

La pensée qui fourche
Dislocation de l'essai québécois contemporain
A Forking Thought
Dislocation of the Contemporary Québec Essay
El pensamiento que se desvía
Dislocación del ensayo quebequense contemporaneo

Anne Caumartin

Volume 39, Number 3 (117), Spring–Summer 2014

Les essais québécois contemporains au confluent des discours

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1026215ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1026215ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caumartin, A. (2014). La pensée qui fourche : dislocation de l'essai québécois contemporain. *Voix et Images*, 39(3), 83–94. <https://doi.org/10.7202/1026215ar>

Article abstract

The cultural discourse carried by the essay is built according to a dynamic specific to the genre: initially in sync with reality, the essayist's discourse then steps back, goes out of sync and develops a criticism of the world thanks to this distancing. The article first seeks to verify the accuracy of this intuition through a brief review of essays published over the last five years. It then initiates a reflection on the tension between the distance expected of an essay and its relationship to current events. Two other parts of the article deal with the negotiations between forms of reflection on the world as it is and between various aesthetic views of responsibility. Filmmaker and essayist Bernard Émond serves as an example. If it turns out that “non-fiction” is more and more likely to require suggested solutions, imperatives and immediacy, then the goal will be to assess the essayistic use of fiction and to continue thinking about the poetics of the genre.

LA PENSÉE QUI FOURCHE

Dislocation de l'essai québécois contemporain

+ + +

ANNE CAUMARTIN

Collège militaire royal de Saint-Jean

Le discours culturel porté par l'essai s'est construit selon une dynamique devenue propre au genre avec les nombreuses publications en revue reprises en collection : d'abord en phase avec le réel, le discours de l'essayiste se reprend ensuite, se déphase, et développe une certaine critique du monde grâce à cette mise à distance. Si ces deux mouvements de la pensée ont pu se présenter distinctement chez certains écrivains par des réécritures, ils se sont traditionnellement effectués quasi simultanément, faisant de l'essai ce genre qui, de loin, comme en surplomb, sait examiner le monde, mais qui néanmoins sait s'y engager et l'informer. Or, nombre d'essais récents semblent s'attarder surtout au premier mouvement ; comme si, après la longue période qui court depuis les années 1980 et qu'on a associée au Québec à un certain désenchantement, l'actualité récente, par ses tumultes, obligeait au verdict et à l'impératif ; comme si le traditionnel engagement des essayistes (une parole dégagée accompagnant des propositions qui se feraient sur le long cours des choses) devait maintenant trouver ailleurs, dans la fiction, son lieu et son espace. Il s'agira ici, par le survol d'essais québécois parus récemment, d'engager une réflexion sur la distance attendue¹ dans l'essai, et sur les rapports qu'entretient le genre avec l'actualité et la fiction, ce qui revient à examiner les formes d'exposition d'une parole qui se veut celle de la responsabilité. Par les essais associés à l'actualité et ceux qui, à l'opposé, prennent leur souffle dans la fiction se trouveraient deux types — sinon opposés, à tout le moins complémentaires — d'action sur le monde, comme un pendule qui oscillerait entre le passé et le futur, entre les gestes intellectuels que sont comprendre et orienter.

+ + +

1 Depuis Michel de Montaigne, l'essai cherche à présenter la cristallisation d'une expérience du monde qui appelle un retour sur elle-même, c'est-à-dire une reconsidération, une réflexion qui se ferait à neuf sur cette première expérience alors que le sujet entretient une distance par rapport à elle.

SE SOUVENIR DES POSSIBLES

Depuis ses origines, l'essai se veut le genre par excellence pour faire du monde un lieu habitable. Lorsque des études s'intéressent à sa façon de faire, à la définition du genre, aux éléments qui le caractérisent et le distinguent des autres formes de la prose d'idées, c'est traditionnellement la difficile place du sujet qui est mise de l'avant. Jean Marcel avait raison d'écrire que « l'essai résulte de la combinaison en texte de quatre éléments formels constituant son code² » et de faire ainsi de l'essai, par une sorte de combinatoire stylistique, un genre fondamentalement référentiel. Dès lors, la critique de la vie pensée de l'homme, de son lieu culturel, parce qu'elle comporte une indication de réalité, supposerait une véridiction et tendrait presque naturellement vers le discours systématique, vers l'objectivité de l'étude qui laisse transparaître son principe : l'objet culturel mis sous la loupe de l'écrivain, isolé de toute subjectivité, peut être disséqué mais jamais interrogé, le dialogue avec le réel étant un mode de pensée difficilement envisageable. Au fil de la critique du genre, l'instance subjective et la part de fiction dans l'essai ont acquis leur légitimité. Robert Vigneault a bien montré que l'essai est le « discours argumenté d'un sujet énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage³ » ; François Ricard a soutenu l'émancipation et l'affirmation d'un « je » de l'essai dans le cadre de la naissance d'une pensée libre au Québec⁴. La médiation langagière qui permet une *appropriation du vécu* insère dans l'essai un mécanisme de fictionnalisation puisqu'elle est le fait du processus non seulement de l'écriture, mais aussi de l'instance fictive à même d'inventer littérairement le lieu, le monde culturel de l'essayiste. Bref, le combat de l'essai — de l'essayiste, devrait-on dire — a longtemps porté sur son droit à la subjectivité, sur une négociation d'espace et de légitimité par rapport au discours savant, l'essai se faisant plus ou moins critique et la critique tendant plus ou moins vers la parole, voire l'invention personnelle.

