
Les yeux fertiles

Number 37, Summer 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/15177ac>

[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*, (37), 107–129.

JEAN-CLAUDE SCHNEIDER

Lamento

Flammarion, 1987, 127 p.

Voici une écriture faite de variations, musicale, au double plan des sonorités (assonances et allitérations toutefois jamais à outrance) et de la construction; une écriture qui sait changer son approche et son traitement. Le texte prend alors du relief, quand il aurait pu être plat de toujours confronter ses «actants», c'est-à-dire «(le premier homme et celle qui emplissait tout son regard) chassés d'un jardin de rêve», ou plutôt de toujours confronter ce premier au même point — car il revient sans cesse au point de non-retour: le poète, pour ne pas dire le personnage-narrateur, parle depuis ce point, et de ce point seul ou presque. Son évolution se faisant dans l'aire de jeu qu'offre ce point à qui le sait appréhender.

Ça pourrait donc être monotone, mais c'est justement au contraire une affaire de tons, au pluriel. L'art consistant peut-être à «attifer la sanglotante idée» (Mallarmé) de façons multiples.

En effet, Schneider nous fait passer, des poèmes du début, courts et aérés, tenant sur une page, à de plus amples mouvements dont la syntaxe alors atteint l'éclat et l'efficacité de la «grande prose». Il nous offre des dispositifs poétiques clairs dans leurs principes et applications, même s'ils exigent du lecteur l'attention que requiert au fond toute poésie.

Les voix changent, et avec elles souvent les points de vue. Tantôt la distance est plus grande. Disons, le cri plus muet. Une impersonnalité gagne alors le poème. L'amour abordé comme une chose, le poème devient plus abstrait. Les vers font alors écho au silence qui les voit naître. Au niveau des pronoms personnels se marque, selon le cas, la distanciation ou le rapprochement, ce dernier faisant coïncider le murmure du poème avec le cri d'avant le cri qui le provoque. «Je» se dit alors comme en son centre proféré. Et «tu», de moduler ce murmure, «Ils», comme dans les récits où voici réunis les personnages, propose lui aussi un autre point de vue, un autre timbre.

Pour obtenir ce relief, l'écrivain fait, dans la quatrième partie du recueil, grand usage de citations. Elles proviennent de Mozart, du *Cantique des Cantiques*, de Dante, des *Lettres de la*





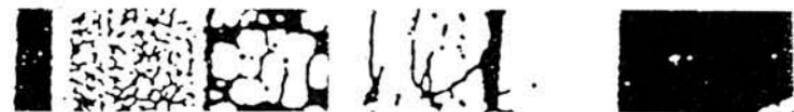
religieuse portugaise, de Hafiz, Nerval, Héraclite et Empédocle. Ces passages ressortent du texte grâce à l'italique. Mais une certaine ambiguïté risque de gêner la lecture. Bien sûr, avon-nous dit, le dispositif est intelligible, mais une confusion néanmoins peut s'en suivre puisque les lecteurs n'ont pas forcément les «lettres» de l'auteur.

Or ce n'est pas tant qu'il faille départir le sien de ses sources, le texte schneiderien de ses textes-mères — et l'on comprendra que, sans jeu de mot, il conviendrait de parler plutôt de textes-mers: ce que démontre un de ces fragments venus d'ailleurs (il provient, je crois, de la plume de Mariana Alcoforado), celui occupant la page soixante-quatorze. On retrouve là en effet plusieurs termes que le poème utilise en variations sur ces mêmes thèmes. «Torrent», «regard» et «désert» sont les éléments principaux de cette citation et constituent les pierres angulaires à partir desquelles le recueil tout entier est construit. *Lamento*, pour ainsi dire, baigne dans ses eaux, y forme des îlots.

