clandestines de la résistance. On a aimé ces héros, femmes et hommes qui, dans les maquis, furent l'honneur de la France.

Mais si d'aventure un Brassens, quelques temps après, chanta qu'il aurait «dû prendre un peu parti pour [la] toison» de celle qui avait un penchant «pour les *ich liebe dich*», il faudra voir, à une autre échelle, en Paulhan celui-là qui, avec entre autres Gabriel Marcel, Thierry Maulnier, François Mauriac et Jean Sclumberger, osa intervenir dans les affaires de l'épuration. Mais rien n'est simple. Prenons les choses par le commencement: ouvrons le livre.

D'abord, en est-ce un? Cette lettre constitue plutôt à vrai dire une plaquette, un pamphlet, un petit traité. Mais, exception faite de *Les Fleurs de Tarbes*, «vrai» livre auquel il doit sa relative notoriété, Paulhan a-t-il écrit autre chose que de courts ouvrages? L'on peut dire que la *Lettre aux Directeurs de la Résistance* est tout à fait représentative par ses dimensions des travaux de Paulhan. Mais elle l'est surtout pour d'autres raisons.

Une lettre, même ouverte, a son ou ses principaux destinataires. Mais qui sont donc au juste ces fameux directeurs auxquels s'adresse Paulhan sans jamais les nommer? La courte note de l'éditeur, qui apporte des précisions sur d'autres détails, reste muette sur ce sujet. Qui veut en savoir davantage devra chercher ailleurs; et se demandera peut-être aussi, la lettre étant datée de 1951, et Paulhan la commençant par ces mots: «Je suis résistant», comment l'on peut être encore résistant sept ans après la fin des conflits de la Seconde Guerre mondiale.

Car en fait, qu'est-ce qu'une résistance qui persiste, qui perdure, quand ce à quoi elle s'opposait n'est plus? La question est mal posée. Elle ignore que, après les luttes, il faille mettre de l'ordre dans les affaires du pays, et que, si officiellement on a posé les armes, les passions restent vives.

La résistance serait devenue après la guerre, non plus un ensemble de forces de combat dirigées contre l'occupant, puisque enfin vaincu, mais une «institution» exerçant des sanctions contre quiconque se trouva entre 40 et 44 «coupable d'intelligences avec l'ennemi». Ainsi, les résistants d'hier, une fois la situation renversée, font-ils face aux collaborateurs et peuvent-ils désormais obtenir réparation. N'est-ce pas là un juste retour des choses? Et pourquoi, se demandera-t-on, les coupables devaient-ils rester impunis? Que diable vint donc faire Paulhan dans ce dossier?

Dans les entretiens qu'il accorda à Robert Mallet et que réunissent *Les Incertitudes du langage*, Paulhan répond à cette question: «A la libération, les libérateurs ont eu fâcheusement tendance à se conduire en nazis. Le général de Gaulle avait très bien parlé, pendant la guerre, d'une poignée de traîtres qu'il fallait châtier. Mais c'est par millions que les Français suspects de tiédeur patriotique, ou tout simplement d'idées réactionnaires ont été condamnés, sans la moindre garantie de justice, sans le moindre droit, sur des mesures de circonstances et des lois à effet rétroactif.»

Chose certaine, l'intervention de Paulhan, comme le faisait remarquer Frédéric Grover lors du colloque de Cerisy consacré à l'auteur, et dont la collection 10 / 18 a publié les actes, entraîna presque une affaire d'Etat, «si l'on en juge par les réactions qu'elle a provoquées». Ceux qui se crurent destinataires de la lettre, Martin-Chauffier et Roger Stéphane, répondirent au pamphlet: Georges Duhamel, pour sa part, s'en abstint. Le président de la République fit parvenir une longue lettre à Paulhan. Même le général de Gaulle rencontra l'homme de lettres pour discuter avec lui des problèmes de l'épuration. Quant au pape, il accorda lui aussi son appui à l'écrivain. Vraiment, l'intervention ne passa pas inaperçue.

Mais là n'est pas l'intérêt de ce petit livre. J'en conseillerai la lecture à qui voudrait s'initier à Paulhan, parce qu'il illustre bien la manière de l'essayiste. Il fournit en raccourci un très bon exemple des démarches intellectuelles que pouvait accomplir le logicien que fut Paulhan. Mais attention! Le logicien ici est d'abord et avant tout un écrivain, d'idées peut-être, mais un écrivain qui ne se trompe que sur un point; c'est quand il dit de son petit livre qu'il n'est pas amusant, qu'il est du reste banal. Car bien qu'il ait toujours pris le parti de «l'homme du com*mun*», Paulhan est le plus singulier des auteurs qui soient. Pour difficiles qu'apparaissent ses ouvrages, leur variété dans le ton finit toujours par nous séduire, et leur intelligence par nous gagner. La fantaisie par ailleurs n'en étant jamais exclue.

