

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Bruno Roy

Renald Bérubé

Number 133, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36695ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bérubé, R. (2009). Review of [Bruno Roy]. *Lettres québécoises*, (133), 49–50.

☆☆☆☆ 1/2

Bruno Roy, *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*
(préface (« Mon Osstidcho ») de Jean-Marc Desgent),
Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2008, 200 p., 24 \$.

L'Osstidcho, qu'ossa donné ?

C'est avec Paul Buissonneau que Charlebois et Deschamps font l'apprentissage du métier devant une nouvelle génération d'enfants [en travaillant à La Roulotte, théâtre ambulant des parcs de Montréal fondé en 1953]. Encore moins avaient-ils imaginé qu'ils se retrouveraient, plus d'une génération plus tard, dans l'aventure de *L'Osstidcho*, devant cette même génération d'enfants devenus les représentants d'une jeunesse assoiffée de ruptures, voire de scandales (p. 66).

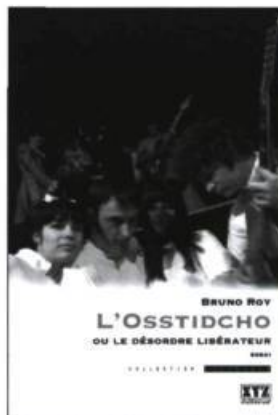
Il est impossible, dès lors qu'on a un certain âge en 2008 (« et qui donc n'en a pas un ? » êtes-vous en droit d'ajouter), de n'avoir aucun souvenir de l'an 1968, qui fête donc cette année son quarantième anniversaire de, de... de passage, de temps, d'âge, son quarantième de passage du temps, ce qui lui confère un âge : 1968 fête ses quarante ans cette année. Et quelle année elle fut, celle-là, qui comme toutes les autres, antérieures ou subséquentes, dispose bien sûr d'un mois de mai printanier ; sauf qu'il faut écrire ce mai-là avec une majuscule, mai 1968, et que ce printemps-là s'écrit avec deux P majuscules, le Printemps de Prague. Il y avait du Changement dans l'air, *times they were a-changing* pour de vrai, et ça allait vite.

L'AN 1968 DU CHANGEMENT

Changements, pour le meilleur et pour le pire : Martin Luther King et Robert Kennedy furent assassinés en 1968, Daniel Johnson, père, mourut sur la Côte-Nord au moment d'inaugurer le barrage hydroélectrique qui porte maintenant son nom, Richard Nixon fut élu président des États-Unis et Pierre Elliott Trudeau premier ministre du Canada au lendemain d'une célébration de la Saint-Jean-Baptiste fort houleuse à Montréal, « houle » à laquelle sa présence n'était surtout pas étrangère, ce que le Canada saura reconnaître au moment de voter. Prémonition : c'est en 1968 que Stanley Kubrick réalise *2001 : Odyssée de l'espace* — ouvrir *a new frontier*, demandait John F. Kennedy dans sa campagne à la présidence états-unienne. « C'est le temps que ça change », proclamait le slogan du Parti libéral du Québec lors des élections de juin 1960, qui mirent fin au long règne de l'Union nationale de Duplessis.

Le Changement, dans un Québec qui n'en finissait plus d'appuyer sur l'accélérateur, jetant parfois l'enfant avec l'eau du bain sans trop s'en rendre compte. Donc 1968, résumons : création législative du réseau de l'Université du Québec, de Radio-Québec, lancement d'*Option Québec* de René Lévesque et fondation du Parti québécois. Et la création au Quat'Sous de Buissonneau, le 28 mai avec majuscule, de *L'Osstidcho*, la parution du roman *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin et de l'essai *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières, les premières du film

Valérie de Denis Héroux et de la pièce de théâtre *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, qui donc oserait en demander plus, alors même qu'on peut ajouter que le docteur Pierre Grondin allait réaliser cette même année la première transplantation cardiaque québécoise, dont *Le cœur de la baleine bleue* (1970) de Jacques Poulin allait amplement se servir ; et qu'Yves Thériault, pour n'être pas en reste, allait faire paraître huit ouvrages cette même année. (Et les Canadiens remportèrent la Coupe Stanley.)



L'OSSTIDCHO 1968 : L'AMONT...

L'Osstidcho, puisque tel est (pardon pour la longue contextualisation, merci pour votre patience) le sujet de ce compte rendu ; mais peut-être, agissant ainsi, suis-je simplement en train de « mimer » la démarche de l'essai de Bruno Roy. Ce dernier en effet prend grand soin de montrer l'« amont de *L'Osstidcho* » de même que le « creuset » (chap. 1 et 2, p. 23-63) de celui-ci, c'est-à-dire tout ce qui l'a précédé et qui a pu mener à sa naissance (malgré tout inopinée), d'une part, et l'usage rassembleur d'éléments jusque-là opposés qui fut peut-être le legs

premier du spectacle par trop improvisé et fofou selon Buissonneau (« Arrangez-vous avec votre hostie de show », dira-t-il ; « beau titre de spectacle », dira Charlebois, p. 72-73), d'autre part.