De ces nombreuses considérations sur la voix de l'essai, l'objet culturel — c'est-à-dire le choix des sujets traités, leur justesse, leur pertinence — est probablement l'élément formel du genre qui a été le moins considéré, ce qui, ultimement, amène certains à chercher encore et toujours la place de l'essai littéraire au Québec, à s'inquiéter de sa vigueur. La vastitude du discours culturel, qui autorise à parler de la culture aussi bien qu'à parler de soi dans la culture, contraindrait l'essayiste à adopter certains tons selon les cas, mettant, du coup, à l'épreuve les frontières du genre, quitte à rendre ce dernier parfois méconnaissable. C'est oublier la polyvalence stylistique qu'a pu mettre en œuvre l'essayiste emblématique au Québec, Pierre Vadeboncoeur, qui a modulé son discours culturel au fil des décennies en le gardant toujours percutant. Des années 1950 au milieu des années 1970, si ses écrits étaient moins nombreux

+ + +

2 Jean-Marcel Paquette, « De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron », Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard (dir.), *L'essai et la prose d'idées au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1985, p. 621-642. Il s'agit 1) d'un JE non métaphorique, générateur 2) d'un discours enthymématique 3) de nature lyrique 4) ayant pour objet un corpus culturel. 3 Robert Vigneault, *L'écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994, p. 21-23. 4 François Ricard, « La littérature québécoise contemporaine (1960-1977). IV. L'essai », *Études françaises*, vol. XIII, n^{os} 3-4, octobre 1977, p. 367.

que par le passé, ils étaient liés à l'action sociale et politique, à une actualité qui servait à avancer un certain nombre d'idées, voire d'idéaux. À partir des *Deux royaumes*⁵, les écrits de Vadeboncœur tendent vers la méditation alors qu'ils semblent délaisser le combat pour s'attarder aux thèmes fondamentaux de l'existence humaine (vivre, mourir, aimer) et amener le lecteur à partager avec l'essayiste non plus une vision du monde (intellectuelle, sociale, engagée) mais plutôt une expérience (sensible, esthétique, morale). La diversité des sujets abordés par Vadeboncœur — comme l'étendue du registre de sa voix, du reste — représente bien les pôles de réflexion qui sollicitent la prose d'idées et tendent à créer sinon des catégories d'essais⁶, peut-être bien à tout le moins des familles de pensée et d'esthétique dans le discours culturel.

Cette polarisation, si elle offre le plaisir de la variété, recèle néanmoins l'écueil de l'étrangement (*estrangement*) au sein du genre, la famille des essais portant sur le monde tel qu'il va et celle des essais qu'on pourrait qualifier « de l'intériorité » n'offrant, semble-t-il, qu'une bien maigre intersection. Ce serait peut-être cette tension qui nourrirait les discours sur la disparition — ou du moins sur l'amenuisement — du genre : les lecteurs affectionnant un type particulier d'essais resteraient insensibles, voire étrangers, aux autres. Certains membres de *Liberté* jadis ne reprochaient-ils pas à Vadeboncœur sa désaffection du combat, de la véritable écriture essayistique, ne comprenant pas le grand écart de sa pensée qui s'opérait avec *Les deux royaumes* ? Dire que l'essai, maintenant, tend vers sa disparition, dire qu'il change dangereusement de voix, qu'il n'est plus que ceci ou cela, révèle peut-être une conception étroite du genre qui privilégierait soit les commentaires éclairés sur l'actualité, soit les réflexions existentielles. De tels constats parlent peut-être davantage du lecteur-critique et de sa posture, de son système de pensée et de sa propre esthétique, que de la vie réelle du genre. Perdrat-on de vue l'intention, la mission première du genre ? Devant les supposées insuffisances de la production essayistique, devant l'inconfort dans la culture, il faudrait d'abord se rappeler que l'essai offre à la pensée cette chose qui reste assurément sa caractéristique fondamentale au-delà de toute définition du genre par des critères d'ordre stylistique : la présentation d'un point de fuite, c'est-à-dire la possibilité de rester collé à la vie tout en portant le regard au loin, question de ne pas trop se perdre chemin faisant. Une façon, somme toute, pour reprendre le mot de Nicolas Lévesque, de vivre par le littéraire la « *off vie*⁷ », celle qui, en se distanciant des choses immédiates pour tâter leurs alternatives, ne compte pas dans les profils des spécialistes mais pèse lourd dans l'économie d'une vie, d'une culture, celle qui présente cette chose qu'on appelait jadis l'idéal et oriente par le fait même la pensée vers une vision du monde particulière. Cette conception de l'essai, si elle peut ultimement rassurer les plus pessimistes en rappelant la multiplicité et la polyvalence du genre, permet de prendre la mesure de sa vitalité. L'idée que l'essai puisse adopter différentes tangentes à ce je-ne-sais-quoi de réjouissant qui rappelle qu'existe encore

+ + +

5 Pierre Vadeboncœur, *Les deux royaumes*, Montréal, l'Hexagone, 1978, 239 p. 6 Ainsi que le présente Marc Angenot avec ses catégories d'« essai-diagnostic » et d'« essai-méditation » dans *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes* (Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982, p. 46-58). 7 Nicolas Lévesque, « Le financement de la pureté », *Contre-Jour. Cahiers littéraires*, n° 25, automne 2011, p. 82.