Dans une lettre inédite qu'il adressait à Martin-Chauffier, Roger Caillois écrivait que pouvait exaspérer «cette position soudain juridique, abstraire, tenant compte du texte du Code plutôt que du contexte de l'histoire, et sacrifiant brusquement ou paraissant sacrifier la justice à la jurisprudence», mais surtout que la démarche adoptée par Paulhan n'avait pas été comprise, si la pensée de l'auteur n'avait pas été tout simplement détournée, par la plupart de ses lecteurs, et Martin-Chauffier en particulier.

Ca n'aura pas été le seul malentendu dans l'oeuvre et la vie de Paulhan. C'est que d'ordinaire, on s'entend fort peu aux subtilités de la logique, surtout si le «jeu insensé d'écrire» en vient presque brouiller les rouages; ce qui n'est toutefois pas le cas avec cette lettre, mais tout de même... Paulhan y demeure Paulhan, le jeu chez lui, même pipé, étant son fort.

La méthode de Paulhan, longuement et patiemment mise au point à travers tout son oeuvre, a partie liée avec la conception du langage qu'on peut trouver dans la plupart des essais de l'écrivain. «Je crois que le langage contient la clé de tous les problèmes qui nous préoccupent.» Analysant la question de l'épuration, non seulement en observe-t-il les idées, mais en linguiste appliqué il en étudie le discours, lequel discours, comme on sait, construit activement l'idéologie. Paulhan est alors amené à faire une découverte. Mais les lecteurs de la lettre que publient les éditions Ramsay ne la connaîtront pas; il faudrait pour cela qu'elle soit suivie, comme chez Pauvert il y a vingt ans, des *Répliques et contre-répliques* qu'elle provoqua.

Cette découverte, «c'est que le Code et la langue du droit... trahissaient, par leur faute de grammaire, une faute plus profonde — une faute de pensée», ou encore, que «la lettre, dans l'affaire, ne se trouvait pas moins faussée que l'esprit». Est-il besoin ici de spécifier que, parlant de lettre, Paulhan ne parle pas de son opuscule? Et que la faute de grammaire en est une

de justice, dans la mesure où cette dernière est une sorte de grammaire? Mais quelle est, et où est cette faute?

C'est en lisant le Code pénal à l'article 75, en cherchant par après à définir le mot France, en parlant de ce qu'il nommait «prévision du passé», en abordant le phénomène de «l'identité des contraires», que Paulhan curieusement en arrive à prouver que, selon le droit, ce serait les résistants qu'il faudrait condamner (et il serait alors l'un des plus illustres héros de cette résistance à subir un quelconque châtiment), mais surtout, et cette fois sans l'ombre d'un paradoxe, qu'en bonne justice, ce n'est pas la victime qui juge l'assassin, ni les bourreaux d'autres bourreaux.

C'est ce qu'il fallait démontrer. Il le fit à sa manière. En «simple grammairien».

Daniel Guénette

PAUL-EMILE BORDUAS
Ecrits I
édition critique par A.-G. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe
coll. B.N.M., P.U.M., 1987, 700 p.

MICHEL GARNEAU
Poésies complètes [*1955-1987*]
Guérin littérature / L'âge d'homme, 1988, 770 p.

Borduas aurait-il la notoriété qu'on lui connaît s'il n'avait été que peintre? Je crois que non. Théoricien documenté et passablement progressiste dans le Québec «intellectuel» d'après-guerre, Borduas a laissé de très nombreux textes qui méritent une lecture tout aussi attentive que celle(s) que commande(nt) le désormais célèbre manifeste collectif que fut le *Refus global* ou encore les non moins prophétiques *Projections libérantes*.

Bourassa, Fisette et Lapointe, entourés de très nombreux collaborateurs, nous proposent le premier tome d'une édition critique de ces textes signés Borduas. Comme ils sont d'une variété de discours très riche, ils les ont regroupés sous le titre général d'*Ecrits I*. Et comme ces écrits ont parfois été publiés plusieurs fois, servant à des usages très divers, l'équipe nous les restitue avec notes et variantes, et avec ce souci scrupuleux de nous en offrir la version définitive, tout en souhaitant que le *traitement* donné aux textes n'aura pas un effet d'aseptisation, compte tenu de l'aura un peu magique qui entoure encore aujourd'hui ce que l'on a appelé le mouvement automatiste.

Le temps semble venu de jeter un peu de lumière(s) scientifi-

ques(s) sur ce qui est encore profondément mythique dans notre perception du personnage Borduas. Une plus grande connaissance de l'ensemble des écrits, des plus connus aux inédits de toutes sortes, demeure une garantie des plus objectives dans l'appréciation de toute cette époque qui marqua le seuil de l'entrée du Québec dans la modernité.