Dans cette section intitulée avec beaucoup d'à-propos *Le chant dans le chant*, le poète à force de sertir des citations dans le poème, dont certaines avec guillemets et d'autres sans, la plupart en italique mais quelques-unes autrement typographiées (sont-ce alors toujours des citations?), produit une sorte d'«écholalie de leurs mots échangeables», une intertextualité qui brouille les eaux (les sources du discours), intégrant les voix «croisées qui le soutiennent», et celles tues des auteurs que pratique et traduit Schneider, bref de ceux qu'il aime, les fondant ici dans son *flumen orationis*, «toutes voix confondues en un seul et même bouleversant accord».

Car c'est bien d'harmonie qu'il s'agit, comme si le poème reprenait son bien à la musique, ainsi que le voulurent les symbolistes, Mallarmé en tête. Le point dont nous évoquions plus haut l'existence bat tel un cœur. Sa pulsation, son régime, le poème les donne à entendre. Parce qu'il y a ici une lyre. Et son lamento est de toute beauté.

Une des parties de l'ouvrage s'intitule *Sonate*. Elle est divisée en trois mouvements, marqués *Agitato*, *Cantabile* et *Stretto*. Ces titres ne sont pas abusifs, quoiqu'il ne faille les prendre au pied de la lettre. Ils participent d'un univers poétique où le monde musical prédomine. Sans exagérer, avec la discrétion de qui connaît l'instrumentation poétique, Schneider émiette ça et là des termes appartenant à ce champ sémantique. Il parle des «voix de Mozart», d'un «sanglot de cordes», de la «musicienne du silence» (Mallarmé, sans guillemets dans le texte), de l'«invisible archet [qui] frotte le cœur», de récitatifs, de sirènes, de



choeurs et ainsi de suite. *Thrène pour une vivante* est le titre donné aux pièces qui clôturent le recueil, le thrène étant un chant funèbre honorant un illustre défunt.

Mais plus profondément, la musique est ici proposée comme réponse au silence. Les deux modes apparaissant dans un troublant vis-à-vis. Car de la même façon que le désert provient du jardin, une fois que «le premier homme et celle» qu'il aime en sont chassés, la musique est causée par le retrait de la femme aimée, laquelle est dans ce recueil celle qui se tait.

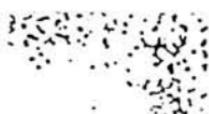
Si d'aventure elle parle, c'est le plus souvent, sinon toujours, d'une voix «ventriloquée», le poète animant alors sa «statue». Ainsi le silence est-il ce qui force le poète (je ne parle bien sûr pas de Schneider, mais du personnage, qu'il est sans doute ici, peu importe, mais qu'avec lui nous sommes «si l'émoi d'un seul égale, dans la transparence refroidie, le destin des multitudes») et l'oblige à connaître les murs sur lui refermés, où désormais il s'altère, faisant de ce point qu'il occupe un lieu favorable à un long périple, sur place il est vrai, mais c'est fort loin, «vers le désert, plus haut dans le lit du temps» — c'est là le titre d'une des parties de l'oeuvre.

Exutoire, le chant «se nourrit d'absence». Il est «un murmure qui dirait / le cri tout nu». Mais ce cri, de quelle nature est-il? et pourquoi donc est-il poussé? De quoi se lamente-t-on ici?

On l'aura compris. De ce que l'amour est passé, ou n'aura vraiment eu lieu.

Mais, plaintes tant que l'on voudra, souffrances tout aussi bien, le romantisme du texte n'est pas ici affaire de sentimentalisme ou de complaisance facile. Seulement, des lieux communs de l'amour, il faut bien savoir tirer son parti. Ce que fait admirablement bien Schneider. Il écrit au coeur même de la «douleur», ne pouvant s'offrir que cette seule «douceur» — ces deux mots allant de paire dans le recueil. Il écrit parce que désormais pour lui, et ce avant même que le livre ne s'ouvre, une page a été tournée, un rêve consumé. Mais quand, longtemps après, le passé demeure présent au sein de la mémoire, comment renaître à la vie, comment «fonder sur des ruines»?