et malgré tout la liberté de pensée et de parole. Entre les tentatives des intellectuels universitaires de tirer l'essai vers la parole objective et celles des intellectuels écrivains qui, à la suite d'André Belleau et de Fernand Ouellette par exemple, font la promotion du pas de côté, des divagations, pour présenter autrement et plus personnellement le monde, l'essai se laisse tenter tant par les unes que par les autres en demeurant fidèle à une idée : procéder à un tissage littéraire entre une âme pensante et un monde à habiter. Car s'il est vrai que l'essai propose à la vie immédiate un point de fuite, il doit tout autant offrir à la pensée un ancrage dans le réel. Son travail est donc non pas de se cantonner dans l'actualité ou dans l'ontologique, mais de faire son lieu de la fourche où se rencontrent et se joignent ces voies et de tenter d'apercevoir ce qui se dresse au bout de chacune d'elles. L'essai, par son désir et sa capacité d'exploration, reste fondamentalement une possibilité. C'est d'ailleurs ce que rappelle Daniel Laforest par ses impératifs pour lutter contre l'idée de la fin de l'essai et contre les réflexes d'abandon qu'elle entraîne — ce qu'il estime être le masochisme des écrivains :

Redéfinir ce qui paraît acquis. Contredire les idées reçues. Désapprendre au grand jour ; à la vue de tous. [...] Éprouver l'aiguillon du désespoir sans mot dire. Parfois, bien sûr, ressentir que la culture se délite. Mais ne pas le clamer ; ne pas le chanter sur tous les tons. Se garder d'en faire une poétique. Au lieu de cela baisser la tête, et foncer⁸. »

Pour ce faire, cette suggestion : « Parler de ce qu'on ne connaît pas en puisant dans les émotions qui nous sont les plus familières⁹. » L'essai offre la possibilité de comprendre ce qu'il y a autour de soi mais « qu'on ne connaît pas », la possibilité aussi d'orienter le monde en permettant à l'écrivain de s'y trouver au plus près en le définissant et en l'expliquant, aussi bien que dans la distance de la méditation, en proposant des alternatives. « Baisser la tête, et foncer » signifie peut-être choisir sa voie et s'y tenir, qu'elle soit celle du combat ou de la méditation, qu'on tente de saisir le monde ou de pointer vers l'horizon. Engager le genre dans l'une ou l'autre de ces avenues n'équivaut pas pour autant à le faire disparaître. Si on peut avancer avec assez de bonheur que la pensée de l'essai fourche, ce n'est pas au sens où on a « la langue qui fourche », où l'on dirait malencontreusement une chose différente de ce que l'on voudrait prononcer. Si aujourd'hui l'écriture de l'essai fourche, c'est l'idée de dislocation, au sens le plus près de son étymologie, qu'il faut présenter : le discours *enthymématique* de nature lyrique sur un objet culturel décrit par Jean Marcel se fait de plus en plus curieux de ses pôles constitutifs et se déplace, explore pour vérifier les possibles, répondant tantôt à l'attrait du monde qui demande à être compris, tantôt à celui de l'imagination personnelle qui construit du sens à partir de ce même monde.

+ + +

⁸ Daniel Laforest, « "Ça n'est pas ça". Douze suggestions à l'essayiste de la part de quelqu'un qui ne sait pas de quoi il parle mais qui n'en pense pas moins », *Contre-Jour. Cahiers littéraires*, n° 25, automne 2011, p. 74. ⁹ *Ibid.*, p. 74-75.

COLLER À L'ACTUALITÉ ET S'EN DÉFAIRE

Les entreprises d'Atelier 10 inaugurées au début de 2012 illustrent cette situation de l'essai en ce lieu où se crée une tension entre l'actualité et une pensée du bien commun. Au fil de ses quatre premiers numéros, le magazine *Nouveau Projet* a aménagé pour l'essai une place qui lui permet avant tout de saisir l'actualité, comme en un arrêt sur image, pour réussir à s'en faire une histoire et ainsi montrer comment, dans quel sens, elle est en train de construire le Québec. Bien que certains articles soient des reprises — pensons au texte, dans le premier numéro, de Bernard Émond sur l'engagement¹⁰, ou à celui d'une « autre époque » signé Lucien Desbiens¹¹ lors du vingt-cinquième anniversaire du *Devoir* (1935) au sujet du théâtre —, la réflexion sociale menée par *Nouveau Projet* — que l'on essaie de « (Sur)vivre au 21^e siècle » ou de penser la notion de progrès — est ponctuée d'articles sur l'urbanisme, l'environnement physique, l'état actuel de l'agriculture, la gestion de l'échangeur Turcot, la fonction publique, la représentation de l'écrivain contemporain, les usages des avions-robots : des sujets, en somme, qui structurent notre imaginaire collectif en nourrissant les médias traditionnels, mais qui souffrent le plus souvent du manque d'espace que ces derniers leur accordent pour être véritablement pensés. *Nouveau Projet* tente donc de remédier à l'hypermédiatisation, rapide et laconique, en offrant quelque chose comme une pause, de l'espace, des voix. Si la structure du magazine ne semble pas encore tout à fait fixée¹², son orientation intellectuelle semble bien l'être. L'ensemble des textes répond à l'intention première du projet : dans la foulée du mouvement Occupy, contrer un discours médiatique désespérant en offrant

des histoires sur qui nous sommes et sur le monde qui nous entoure, mais aussi des histoires sur ce que nous pouvons aspirer à devenir, sur le monde que nous souhaitons. Des histoires vraies en forme de reportages et d'essais, et aussi des histoires inventées, mais clairement identifiées comme telles, contrairement aux communiqués du Gouvernement de Stephen HarperTM et aux épisodes d'*Occupation double*¹³.