Les *Ecrits II* renfermeront d'autres inédits, notamment la correspondance et le journal. En attendant, ce premier tome illustre à merveille non seulement la grande quantité des textes retenus mais aussi la qualité de la plupart d'entre eux. Ceux qui lui ont reproché de n'être qu'un autodidacte pourront mesurer combien ces textes sont encore aujourd'hui d'une pertinence, d'une compétence et d'une vitalité remarquables. Les trois chercheurs souhaitent bien sûr que ces écrits soient perçus comme «littéraires». On peut aussi, en sortant encore d'un cran du mythe, se réjouir du grand intérêt de ces textes écrits entre 1933 et 1958, en dépit de quelques redondances et de quelques contradictions.

L'ouvrage se compose de cinq parties; et chaque partie se trouve précédée d'un très utile texte de présentation, qui situe les écrits retenus selon ce qui les a motivés, pointant les variantes significatives, rappelant les effets qu'ils ont pu produire en leur temps ou encore de nos jours, etc. L'ensemble, on le voit, ne se lit pas comme un roman, même si la perspective chronologique guide la lecture. L'ouvrage est savant. Il multiplie les notes et les commentaires. Il faut se laisser porter par le souci d'exhaustivité des responsables de cette édition. Dans ces parages, la séduction n'est pas facile, mais la curiosité et l'effort sont toujours comblés.

Enfin ces *Ecrits I* renferment, comme dans toute édition critique qui se respecte, une chronologie très détaillée de la vie privée et publique de Borduas, des notes infrapaginales très nombreuses et souvent passionnantes, des appendices qui couvrent plus de 100 pages, une bibliographie impressionnante et un index onomastique. Bref, un beau travail de recherche et d'édition.

* * *

Avec les *Poésies complètes* de Michel Garneau, il nous faut bien admettre que les éditeurs sont animés par d'autres motivations que celles qui président à l'édition critique ou savante. Et comme il ne s'agit pas d'une anthologie posthume — qui douterait que Michel Garneau ne soit plus du monde des vivants! —, l'auteur a lui-même revu les recueils qu'il a regroupés en un seul fort volume de plus de 750 pages, et il n'a pas cru bon de relever les variantes ou les retouches qu'il leur a apportées.

Les éditeurs ont en effet misé sur les textes. L'attirail biobibliographique se trouve donc réduit au minimum. L'astuce de Guérin Littérature aura été de publier un autre livre, parallèle à l'anthologie, dans lequel on retrouve un discours critique, évaluatif et global de l'oeuvre de Garneau. Il s'agit du livre sympathique de Claude Des Landes: *Michel Garneau, écrivain public* (1987, 192 pages, illustrations et photos). On peut en effet puiser là tout ce que l'anthologie se garde bien de répéter.

Alors que Borduas était homme à expression surtout plastique, visuelle, Garneau est plutôt un auditif. Très jeune, c'est en effet vers le théâtre qu'il lorgne puis vers la radio et enfin vers la chanson. Encore aujourd'hui, l'autodidacte manifeste sa fidélité à l'oralité ou plutôt à ce que j'appellerais son souci de la voix, de la rythmique, de la tonalité de son langage. Son théâtre est parsemé de musique chantée, ses animations radiophoniques sont empreintes de cette joie de parler et de jouer avec les timbres, ce plaisir de respirer, comme si sa voix portait des textes déjà lus. Bref, Garneau a su imposer sa carrure — sans jeu de mots —, et même ses nombreux recueils poétiques ne sauraient être lus à voix basse. Si l'on veut leur rendre justice et, par le fait même, participer à cette «imprévisible passion de la présence» (p. 733) ou à cette jubilation dont ils nous entretiennent si souvent, que la jubilation provienne des caresses des corps, des jeux criards d'enfants ou de la montée jaillissante des phrases, il faut les dire et non seulement les lire.

Garneau nous guide «vers la vraie fête de la présence ordinaire» (p. 657).

L'«animalhumain», comme il aimait l'afficher, n'a jamais atteint de si beaux accents que dans *Les petits chevals amoureux*, recueil qui regroupe des textes qui couvrent plus d'une quinzaine d'années, ou encore *Dans la jubilation du respir le cadeau*, qui couvre lui aussi plus de vingt années d'écriture, du début des années 60 jusqu'à aujourd'hui. Ce dernier recueil serait inédit. Il manifeste par ailleurs une continuité rare chez un même poète et sur une si longue période de production: «Je chante au centre / dans le ventre du désir» (p. 752). Fidélité à la voix: «tout ce que je sais de cette joie / c'est que mon sang fait voix» (p. 25). Fidélité, cette voix que l'on retrouve sur scène, chez ses personnages, et sur disque, ces longues complaintes lancinantes et qui pourraient ne jamais finir.