« En amont », il y avait cette tenace distinction entre la musique pop et celle des chansonniers ; si la première était dansante (les « slows » et les « vites », vous vous souvenez ?), l'autre était si sérieuse qu'un récital avait des allures de cérémonie pour initiés (j'exagère légèrement). *L'Osstidcho* de Charlebois, Mouffe, Deschamps, Forestier et du Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec (ne surtout pas minimiser l'apport important de ce dernier) va, disons, fusionner, réconcilier, fondre ou mélanger, au choix, la musique des Sinners ou de Marc Hamilton et celle de Leclerc ou des Bozos. Il sera même « respon-

sable » de *Jaune* de Ferland, quelle histoire (p. 108 et 163) ! Les chansons « à texte » peuvent dorénavant être dansantes et « porter » le chandail du CH (« J'aime comme un fou » — plus tard, je sais), *Lindberg* annonce à la fois *La rue principale* des Colocs et *Les étoiles filantes* des Cowboys fringants. On pourrait dire, un brin farceur sérieux : belle revanche des cowboys, la musique country/western ayant joué un grand rôle dans l'« amont », et Charlebois n'hésitant (surtout) pas à travailler avec Renée Martel (idole première de Richard Desjardins) dans la confection de l'album *L'héritage* (2008) de cette dernière. Aurait-on pu imaginer Willie Lamothe chantant avec Félix au début des années 1960 ?

... ET L'AVAL (DÉJÀ ÉVOQUÉ)

Pour autant, il n'y a pas que les chansons, paroles et musiques, de *L'Osstidcho* ; il y a aussi la mise en scène du spectacle (que la presse, tout au début, devait nommer «... de show », ou encore «... de chaux » pour les mêmes raisons (?) que *Lindberg* fut interdite de radio *because* les paroles « une crise de chute en parachute », p. 74). Charlebois et Forestier avaient étudié en théâtre, le restaurateur poqué nommé Deschamps était habile dans les transitions parlées entre les chansons. Il « pognait », pour paraphraser les Rock et Belles Oreilles alors à venir. Si bien que les brèves transitions devinrent des monologues et Deschamps un monologue-humoriste, *Les unions, qu'ossa donne ?* étant son acte (à ce moment-là



BRUNO ROY

non écrit) fondateur. Et alors, le show intégrait ce qui se nommait jusque-là, non sans une certaine condescendance chansonnière, des pratiques relevant de la « revue », à laquelle Raymond Lévesque avait déjà conféré certaines lettres de noblesse. Il faut aussi, d'un même trait de plume ou de clavier, signaler et souligner tout à la fois le rôle déterminant joué par Clémence DesRochers; elle a fait partie des Bozos, c'est à la Boîte à Clémence du Patriote que fut créée, en 1965, par Jean-Guy Moreau, Mouffe et Charlebois, la revue intitulée *Yé-yé vs chansonniers*, c'est de sa revue (spectacle) appelée *Les girls*, créée en 1969, que Bruno Roy parle d'abord dans le chapitre 7, « L'autre *Ossitidcho* » (p. 147 sq.), c'est tout dire.

Si une formule veut que *the show must go on*, une autre veut que toute bonne chose ait une fin; conclure donc, quitte à couper des scènes. Un essai de lecture fort enrichissant que celui de Bruno Roy, le Québec du joul y trouvant son sens exact (à ne pas oublier: *L'Ossitidcho* vient après le joul de *Parti pris* mais avant celui des *Belles-sœurs*), un essai qui montre avec intelligence et pertinence, en se souvenant de la thèse de doctorat de l'auteur (p. 20), que ce spectacle d'« improvisation continue » (p. 74), présenté en trois versions (Quat'Sous, Comédie-canadienne, Place des Arts — ajouter les tournées), constitue bel et bien un manifeste, un lieu culturel qui tout à la fois, et dans toutes ses dimensions, résume et annonce. Ce que montre bien, à son tour et à sa façon, la précieuse chronologie (p. 185-192) qui se trouve à la fin de l'essai. Et la préface de Jean-Marc Desgent, spectateur de la première heure, relate bien toute l'émotion alors mise en mouvement et en acte par ce «... de chaux» improvisé et admirablement déjanté (ça, c'est un anachronisme!). Essai-mine de renseignements — dont l'édition, avec cahier de photos et tout, est à peu près impeccable, pro et propre pourrait-on dire: elle aurait pu être plus fofolle étant donné son sujet?

☆☆☆☆☆

Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, 146 p., 16,95 \$.