Les textes de *Nouveau Projet*, comme ce texte d'intention, ont l'art de naviguer entre les grandes aspirations (la responsabilité sociale, la spiritualité, le sens du devoir) et une mise en récit souvent apparentée à une ironie bon-enfant, assez *trendy* par les temps qui courent. Il n'en reste pas moins que l'approche de l'actualité menée par

+ + +

10 Bernard Émond, « Vituperer l'époque », *Nouveau Projet*, n° 1, printemps-été 2012, p. 32. Cet article a d'abord paru dans *Relations*, n° 747, mars 2011, en ligne : <http://www.cjf.qc.ca/fr/relations/article.php?id=118&title=vituperer-lepoque> (page consultée le 6 mai 2014). **11** Lucien Desbiens, « Chronique d'une mort annoncée », *Nouveau Projet*, n° 1, printemps-été 2012, p. 36. Ce texte a d'abord paru sous le titre « Le programme de 1910. Une pièce à relire » dans *Comment se fait Le Devoir*, Montréal, Imprimerie populaire, 1935, p. 132-134. **12** Au-delà du fait que les numéros 2, 3 et 4 ont un format papier différent du premier, il est à noter que seuls les deux premiers numéros offrent des dossiers dans la section blanche. Si la section jaune (« Ouverture ») et la section bleue (« Commentaire ») sont assez constantes, la section centrale consacrée aux récits, aux essais et aux reportages est à géométrie variable. **13** Nicolas Langelier, « Premier engagement », *Nouveau Projet*, n° 1, printemps-été 2012, p. 15.

Nouveau Projet a la particularité d'être portée par une voix qui se fait représentative d'une génération, celle d'intellectuels trentenaires qui veulent aborder le monde autrement qu'en « *likant* » en masse dans les médias sociaux. Dès le départ, l'équipe de *Nouveau Projet* se dit « à la recherche de compagnie et de compréhension, de quelque chose ou de quelqu'un qui nous rappellera qu'on n'est pas seul, énoncera tout haut les choses qu'on n'ose plus dire, même à soi-même¹⁴. » Ces « choses », quelles sont-elles ? Il s'agit des éléments de notre quotidien, certes, aussi matériels qu'ils puissent être, mais leur traitement les détache de l'immédiat, les associe à l'indicible, à l'essentiel — les deux dernières pages du texte « Premier engagement » les annoncent d'ailleurs par de nombreuses références implicites à Emmanuel Lévinas et à Hans Jonas. Par leurs textes, les collaborateurs de *Nouveau Projet* espèrent que quelque chose reste de la conscience éveillée par les mouvements d'indignation, accueillant cette impulsion qui semblait dès le départ vouée à se chercher un jour ailleurs — les tentes n'étaient pas coulées dans le ciment, mais les discours, eux, semblent bien s'être amarrés dans la conscience populaire.

Les réflexions menées dans les pages de *Nouveau Projet*, les propositions qui y sont avancées tiennent d'une parole qui se donne du souffle, d'un regard qui porte au-delà des frontières (nombreux sont les exemples américains, japonais, scandinaves) pour informer le Québec en train de se faire. Dans le même esprit, la collection de petites monographies « Documents » offre plus de latitude pour l'épanouissement de ces discours sur l'actualité. Les trois premiers ouvrages de la collection, qui cherchent à comprendre les fondements de l'indignation qui a lancé le mouvement Occupy¹⁵, à esquisser une mémoire de la grève étudiante au Québec¹⁶ et à désamorcer les sophismes des politiciens et des chroniqueurs qui instrumentalisent la classe moyenne¹⁷, sont résolument engagés dans la poursuite du bien commun en explorant la multiplicité des formes essayistiques. Qu'ils privilégient une forme pédagogique (si on pense à *La juste part* et à ses passages déjà surlignés) ou une facture plus personnelle et romanesque à la fois (les sections « Confession » du *Sel de la terre*), la collection offre à ses auteurs un lieu où ils peuvent prendre parti en traitant « [d']enjeux sociaux, culturels et individuels de notre époque, [...] écrits à chaud, dans l'urgence de dire les choses¹⁸ ». S'il est vrai que ces ouvrages ont pour amorce un événement déclencheur qui saisisse notre quotidien et qu'ils développent une réflexion autour de ce qui s'apparente à une situation de crise (« à chaud, dans l'urgence »), leur exploration de l'actualité n'est pas aussi immédiate que l'annonce la couverture de la collection. La pause que créent ces ouvrages dans le cours du temps, le pas de côté qu'ils chérissent — hors des passions et des contingences —, bref, le mouvement de repli qu'ils effectuent semble être étranger à la tradition essayistique au Québec (celle de son « âge d'or » des années 1960 et 1970, comme l'a nommé François Ricard, qui traitait