Il faut se répéter en plein centre de ses *Poésies complètes*, et datant de 1975, les quelques pages qui nous confient les mille «raisons d'écrire» qui le motivent encore.

Ces deux ouvrages ont donc très peu en commun. Ils manifestent pourtant à leur manière la pluralité des politiques éditoriales au Québec, la richesse des préoccupations culturelles et sociales, la générosité dont font preuve deux écrivains impor-

tants. En effet, tandis que Borduas était avant tout un essayiste, — celui qui s'interroge sur certains problèmes et qui les reprend sans cesse parce qu'il ne les épuise pas —, pendant que Gauvreau s'occupait à explorer jusqu'à leurs limites les possibilités de la communication poétique, Garneau, de son côté, est avant tout un parleur, un raconteur souvent bavard, un amoureux de la langue, celui dont le discours poétique se veut d'abord un envoûtement plutôt qu'une recherche, une rythmique plutôt qu'une déception, enfin, une complicité plutôt qu'une traversée solitaire.

Robert Giroux

NICOLE BROSSARD
Le Désert mauve
Editions de l'Hexagone, 1987, 220 pages

Le mauve a, entre autres significations symboliques, celle de l'action réfléchie, de l'équilibre entre les sens et l'esprit. En donnant à son livre ce titre coloré, Nicole Brossard nous montre peut-être à travers ce jeu symbolique un aspect de sa démarche d'écriture. Processus d'émergence de mots et de formes résultant d'une réflexion cognitive intense et d'une expérience littéraire évidente.

Tout est pensé dans ce livre, jusqu'au moindre détail. La forme, ici, n'est pas séparée du texte mais y colle, comme un chandail mouillé colle à la peau, pour en accentuer la spécificité. Ce serait faire preuve d'esprit de réduction que de qualifier cet ouvrage de formaliste, bien qu'on y décèle aisément un travail formel.

Un premier récit, signé Laure Angstelle, ouvre le livre. Dans le désert de l'Arizona, Mélanie, une adolescente de quinze ans, fait fréquemment de longues randonnées en voiture. Errance, quête éperdue: «J'étais alerte dans le questionnement mais il y avait en moi un désir qui sans obstacle m'effrayait comme une certitude.»; puis fuite d'une perception lucide et insupportable de la réalité: «Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité.»; mais aussi, et peut-être surtout, une recherche d'espoir: «J'ai toujours cherché le désert, car très jeune je voulais tout connaître de la beauté, de la lumière, éloigner la peur et la mort.» Encore une quête existentielle serions-nous tentés de penser. Pourtant c'est au-delà de celle-ci que le livre nous conduit. Car ce court récit n'est que l'exorde d'un enjeu plus grand: celui de la traduction.

En effet, de se récit premier, une traduction fictive est élaborée par Maude Laures, une montréalaise qui, ayant été fasci-

née par le livre trouvé dans une librairie d'occasion, décide de le traduire. Ainsi sont posées les trois parties fondamentales du livre: le récit, la démarche de traduction de Maude Laures et, finalement, la version traduite du récit original. Du même coup apparaissent les problèmes soulevés par la traduction.

«Comment pouvez-vous me comprendre si vous me lisez dans une langue et transposez simultanément dans une autre ce qui ne peut adéquatement trouver place en elle? Comment croire un instant que les paysages qui sont en vous n'effaceront pas les miens?» C'est ainsi que s'exprime Laure Angstelle (auteure du premier récit) dans un dialogue fictif avec Maude Laures. Trouver les enjeux du livre, se détacher de ses propres émotions ressenties pour laisser pénétrer celles véhiculées par le récit original, dire le mot juste qui donnera le sens véritable de la langue première... Nicole Brossard pousse presque jusqu'à l'absurde cette réflexion en inscrivant les titres de chapitre de la première partie en lettres (ex.: Chapitre huit) alors qu'elle baptise du nom de «Chaptitre» ceux de la dernière partie tout en les numérotant en chiffres (ex.: Chaptitre 8).

Il est intéressant de noter que par endroit, c'est la forme même qui devient signifiante. Ainsi en est-il du chapitre où, dans la deuxième partie du livre, Maude Laures tentant de cerner les personnages de l'oeuvre qu'elle désire traduire, nous présente «l'homme long» dans une chemise à dossier qui ne comporte que des photos. Remarquable fusion de deux arts qui contribue à la complétude du sujet.