La polyphonie intérieure

« Dès l'enfance et jusqu'au plus grand âge, il y a quelqu'un que nous créons qui entend pour que nous nous entendions. » (p. 120)

« ÊTRE EST UNE ACTIVITÉ DE FICTION »

Avec *Histoires de s'entendre*, Suzanne Jacob signe une passionnante réflexion critique sur le monologue intérieur, dispositif langagier complexe se trouvant à l'origine de toutes les fictions du monde, même celle qui nous sert à imaginer notre propre existence. « L'appareil narratif » individuel, comme entend le définir la voix *jacobienne*, circonscrit l'émergence de l'essentielle parole, et en quelque sorte sa mise en scène, du « magma parlant » (p. 42) à la main qui écrit. C'est par un discours hybride, soit une poéticité servant de toile de fond à l'articulation d'un savoir intellectuel, que l'énonciatrice développe sa réflexion en trois parties: « L'apprentissage » (p. 8-28), « L'appareil narratif » (p. 30-127) et « Bribes, fragments, éclairs, échos, marges... » (p. 129-146).

Dès l'introduction, « L'apprentissage », Jacob définit les enjeux de son écrit. Il s'agit de répondre à une question posée alternativement par sa sœur aînée, « la Mouette Invincible » (p. 10), et sa mère, « la pianiste de la *Bulle d'encre* » (p. 10), toutes deux décédées au moment de l'écriture du manuscrit. Pour y arriver, elle s'engage donc à expliquer ce que signifie la complexe affirmation: « être est une activité de fiction » (p. 10-11), réflexion antérieurement dynamisée dans le cadre d'un cours de création littéraire, dont elle avait été le titulaire à l'Université d'Ottawa, et servant maintenant de principal fil conducteur à son essai. L'objectif scriptural est dès lors déterminé on ne peut plus explicitement: « *Histoires de s'entendre* veut rendre compte de cette tentative tardive de montrer que nous ne pouvons vivre, ni comme individu ni comme groupe, sans les fictions qui nous fondent. » (p. 19)



SUZANNE JACOB

« L'appareil narratif », le chapitre le plus substantiel, nous emporte ensuite dans une explication *extraordinaire* (j'insiste sur cet adjectif) par laquelle l'énonciatrice nous fait prendre conscience de ces incessantes fictions que nous créons et qui nous parlent incessamment: « Au sein du monologue intérieur, on peut s'approcher d'une machine narrative sans clef de contact, sans commutateur, qui poursuit son activité de narration aussi bien dans l'éveil que dans le sommeil. » (p. 33) Elle arrive ainsi à interroger son lecteur sur les fondements mêmes de sa conception du langage, outil lui offrant la possibilité d'inventer puis d'articuler ces nombreuses voix qui peuplent son imaginaire et qui fondent sa perception du « réel ». Afin de définir les « tâches essentielles accomplies par l'appareil narratif » (p. 54), tâches pouvant être simultanément menées par la coprésence de plusieurs « pistes narratives » ou

« multipiste intérieure » (p. 49), Suzanne Jacob recourt à une série de brefs chapitres qui lui permettent de soutenir sa réflexion. Ainsi, « Maintien de l'identité ou Comment tu t'appelles? » (p. 55), « Mort ou vivant? » (p. 58), « De retour aux tâches essentielles: oublier en se souvenant » (p. 79), « La censure, une autre fonction de l'appareil narratif » (p. 112) sont quelques exemples indiquant la variété des thèmes abordés: l'identité, le *channeling*, la perte de mémoire, la censure, l'écriture automatique, l'obsession, la création, etc. L'efficacité de la démonstration est notamment liée au ton intimiste et engagé de l'auteure. En effet, la « matière » prend souvent forme dans des historiettes autobiographiques, toujours livrées avec justesse et sobriété.

Dans sa conclusion, « Bribes, fragments, éclairs, échos, marges... », l'énonciatrice insiste sur la nécessité d'une interprétation ouverte de tout écrit, puisque chaque lecteur effectue « sa » rencontre intime avec l'imaginaire d'un écrivain: « La même œuvre, poème, roman, essai, nouvelle, drame ou tragédie, n'est pas la même suivant ce que chacun offre, [...] chacun rencontrant l'œuvre avec son œuvre intérieure. » (p. 133) Finalement, ce qui nous appartient en propre, suivant les paroles de Proust qu'un électricien à la retraite lui avait un jour savamment citées, est ce « que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres » (p. 145).

En somme, *Histoires de s'entendre* est pour moi une œuvre incontournable, un pur bijou à méditer, un grand texte à s'offrir pour comprendre le fonctionnement de cette polyphonie intérieure qui structure les différentes strates de notre imaginaire. Le verbe poétique de Suzanne Jacob, l'écrivaine de la conscience individuelle, s'y affirme nettement; il nous interpelle en nous donnant curieusement l'impression d'avoir accès à un discours de « vérité ». Sans l'ombre d'un doute, toute voix intérieure nous définit en tant qu'êtres de langage et, bien entendu, de fiction.