+ + +

14 *Ibid.*, p. 13. 15 David Robichaud et Patrick Turmel, *La juste part. Repenser les inégalités, la richesse et la fabrication des grille-pains*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2012, 97 p. 16 Nicolas Langelier, *Année rouge. Notes en vue d'un récit personnel de la contestation sociale au Québec en 2012*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2012, 100 p. 17 Samuel Archibald, *Le sel de la terre. Confessions d'un enfant de la classe moyenne*, Montréal, Atelier 10, coll. « Documents », 2013, 87 p. 18 En quatrième de couverture des ouvrages de la collection « Documents ».

les questions actuelles avec la puissance de l'intériorité) en même temps qu'il en serait le proche parent. La compréhension et l'intériorisation du réel dans ces essais liés à l'actualité semble une variante du retrait dans l'introspection qui était la voie d'accès privilégiée de la génération des André Belleau, François Ricard et Madeleine Ouellette-Michalska. Si le « je » des essayistes de la collection « Document » est moins audible que celui de leurs prédécesseurs, il n'en reste pas moins que leur ressort principal, qui est de convoquer des savoirs mais aussi de sortir de leur aire d'expertise, débouche sur une vulgarisation qui n'est efficace que dans la mesure où elle procède d'une expérience intime (comprendre Occupy étape par étape comme si on se l'expliquait à soi-même, fréquenter presque pas à pas les événements de la grève étudiante alors que se mêlent les idées et les émotions, ramener l'adhésion dangereusement généralisée à la notion de classe moyenne à une expérience familière), dans la mesure où, en somme, l'on analyse en parlant à partir de soi. Il s'agit là — par les actes simultanés que sont réfléchir, enseigner, partager — de se mettre tout entier au service de sa communauté pour comprendre le fil de ses jours. L'exploration de la voie qui fait répondre à l'appel de l'actualité entretient véritablement des liens avec le parcours qui mène à l'essai-méditation et garde ainsi, discrètement peut-être, la mémoire d'une pratique plus traditionnelle de l'essai, c'est-à-dire d'une écriture qui sait nécessaire l'épreuve de l'expérience (sensible, esthétique, morale) pour comprendre le monde.

LE PAS DE CÔTÉ. DÉMARCHE ATAVIQUE

Les essais dont on craignait la disparition, ceux qui ont donné forme à l'âge d'or de l'essai au Québec dans les années 1960 et 1970, ont été marquants, exemplaires, par leur art du dosage. Sachant associer presque à parts égales un discours (intellectuel, social, engagé) sur le monde et l'expression d'une expérience intime, ils ont su rallier autant les lecteurs qui prisent la rhétorique du combat que les lecteurs qui affectionnent une écriture davantage philosophique ; ils ont ainsi créé l'horizon d'attente du genre. Récemment, les Éditions du Boréal ont remis de l'avant cette pratique traditionnelle du genre avec la création de la collection « Liberté grande », qui ouvre son espace à des essais « personnels, évidemment libres, assurément littéraires¹⁹ ». Véritablement au carrefour des tentations actuelles de l'essai québécois, la collection publie des écrits « exploratoires » qui s'arriment à différents domaines du savoir pour aiguiller la réflexion sur notre monde tel qu'il va.

Parmi les neuf titres parus à ce jour, les essais de Marie-Claire Blais et d'Yvon Rivard²⁰ représentent assez bien les gestes intellectuels du retour et de la pause qui caractérisent ces *essais du milieu*, ces essais qui sont également tentés par des actualités (au pluriel ici, car il peut s'agir de l'actualité du monde comme de celle de sa

+ + +

¹⁹ Sur le site Web des Éditions du Boréal, présentation de la collection dirigée par Robert Lévesque, en ligne : <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/collections/> (page consultée le 14 avril 2014). ²⁰ Marie-Claire Blais, *Passages américains*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, 96 p. ; Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, 202 p.

propre vie) et par la présentation lyrique d'une réflexion personnelle. *Passages américains*, qu'on peut difficilement lire hors du contexte de la grève étudiante, rassemble trois textes inédits qui retracent et commentent des luttes menées par la jeunesse américaine contre les abus et les absurdités du politique. Le retour sur l'assassinat de Robert Kennedy convoque aussi bien le discours descriptif — les événements sont rapportés presque avec la fidélité du minutage cinématographique — que l'imagination du drame familial. Ce premier essai, aussi bien que les deux autres consacrés respectivement à la Marche pour la paix et la liberté et aux étudiants martyrs de l'Université Kent²¹, unit la synthèse historique à l'éloge funèbre qui appelle poétiquement à un sens de la responsabilité. Si à la lecture de ces trois textes se succèdent dans notre film intérieur des images connues des acteurs et des moments des grandes revendications sociopolitiques, l'Histoire s'arrête et acquiert un sens par la mise en récit des amitiés qui se tissent au fil des événements, des commentaires autour de correspondances, des manifestations imaginées de consciences discrètes. C'est en somme l'intervention du romanesque qui permet ici un retour vers une certaine histoire (celle-là, certes, mais aussi celle-ci, qui nous frôle tous les jours) pour lui conférer un sens, une portée, une orientation. Car la voix de l'essayiste, comme si elle s'associait au sujet dont elle traite avec admiration et respect, a pour seul but d'exprimer « sa soucieuse inquiétude pour notre monde²² ».