La structure du roman n'est pas linéaire. Il y a impossibilité pour le lecteur de s'identifier au narrateur, lequel n'est d'ailleurs pas toujours présent (dans «les scènes», le narrateur n'existe plus). Impossibilité aussi d'identifier l'auteure au narrateur. On assiste à une transposition constante entre deux niveaux de fiction angoissante et paradoxalement exaltante de sa traduction, puis finalement retour au premier niveau: la fiction de l'oeuvre traduite. Tout au long de la lecture du livre nous transitons entre ces deux niveaux dans un mouvement de balancier. Ce rythme est donné dès le début par l'insertion de la présence de «l'homme long», intercallée entre les différentes pauses du récit et semblant n'avoir, de prime abord, aucun autre lien avec celui-ci que ceux du désert et de la folie. Ce n'est qu'en avançant dans la lecture du livre que nous voyons apparaître le lien véritable entre ces deux récits (qui ne sont en fait qu'un seul récit): «l'homme long» fait converger les tensions qui émergent, qui affleurent dans le récit et qui créent une atmosphère d'attente lente et lourde. Ces tensions seront relâchées quand surviendra à la fin, d'une façon imprévue et soudaine, presque insolente, la mort.

Voici donc un texte travaillé et indissociable de la forme qui le soutient admirablement. A travers toutes les recherches, tous les efforts que fait Maude Laures pour s'imprégner du texte, pour cerner les personnages, les lieux, les dimensions et les objets, ce sont les embûches et les difficultés de la traduction que nous montre l'auteure. La question est bien posée, toutefois la réponse n'est pas donnée. Ou plutôt, c'est fictionnellement qu'elle est donnée, dans le récit final donné par Maude Laures, qui nous permet de constater tout le travail effectué par la traduction et ce curieux passage de la lecture à l'écriture. Dans cette relation de la traductrice avec le récit original, c'est aussi la question de la relation du lecteur au livre qui se pose. Maude Laures faut déséquilibrée, sa vie fut altérée après la lecture de ce livre: c'est ce qui lui insuffla le désir de le traduire, c'est-à-dire de le réécrire.

Le Désert mauve ne se ferme pas sur ces questions qui s'insinuent dans notre esprit, discrètement, pour ne plus nous quitter. Les autres thématiques principales du livre (la beauté, la lumière, la peur et la mort) nous semblent anodines. De beaux prétextes à faire une histoire très agréable mais n'étant que la trame de fond sur laquelle se tissent lentement ces questions cruciales pour tout écrivain et pour tout lecteur attentif.

Nicole Brossard nous amène ainsi, insensiblement, à nous interroger sur notre propre rapport au livre et à repenser la réception de l'oeuvre en fonction de sa traduction. Peut-être est-ce là l'amorce d'une transformation de nos attitudes critiques vis-à-vis du livre contemporain. Cette voie de la mutation serait-elle un dessein dissimulé de l'auteure, éclairant ainsi son choix emblématique de la couleur mauve, véhicule du secret et du mystère de la transformation.

Jean-Mari Marcotte

JUAN CARLOS ONETTI
Une nuit de chien
Christian Bougeois Editeur, 1987, 304 p.

MICHEL SAVARD
Le sourire des chefs
Editions du Noroît, 1987, 112 p.

Ecrit en 1943, *Une nuit de chien* est aujourd'hui pour la première fois traduit en français. En 1943, Juan Carlos Onetti est âgé de 34 ans et vit à Buenos Aires. Ce roman qu'on qualifie de nihiliste ne sera publié que plus tard: «l'éditeur, écrit Onetti, préféra se retrouver sans roman plutôt que sans maison d'édition.»

Une nuit de chien fut, dit-il, «issu du besoin — satisfait de façon mesquine et non compromettante — de partager les douleurs, les angoisses et l'héroïsme des autres. C'est, par conséquent, une tentative cynique de libération».

Le roman raconte un événement politique clandestin qui se déroule en une nuit. Un militant trahi par les siens et poursuivi par les policiers du pouvoir essaie de fuir à l'étranger, en récupérant des passeports que devait lui fournir le parti, lui-même acculé à la retraite. Mais le parti a choisi de liquider certains de ses membres devenus, selon eux, gênants en les vendant aux dirigeants en place en échange de ces papiers.

On assiste alors à un suspens froid, sans autre émotion que la tension des phrases courtes qui dévalent à toute vitesse, emportant le lecteur, la nuit, dans le labyrinthe d'une ville sud-américaine prise en otage par la violence de quelques hommes épris de pouvoir. Chaque minute, chaque mot porte l'urgence panique d'hommes et de femmes acculés à sauver leur peau coûte que coûte.

Le héros lui-même sera poussé au meurtre et c'est dans le sang d'une enfant qu'il tente de sauver et le sien que se ferment les pages du roman. Aucun espoir n'est laissé au lecteur et aux acteurs de l'histoire sinon la faible lueur qu'après un tel drame, le soleil brillera à nouveau, mais pour le héros, ce sera dans l'espoir qu'après la mort il revivra quelque chose de la naïveté de l'enfance.