Le poème devient alors la seule demeure. Celui qui monte en nous et celui des autres. Ainsi Schneider puise-t-il, avon-nous dit, dans les plus beaux chants qui soient. Ou plutôt, ce matériau provenant de la vie même qu'offre l'amour, lequel ne saurait différer du tout au tout que superficiellement d'un individu à un autre, le poète l'adjoint au sien. Jamais de fossé entre l'expression achevée de son texte et les formules définitives, pierreries du langage poétique, qu'il s'incorpore. L'amour, l'amour malheureux aussi, et peut-être surtout, ont donné lieu





à de merveilleux ouvrages. Mais rarement la lyre du poète, sans pour autant cesser de chanter, a-t-elle su dire à ce point les vérités de l'amour.

En effet, le «romantisme» chez Schneider n'exclut ni la vision critique ni les dons de l'analyse. Si nous retrouvons avec une certaine abondance les sentiments relatifs au débordement de l'être, les figures de l'exclusion, de l'effacement, de la solitude et les mots qui disent le trouble qu'apporte la débâcle; s'il y a ici dépossession du sujet, et ce jusqu'à l'envie qui lui vient parfois de se quitter, de se détruire — car l'amour qui ne se réalise que dans un sens, en vous condamnant au désert, vous rend littéralement malade; si le lyrisme est d'ordinaire lié davantage à une certaine éthique et souvent à une incertaine esthétique, nommées toutes deux romantisme, le chant qu'on retrouve dans *Lamento* n'interdit pas une confrontation lucide à ce qui se passe quand de l'un à l'autre, en amour, rien ne se passe, ne se produit, sinon justement et uniquement ce que produit ce rien.

J'ai beaucoup aimé ce livre. J'aimerais en citer de nombreux passages. Je me contenterai de donner à lire ses derniers mots. Ils posent une question. J'y répondrai comme bien des lecteurs, bien des lectrices y répondraient.

Eurydice loin avant le faux pas
avant l'inconsolable définitif silence
déjà ne l'apercevait plus
celui qui pour ne pas perdre son regard
a traversé tant d'eau ténébreuse,

un pas encore et il a basculé
avec ce dont elle ne voulait pas s'alourdir
dans une fosse oubliée
dans l'oubli

d'elle
que restera-t-il plus tard,
de ses traces?

Il en restera un très beau livre. Que nous relirons avec plaisir, comme la *Délie* de Scève ou les autres beaux livres auxquels répond si bien ce *Lamento*.

Daniel GUENETTE



CLAIRE LEJEUNE

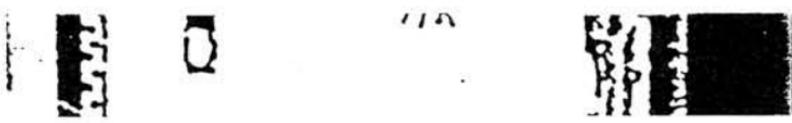
Age poétique, âge politique

Editions de l'Hexagone, 1987, 103 p.

Ce dixième livre de Claire Lejeune continue la quête poético-métaphysique des livres précédents, mais il présente la quintessence de tous ses écrits. L'ouvrage est essentiel tant du point de vue de son écriture aphoristique que de la pertinence de son contenu poétique, philosophique et autobiographique. Ce livre d'aphorismes brillants avance par paragraphes repliés sur eux-mêmes et dont la profondeur de pensée nous prend par surprise, nous étonne et nous convainc en même temps par la force de sa vision. Nous assistons à une interrogation franche et lucide sur l'enjeu du Moi et de l'Autre pris dans le chevauchement de la vie, de la mémoire et des signes. Claire Lejeune réussit à merveille à traduire par une écriture virginale et originale la transparence de son âme d'écrivain pour remonter à «l'âme universelle» dont les lois restent encore à définir: d'où cette quête d'une identité écrivante à l'intérieur de la condition féminine et ses rapports avec le masculin. Ainsi s'élabore une conception poético-politique sous-tendue par cette écriture exclue «de toute Cité patriarcale».