D'avantage engagé dans la voie du lyrisme et de la construction philosophique, voire de la fictionnalisation d'une idée simple, Yvon Rivard, pour sa part, ne recourt à une actualité — la sienne : la fin de ses années d'enseignement — que comme prétexte à poser son regard sur le pouvoir de la littérature et les pouvoirs de l'enseignement. Bien qu'il aborde le sujet sensible de l'éros pédagogique — la connaissance et l'amour participant de la force du désir —, il se détache rapidement de cette actualité qui aurait mené à l'écriture pour se consacrer tout entier à l'explication des tenants et des aboutissants de ce « besoin de partager avec des élèves ce qu'[il] recevai[t] de la littérature parce qu'[il] ne pouvai[t] supporter seul une telle expérience²³ ». Toutes les lectures qui défilent dans les textes de Rivard, tous les écrivains avec leurs personnages au-devant d'eux, de Philip Roth à Ray Bradbury, se présentent comme un petit monde réel-inventé mais cohérent, comme des exemples qui attendent d'être convoqués pour apprivoiser les forces de la conscience et de la morale. Cet essai d'Yvon Rivard permet de considérer l'acte d'enseigner en faisant un pas de côté ; il permet de s'arrêter à son but essentiel, qui est de faciliter la création et non le sacrifice, et de résister au rythme effréné des institutions d'éducation supérieure qui se félicitent de produire plutôt que de (d'amener à) penser. Il est de ces essais qui, s'ils permettent de comprendre l'objet abordé, fournissent surtout une orientation : ici, éveiller la lucidité devant la faute, le sens du futur et de la responsabilité ; amener en somme le simple professeur à devenir un bon professeur en lui apprenant, à lui aussi, « comment attraper un ballon, et comment le relancer dans les airs, dans l'avenir²⁴ ».

+ + +

21 Ces deux événements se sont tenus respectivement en 1963-1964, du Canada vers Guantanamo, et en 1970, le 4 mai, en Ohio. 22 Marie-Claire Blais, *Passages américains*, p. 54. 23 Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, p. 10. 24 *Ibid.*, p. 17.

L'ESSAI COMME OUVERTURE

Habitant cette posture essayistique, s'affiliant presque naturellement à cette écriture du retour et de la pause qui nous paraît aujourd'hui familière, d'autres essayistes amènent le genre à se déplacer vers ce qu'on pourrait envisager comme le lieu de l'*extrême pensée* (comme on parle d'*extrême contemporain*), vers l'espace qu'offre la fiction pour déployer une vision du monde, avec aussi bien ses idéaux sociopolitiques que ses interrogations d'ordre éthique. Si de nombreuses études ont été consacrées à l'écrivain multiple, à celui qui, comme Dany Laferrière, publie à la fois des romans et des essais et se plaît à insérer les pensées et les images des uns dans le discours des autres et inversement, il reste à voir comment non seulement les autres genres, mais aussi les médias comme le cinéma et son écriture particulière, peuvent se faire le lieu de l'explication (dans la mesure où expliquer — *explicare* — comporte le sens de *déplier la pensée*). Il ne s'agit pas d'envisager le cinéma comme le lieu d'une démonstration, ainsi que peut le faire le documentaire, par exemple, qui est au film ce que l'étude est à l'essai, mais bien de voir comment il participe de l'impulsion de l'essai et prolonge par le discours scénariographique sa considération du monde, sa volonté de l'orienter. Afin de tracer les tangentes que peut adopter la pratique contemporaine de l'essai au Québec, l'exemple de Bernard Émond s'impose. Il ne s'agit pas ici d'explorer dans le menu sa filmographie et d'en dégager une vision du monde, mais à tout le moins — de façon bien préliminaire pour l'instant — de percevoir la modulation d'une même voix.

Le recueil *Il y a trop d'images*²⁵, paru en 2011, réunit des écrits rédigés entre 1993 et 2010 qui ont accompagné la réalisation de la trilogie sur les vertus théologiques²⁶ que sont la foi, l'espérance et la charité. Les textes se construisent autour de « ce qui importe », de ce qui « appell[e] notre responsabilité²⁷ » et qui peut se formuler comme une grande question : comment être attentif à l'autre et à la véritable culture, autrement dit, comment accéder à ce qui ne se voit pas dans un monde encombré d'images ? Paradoxalement, le cinéaste-essayiste explique dans ses textes d'accompagnement que faire des films n'est utile que dans la mesure où on enseigne comment voir à des yeux déjà ouverts, où après la réception de l'œuvre peut s'engager un dialogue avec le spectateur-lecteur. La compréhension et l'adhésion au monde ne pourraient donc avoir lieu que dans un au-delà de l'œuvre, dans un lieu où prend véritablement forme une résistance à ce qui déshumanise (le bruit des médias, le détachement des repères culturels, le cynisme, l'aveuglement volontaire, la dangereuse primauté des libertés individuelles). Bien qu'ils s'apparentent aux *essais du milieu* qui se trouvent entre les voies que sont les désirs de comprendre le monde et de l'orienter, les textes d'Émond, comme ses films, s'aventurent davantage vers la