Roman de la désillusion, *Une nuit de chien* laisse le lecteur aveuglé dans la solitude amère qu'apporte l'épreuve de la violence du mal qui ronge la totalité du monde livré pieds et mains liés aux démons du pouvoir.

Ce lecteur, on le retrouve aussi dans *Le sourire des chefs* de Michel Savard, qui cite dans son recueil une phrase d'Onetti: «Je suis un homme solitaire qui fume dans un endroit quelconque de la ville: la nuit m'entoure, s'accomplit comme un rite et je n'ai rien à voir avec elle.»

Voilà le drame de la solitude dont le *je n'ai rien à voir avec elle* en souligne l'ironique impossibilité. Car pourquoi vouloir décrire cette autre nuit si aucune relation n'éveille en nous les mots pour le dire.

Pour Michel Savard, il suffira donc dans sa poésie d'évoquer les résidus de l'échec,

Au pied du jour
reviser la liste des pratiques
inscrite dans les voies du corps
...
les larves de faits de gestes
qui feront autre ce jour
de ton histoire au monde

et faire de l'espoir qui fonde une recherche sur laquelle on base son identité, le lieu d'un regard indifférent aux passions délirantes, un espoir détaché des pertes et de l'action.

Le sourire des chefs se divise en quatre parties intitulées successivement: Petit déjeuner, Mur de briques, Cela, Nationalismes. Dans chacune de ces parties, l'auteur privilégie un discours froid, désabusé, comme retiré de l'objet et en même temps inclus: une sorte de retrait effacé.

«Petit déjeuner» ouvre le recueil sur le regard que porte l'auteur aux petites choses qui l'entourent, objets faits et gestes qui se jettent sur nous dès lors qu'on s'éveille; la table, le lavabo, la radio qui ronronne, la fenêtre, monde accueilli avec une lassitude curieuse

dans l'eau savonneuse
les couverts se reposent
les flocons d'avoine coulent
jusqu'au fond du bassin voilà
tout se détache
quelle passion
...

dans «Mur de briques» sous-titré murales (matériaux mixtes), les poèmes sont plus longs et se font plus dynamiques. Le monde extérieur inter réagit avec l'auteur et s'impose comme un mur imparable

gaucher
menteur
et timide il attend
digne dans ses briques serrées
notre sentence qu'il ne craint pas
sous son immunité moléculaire

jamais il cependant
ne se dépassera

mais c'est aussi le mur à projection, l'écran avec lequel on cause, ce n'est pas la prison, ce n'est qu'un mur. Il ne bouge pas, ni n'enferme, mais il est là à attendre peut-être que l'on vous fusille.

Si l'on associe «Petit déjeuner» et «Mur de briques» au matin et au midi, «Cela» qui est troisième s'apparente au soir et est le lieu d'un discours plus politisé, une critique sur un monde social voué au malheur

cela s'engouffre
l'arme au clair
dans les caches des familles

cela force la fille
et sa mère
cela boit
le vin des années

il faudrait tout citer car le rythme ici est cinglant et vise juste.

Quant à «Nationalismes» qui forme le dernier volet du recueil et qui se veut peut-être la nuit et le petit matin, il se compose de 28 courts poèmes de 7 lignes commençant tous par «ainsi nous sommes» sauf le dernier qui, lui, débute par «ainsi nous serons».

C'est un inventaire des images qui ont pu servir de balises pour définir l'«âme» québécoise, peut-être à jamais libre échangée, et qui font sourire les chefs

ainsi nous serons
bientôt bienheureux
circonscrits et vite conscrits
à l'appel d'un numéro
notre tour anodin
passera veut
veut pas

Fort bien illustré de sept dessins de Paul Emile Saulnier, dont la noirceur en évoque la plus grande, ce recueil se doit de passer entre vos mains.

Raymond Martin

ROBERT LALONDE
Le Fou du Père
Boréal, Montréal, 1988, 152 pages

Robert Lalonde avec son dernier roman *Le Fou du Père*, renvoit Oedipe dans la «boule à mythes» et installe, plutôt que la quête de la mère, celle du Père. Encore une fois il écrit sur l'initiation de l'homme, par l'homme. Il l'avait déjà fait en 1982, avec *Le dernier été des Indiens*, où un jeune homme est amené à connaître la nature, la vie, à travers une relation avec un amérindien de son âge. Maintenant, en 1988, c'est un homme mûr qui, dans *Le Fou du Père*, quitte la femme aimée pour un voyage vers son passé. C'est d'ailleurs à sa compagne qu'il s'adresse, tout au long du roman, pour lui raconter, lui faire vivre son histoire; partage d'intimité, comme un journal vivant, non écrit. Lalonde laisse couler son écriture, tellement peu livresque, qu'on en oublie la lecture; comme si on nous racontait l'histoire, comme si les mots étaient lus par nos oreilles.