Claire Lejeune s'autoanalyse avec acuité et talent, tout en tournant autour de la problématique de l'origine et de la métaphysique du Rien. Partie de l'image photographique qui l'a fascinée dès son enfance, elle aboutit à la réalité du «Je» et de l'Autre qui s'épousent, se recourent et se découpent sur fond blanc et noir, révélant une photographie mentale «parfaitement réussie». La dualité se trouve cloîtrée dans le labyrinthe et son harmonie n'est due qu'à l'exclusion de la pensée du tiers. Ainsi elle substitue «la quadrature analogique à la quadrature dialogique»: où le savoir duel fait loi, la poésie s'interdit de séjour, s'exile au ventre de la nuit des temps pour y concevoir le verbe de la première personne du pluriel. Le terme venu, la citoyenneté poétique s'annonce toujours par un désastre (p. 20). Ces vérités, comme tant d'autres, concises et fulgurantes jaillissent à chaque phrase de cette démarche fascinante qui sollicite aussi bien notre propre existence que l'indicible qui la sous-tend. Ainsi se tissent des métaphores dépourvues de tyrannie devenant signes d'intersection qui réactivent la mémoire génétique et la jouissance poétique de soi. Le poète explore l'inconnu, remonte jusqu'à la naissance de l'écriture qui réactive «l'archée» avec ses opérations d'interférence: «La pensée poétique est autosacrificielle; sa flamme se nourrit de la combustion des images qu'elle enfante. Épouser sa propre cruauté





n'est pas la moindre épreuve du penseur de fond» (p. 28). Ainsi naissent les étincelles qui illuminent notre sensibilité et nous enchantent par leur connivence poétique et l'interminable source de leur verbe.

En «s'autographiant», Claire Lejeune réussit à authentifier «l'histoire anonyme de l'Autre», tout en esquissant la lucidité fonctionnelle du «ventre féminin», seul apte à transmettre le pouvoir féminin. De sa difficulté de vivre, elle tire un excellent résumé féministe d'une densité et d'une authenticité indéniables:

Une femme aujourd'hui se démarie pour pouvoir s'épouser soi-même, se combler d'une présence qui ne soit redevable qu'à soi. Refaire corps avec soi pour se réenfanter. Apprendre à jouir de tous les lieux de soi, à s'en faire une joie: restauration à la carte, chacune selon ses faims, des plus essentielles aux plus futiles. Franchie cette étape de défrustration radicale et réconciliée avec son propre sexe, elle s'éprend de l'autre sexe tel qu'il ne s'était jamais vu, l'étonnant de lui-même.

...

Les conséquences de ce réveil brutal de la mémoire sourcière des femmes sont imprévisibles. Elle se livre encore par bribes et fragments incandescents, se faisant de ces résurgences volcaniques un verbe oraculaire.

p. 32

Remontée à la source de la mémoire génétique radicale et réconciliée, au cycle de transmission corporelle et imaginaire, Claire Lejeune révèle sa fascination du jeu du blanc et du noir, de l'être et du néant, de l'ego et de l'alter. Ainsi elle s'engage passionnément dans toutes les couleurs et les humeurs de sa propre vie et pensée, tout en nous révélant un monde imprévisible de certitudes qui nous ébranlent intellectuellement et affectivement: «Enfanter le verbe du genre humain serait sauver "l'enfant métis" du sacre qui le voue au massacre, le soustraire à la malveillance de l'on-dit» (p. 46).

Essai-poèmes, réflexions métaphysiques autographiées, pensée dissiminée n'évoluent pas sous le cadre rigide d'une théorie préalable, même si la théorie «est l'ouvreuse du réel». Au contraire, l'épreuve de cette analyse se pratique à chaud dans une maturité conceptuelle époustouflante. Comme elle le dit si bien, la théorie «ne conçoit jamais que des fruits posthumes dont elle n'a pas lieu de profiter, ce dont elle se dédommage en jouissant du pouvoir que confère la paternité des idées



qui font loi» (p. 49).