+ + +

25 Bernard Émond, *Il y a trop d'images. Textes épars 1993-2010*, Montréal, Lux, coll. « Lettres libres », 2011, 126 p. 26 *La neuvaine*, Bernard Émond (réal.), Canada, Association coopérative des productions audiovisuelles, 2005, 97 min. ; *Contre toute espérance*, Bernard Émond (réal.), Canada, Association coopérative des productions audiovisuelles, 2007, 89 min. ; *La donation*, Bernard Émond (réal.), Canada, Association coopérative des productions audiovisuelles, 2009, 96 min. 27 Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, p. 9 et 13.

dernière de ces deux voies comme ils ont la particularité de revenir, avec un sens aigu de l'éthique et de la morale, sur une pratique personnelle de l'art pour ensuite déposer son action, son pouvoir dans une altérité. Sans s'appuyer sur une fonction d'adresse explicite, ils n'en sont pas moins un appel. Moins descriptif et romanesque que l'essai de Blais, moins méditatif que celui de Rivard, moins introspectif que les essais tardifs de Vadeboncoeur, le propos de Bernard Émond est davantage tendu vers l'autre — le lecteur, le spectateur —, comme si importait moins la formulation de ses pensées que leur réception. Ses nombreuses allusions à « ceux qui nous suivront ²⁸ », à notre devoir, à notre responsabilité, idées qui déterminent d'ailleurs son œuvre cinématographique, peuvent être envisagées sinon comme une passation de témoin, à tout le moins comme l'annonce d'une tâche qui reste à accomplir, comme une façon d'habiter notre monde qui se fait.

C'est d'ailleurs cette dynamique qui sous-tend son œuvre magistrale consacrée aux vertus théologiques, mais surtout, semble-t-il, le film qui leur a succédé, *Tout ce que tu possèdes* ²⁹, et qui en fait une sorte de point d'orgue. Si on peut dire que l'œuvre cinématographique prolonge, ouvre ce qu'Émond a pu transmettre par la voix de l'essai — ou peut-être sont-ce les essais qui prolongent les films ? en fait, l'ordre d'engendrement importe peu, seule l'intrication compte —, on ne peut pour autant dire qu'il fait des films à thèse. Le film est moins la démonstration d'une idée que la sollicitation d'une attention d'un type différent. Car il faut concevoir qu'une même idée forte se trouve à l'origine des textes et des images, et si elle est, aussi, portée par les films, c'est essentiellement pour « l'attention du monde que le cinéma impose ³⁰ », pour l'accueil de l'invisible que permettent les images qui se tiennent, dans les films de Bernard Émond, immobiles dans le temps. *Tout ce que tu possèdes* entretient l'idée — comme il s'appuie aussi sur le traitement — du dépouillement, ce geste et cette posture ultime qui saurait mener à l'essentiel. Pierre Leduc (incarné par Patrick Drolet) abandonne l'enseignement universitaire parce que ses étudiants analphabètes ne se consacrent pas suffisamment à la littérature ; il élague sa bibliothèque parce que, loin de faire de la culture une religion, il a besoin d'espace pour vivre ; surtout, il refuse l'héritage faramineux de son père parce qu'il l'estime avoir été mal acquis. Ce dépouillement sert à faire comprendre la subtile distinction entre vertu et bonté. Si Pierre Leduc est présenté comme un homme vertueux (par son rapport à l'éducation, à la culture, à l'argent) parce qu'il s'attache à des idéaux, il n'est pas pour autant un homme bon (à l'égard de sa maîtresse qu'il délaisse, de sa fille qu'il a abandonnée et à qui il refuse le droit d'intégrer sa vie). Le dénouement du film pose la question de la rédemption que permet la filiation et plus largement le rapport à l'autre. « Toute ma vie j'ai fait le vide autour de moi. Mais quand tu m'as retrouvé, j'ai compris que sans lien humain, la vie n'aurait aucun sens », écrit Pierre à sa fille à la toute fin du film en résonance aux poèmes de l'ultime recueil d'Edward Stachura, *Me résigner au monde* ³¹. Si *Tout ce que tu possèdes* se termine sur l'invitation lancée au spectateur

+ + +

²⁸ *Ibid.*, p. 104. ²⁹ *Tout ce que tu possèdes*, Bernard Émond (réal.), Canada, Association coopérative des productions audiovisuelles, 2012, 91 min. ³⁰ Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, p. 41. ³¹ Edward Stachura, *Me résigner au monde*, traduit du polonais par Laurence Dyèvre, Paris, Solin, 1991, 84 p.

pour que s'accomplisse une « tâche », c'est bien celle de tendre vers l'autre, de s'engager auprès de lui et d'accepter — voire de dépasser — l'idée que « dans l'échange, on se compromet toujours³² ». Par ses films qui déploient la pensée de ses essais, Émond concrétise en quelque sorte ce qu'il confessait de lui-même — lui, l'intellectuel « agnostique, humaniste et raisonnable³³ » — par les mots du docteur Rainville de *La donation* : « Moi, je crois une chose. Je crois qu'il faut servir³⁴. » S'il est vrai que pour Émond, qui se rallie de nombreuses fois à George Steiner, l'œuvre d'art est à la fois une rupture et une rencontre³⁵, il va de soi que « l'auteur et le lecteur (le spectateur) doivent sortir d'eux-mêmes et rompre avec leurs certitudes pour aller au-devant de ce qui est autre³⁶ », et que « le lecteur (le spectateur) doit à l'œuvre une certaine courtoisie : il doit accepter de s'ouvrir à elle³⁷ ». L'essai aussi bien que le film est une volonté d'orientation du monde qui tient certes du pari et, de façon concomitante, de l'espoir.