Dans un décor unique, avec à l'avant-plan la rivière et la forêt, peu d'actants, le père, le fils et quelques figurants, le drame se joue, en un acte, tout comme le livre se lit d'un trait. Quelle est donc cette émotion si forte qui donne à ce roman tant de charisme? La quête de l'absolu. Le fils, dans un geste ultime, remonte le courant du temps, revient vers le père, la source de sa vie. Il a décidé que cette fois-ci sera la bonne, que l'échange aura lieu; il veut connaître le père, le comprendre, l'apprivoiser, et être compris de lui. Il témoigne d'un désir si frénétique, si ardent, qu'il est prêt à aller au bout des choses. Le père, sauvage et calme, s'il attend la rencontre du fils, ne la manifeste guère de la même façon.

Le fils qui veut savoir, se rappelle ce que lui disait sa grand-mère à propos de la nature: «Touche, creuse pour trouver les racines, grimpe, renifle, tâte, regarde longtemps et tu cesseras tes questions...»; quand il revenait, il savait ce qu'était un arbre. Lui qui vit en ville, qui pense et ordonne des mots, les écrit pour structurer ses idées, se replonge dans les eaux troubles de son passé pour tenter de comprendre. Quand il nage dans l'eau froide de la rivière, nu, c'est la communion au père qu'il recherche; cette rivière, cette forêt sont le père, elles le représentent, le résument. C'est à travers la puissance évocatrice de cette nature rebelle, plus forte que toutes les métaphores qu'il pourrait écrire, que le fils remonte lentement vers le père. Il s'apprivoise à son monde pour mieux pouvoir entrer en contact avec lui.

Planant sur les ombres des deux hommes, le fantôme de la mère les accompagne. Le fils l'évoque, le père l'invoque. Ce vieil homme, malgré son immense complicité avec l'univers des huards et du vent, n'atteint pas la plénitude, quelque chose lui manque. Quand il affecte l'indifférence, l'oubli, quand il se retranche dans l'égoïsme, c'est pour masquer son inaptitude. Dans une prière à sa défunte, il avoue son sentiment d'échec et d'impuissance: «Personne peut nous guérir de nous-mêmes, nous offrir une autre vie... Lui, y cherche à me connaître... Mais y a rien à connaître! Rien!» La rencontre du fils et du père se fait lors d'un moment de découragement de ce dernier, quand il abaisse à ce point sa garde qu'il se livre, entier, prêt à mourir. Le fils lui retire son arme, l'enlève à la mort, lui communique sa soif: «Ma soif assouvie, je veux reculer ma bouche, mais la sienne la retient, la mord, la lèche comme une blessure fraîchement ouverte. Après, il n'y a plus de surprise. Nos deux corps font ça tout seuls.» Choquante cette rencontre? Si on n'a rien compris, oui! Par contre, si *Le Fou du Père* touche en nous le point juste, on accepte (ou du moins respecte) cette quête du père et la façon dont elle s'ouvre. Car il s'agit bien d'une ouverture finale et non pas d'une fin en soi. On comprend qu'une

fois, seule et entière, a suffi pour que les deux hommes voient leurs ombres se conjuguer, qu'une fois seule a permis le contact entre l'innommable nature du père et les mots sans corps du fils. Ces gestes traduisent la jonction des forces de vie de chacun et c'est assez pour que la mort attende, pour que le père et le «fou» continuent à vivre, à prendre plaisir à cette existence nouvelle où ils se comprennent enfin.

Bruno Lemieux

PIERRE BOURDIEU
Choses dites
Editions de Minuit, coll. «Le sens commun», 229 pages.

Après *Homo academicus*, très bon livre traitant de la genèse sociale du classement social des universitaires en France, paru en 1984, voilà que Bourdieu publiait un nouveau titre à la fin de l'automne 1987. Il était temps. Bourdieu n'avait pas eu de si long silence (trois ans et demi) depuis *La Distinction*, et l'ouvrage du sociologue français était fort attendu.

Peut-être cette attente fut-elle trop longue? De toute façon, l'ouvrage m'a déçu. J'y reviendrai.

Le livre est constitué, un peu à la manière de *Questions de sociologie*, d'une série de choses que le sociologue a déjà dites, que ce soit dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*, lors d'entrevues ou lors de conférences. Il s'agit donc par définition d'un recueil de textes fort diversifiés n'ayant en fait qu'un seul point commun: être des choses dites par Bourdieu.

Cela donne un ensemble inégal où le lecteur doit trier à travers les redites et les choses de peu d'intérêt pour trouver quelque chose à se mettre sous la dent. Il faut en fait piger dans les trois parties du livre («Itinéraire», «Confrontations» et «Ouvertures») pour lire cinq bons articles (sur un total de quinze).

Le recueil commence pourtant bien: l'entrevue intitulée «Fieldwork in philosophy» est fort intéressante. On se dit: Ca y est! Bourdieu trace dans cet interview une esquisse de ses influences en philosophie. Il se dit loin des existentialistes malgré ses lectures répétées de Heidegger et Schütz, plus près des structuralistes, Lévi-Strauss, Foucault, Althusser, tout en n'étant pas des leurs. A lire: par voyeurisme.

Plus loin, près de cent pages plus loin, deux textes sur la religion peuvent intéresser ceux et celles qui sont attirés par le domaine: «Sociologie de la croyance et croyances de sociologues» et «La dissolution du religieux». Puis, place à la littérature avec «Lecture, lecteurs, lettrés, littérature», réflexion sur

le travail des philologues et d'autres *lectores*, c'est-à-dire des intellectuels qui se sont donné des textes pour objet: littéraires, ethnologues, linguistes, etc.

Vient ensuite la partie intitulée «Ouvertures», partie que, à mon sens, se révèle être la plus intéressante de l'ouvrage. On y retrouve trois textes qui méritent particulièrement l'attention. Premièrement un texte intitulé «Espace social et pouvoir symbolique», puis «Le champ intellectuel: un monde à part» et finalement «Les usages du «peuple»». Je ne résumerai pas ici ces trois textes (vous savez lire), me contentant de souligner que l'on retrouve là les notions chères à Bourdieu (champ, capital symbolique, habitus et lutte) appliquées à des sujets déjà touchés par lui, mais avec ce petit quelque chose en plus qui nous fait oublier les textes plutôt minces du milieu du livre.

Bruno Lévesque

Sous la direction de JEAN-LOUP PASSEK
Dictionnaire du cinéma français
Références Larousse, 1987, 435 p.

J'aime bien ces voyages sans itinéraire que l'on fait en feuilletant un dictionnaire. Un acteur, un réalisateur et puis voilà que nous dérivons sur des rivages souvent inconnus et passionnants. L'un nous renvoie à l'autre et tout à coup on se rend compte qu'en voulant savoir la date de réalisation de *Céline et Julie vont en bateau* de Jacques Rivette, on s'est rendu en zigzaguant jusqu'à Jean-Louis Barrault.

Dans ce petit *Dictionnaire du cinéma français* de Larousse (format poche), les auteurs font preuve de la même rigueur que dans le *Dictionnaire du Cinéma* de Larousse (1986) qui est un des meilleurs ouvrages de références sur le cinéma à l'heure actuelle. Il rassemble par ordre alphabétique près de 1000 biographies d'acteurs, de réalisateurs, de producteurs, de décorateurs, de chefs opérateurs, de musiciens, de critiques et d'historiens, bref, de tous ceux qui ont marqué l'histoire ou contribué à l'évolution du cinéma français. Les articles, tirés du *Dictionnaire du Cinéma*, ont été mis à jour, de nouveaux noms se sont ajoutés, comme Sabine Azéma, Sandrine Bonnaire, Robin Renucci. Il y a bien quelques petits oublis (Arielle Dombasle, Christophe Malavoy) mais pas assez pour attaquer la crédibilité de cet ouvrage. A chaque article, les auteurs font un compte rendu de la carrière de l'artiste avec, en terminant, une filmographie le plus souvent exhaustive (titre des films et date).

Le livre comporte en outre un dossier chronologique (47 pages) de photos noir et blanc et couleur, qui offre un panorama fort bien équilibré du cinéma français de 1908 à 1986. A la fin du volume, on nous propose les palmarès des principaux prix français: César, prix Delluc, Sadoul, Vigo, Méliès...

Enfin, une bibliographie sélective intéressante propose 45 titres publiés aussi bien en France qu'à l'étranger, entre 1948 et 1986. Les livres suggérés traitent principalement de l'histoire du cinéma français. On y retrouve soit des livres d'analyse écrit par un critique ou un historien soit des catalogues commentés des films réalisés pendant une période historique précise.

Pour ceux que les dictionnaires passionnent, je signale la parution prochaine, en octobre 1988, chez Boréal, d'un dictionnaire du cinéma québécois, depuis les origines jusqu'à nos jours. Coordonné par Michel Coulombe et Marcel Jean, le dictionnaire comprendra 650 articles, rédigés par une soixantaine de rédacteurs. Il viendra combler un vide, le dictionnaire de Michel Houle et Alain Julien, publié chez Fides, ayant déjà dix ans.

Andrée Lemieux