+

Devant les tangentes qu'adopte aujourd'hui l'essai, il est difficile de croire à la disparition du genre. Si sa particularité ne réside plus vraiment dans une opposition aux discours dits objectifs ou dans l'énonciation presque intime d'un vécu de la culture ainsi que l'estimait Robert Vigneault, si de même cette prose d'idées n'a plus à se définir par des rapports complexes à la fiction — la notion de *fiction idéelle* avancée par André Belleau étant largement acceptée —, il semble que l'essai doive aujourd'hui se définir par rapport à lui-même, c'est-à-dire rendre compte du large spectre qu'il couvre et des nombreuses fonctions qu'il remplit. Ainsi que le notait Étienne Beaulieu dans un dossier consacré à l'essai qui s'annonçait pessimiste, « [u]n essai vivant doit avoir le courage de sortir de la tradition qui l'a vu naître³⁸ », et c'est peut-être à ce constat que nous amène la production essayistique actuelle. Le discours essayistique tel qu'on le rencontre de plus en plus au Québec ces dernières années, en sortant de la tradition du genre, c'est-à-dire en adoptant une voix différente de la rhétorique méditative de son âge d'or, celle qui cherche explicitement à faire tendre le réel vers un idéal, semble bien réussir, paradoxalement, à rester fidèle à lui-même. L'essai québécois, aujourd'hui, en suivant les diverses avenues présentées plus haut, expose encore et toujours une subjectivité qui interroge son lieu et sa culture, mais il y parvient, pourrait-on dire, de manière exacerbée du fait qu'il se montre à l'écoute du monde et module sa voix comme pour y être plus adéquat. À ainsi laisser l'espace du discours essayistique à l'actualité ou à la fiction, l'essayiste module de même sa présence sans pour autant effacer sa subjectivité et devient bien « l'essayiste posthumaniste » décrit par Beaulieu : celui qui, « au lieu d'être un penseur de soi-même à travers la culture, devient un

+ + +

32 Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, p. 66. 33 *Ibid.*, p. 40. 34 Cette idée est précisée ainsi dans *Il y a trop d'images* : « Vouloir servir : c'est-à-dire reconnaître l'existence de choses qui sont plus grandes que nous, qui sont dignes de foi, qui valent qu'on s'engage pour elles. » *Ibid.*, p. 67. 35 *Ibid.*, p. 34, entre autres. 36 *Ibid.*, p. 61. 37 *Ibid.*, p. 54. 38 Étienne Beaulieu, « À la recherche des formes contemporaines de l'âme », *Contre-Jour. Cahiers littéraires*, n° 25, automne 2011, p. 66.

penseur de la culture s'étant égaré lui-même [...] » et se met véritablement, ainsi que l'appelait l'auteur, « en quête des formes contemporaines de l'âme³⁹ » qui sont à même de comprendre le monde ou de l'orienter.

En terminant, je voudrais convoquer un passage du dernier roman de Ying Chen que j'ai lu récemment et qui, pour une raison que j'ai du mal à identifier, m'est resté collé à la mémoire. A., mort sous les décombres de sa maison, observe ses collègues archéologues creuser vers lui comme s'ils procédaient plus à des fouilles qu'à un sauvetage : « Ils ne sont pas là pour sauver les survivants, car ce n'est pas leur métier. Ils ne veulent que ramasser autant qu'ils le peuvent les preuves du désastre afin de documenter plus tard leurs écrits sur le rôle que joue la force de la nature sur l'éventuelle fin de la civilisation⁴⁰. » Ces deux phrases m'ont accompagnée pendant des semaines, comme si se trouvait là, par opposition, quelque indice, quelque définition du travail de l'essayiste. Car son métier est peut-être non pas de sauver les survivants, mais à tout le moins de s'en occuper, et, après les séismes qui nous ébranlent, de procéder à des actes plus « humains » et plus porteurs d'espoir que ceux qui se bornent à documenter, à archiver, à anthologiser. Je ne sais toujours pas pourquoi ma mémoire associe ces deux phrases de Ying Chen à tout ce que le travail de l'essayiste refuse. Me reste néanmoins en tête l'idée que les tangentes de l'essai actuel, parce qu'elles sont guidées par une pensée de la suite, permettent de définir l'essai aujourd'hui non pas par ce qu'il n'est pas mais par ce qu'il est, non pas par ses limites ou ses frontières mais par ce qui le mène et lui accorde son poids, sa *gravitas* : son intention, quelle que soit la voix qui la présente. Car à quoi bon constater les crises de la culture si ce n'est, au lieu de réserver ses actions pour « l'éventuelle fin de la civilisation », précisément pour y parer et être aux côtés de « ceux qui se trouvent dans l'urgence perpétuelle de vivre et de se débattre⁴¹ ».

+ + +

39 *Ibid.*, p. 67. 40 Ying Chen, *La rive est loin*, Montréal, Boréal, 2013, p. 37. 41 *Ibid.*, p. 41.