Exclu et banni de la République platonicienne, le poète retrouve, en déliant sa «langue sourcière», une nouvelle «citoyenneté poétique» qui permet de fonder l'acte culturel, d'engendrer le verbe de la «fratrie» et de s'autographier par sa différence. Parole inédite qui est en même temps apatride, contestataire de l'ordre patriarcal, de la dépendance entretenue souvent par la peur. Le citoyen poète a pour fonction de détruire «la statue du commandeur», ce qui libère l'espace d'écriture, celui de Soi et de l'Autre. Claire Lejeune a le courage d'abolir la fatalité de l'histoire, l'ordre monothéiste, l'identité monolithique pour libérer «l'enfant métis», «la première main», «les enfants de la nuit». Lorsque l'ordre de la haine est détruit, lorsque le poète atteint un degré d'intensité «dans les débris de la statue», le premier témoin, Don Juan, lui pose la première question: «Qui es-tu» et la réponse spontanée est la suivante: «...Ariane, l'hôtesse du labyrinthe, dont la mémoire possède la vertu magique de sécréter le fil de soi» (p. 65). Ainsi elle ne se revendique plus, elle «s'autorise». Sa fonction n'est plus de découvrir le fruit mais de fournir à chacun la possibilité de découvrir les siens. Cette liberté acquise, le poète se réveille «orphelin», situation privilégiée qui lui ouvre tous les espaces d'écriture et de développement de soi dans une fratrie irrévocable qui est le fruit de la quadruplicité. Cette fulgurante vision est le but ultime qui met en abîme la mémoire historique et génétique pour réveiller l'imaginaire authentique de la multiplicité.

Claire Lejeune opte donc pour l'hétérogénéité qui se substitue à l'homogénéité de l'Un et de l'Unique. C'est ainsi qu'elle s'autographie dans l'espace-temps de ce livre mémorable, dense et profond, livre qui ouvre grand les portes d'une cité fraternelle où l'énergie conflictuelle s'investit en renaissance et reconnaissance du verbe, en lucidité qui génère des formes transpersonnelles: une *Vita Nuova* qui s'irradie du «signe de l'archée». En lisant ce livre mémorable, nous avons envie de citer constamment le texte de Claire Lejeune car elle a le don de la formule magique qui bouleverse notre imaginaire par sa vérité. Nous assistons à la fois à l'apocalypse et à la genèse d'une écriture lumineuse «venue d'en bas», du tréfond de l'Origine où le poète fouille dans les recoins les plus obscurs de notre être et de ses lois pour délivrer, comme elle le dit si bien, «la vérité du serpent».

Hédi BOURAOUI



GILBERT CHOQUETTE

La mort au verger

Coll. Typo / roman, L'Hexagone, 1988, 160 p.

GILLES ARCHAMBAULT

Les pins parasols

Coll. Typo / roman, L'Hexagone, 1988

D'abord paru en 1975 chez Leméac, *La mort au verger* réapparaît dans la collection de poche Typo à L'Hexagone. Un des mérites de ces collections est de nous remettre en présence d'oeuvres, d'organiser à nouveau la rencontre lecteur / écrivain.

Ce roman a la facture d'une longue nouvelle et se rapproche, en plus d'un point, de la novella *L'hiver au coeur* d'André Major. Les événements s'y bousculent au rythme de la conscience qui renaît. Comme chez Major, Laurent Vallois plaque tout là et il erre pour ensuite renaître à ses motivations profondes. Ras-le-bol de ce milieu des affaires paternel, de la mainmise du clan familial sur la conduite de ses amours. Point de non retour, désertion. Et petit à petit l'enfance refait surface avec ses lieux, ses personnages, jusqu'à son histoire d'amour avec Lucie, une infirmière de campagne jugée indigne par la famille.

Laurent a trente-cinq ans; vivre ne lui importe plus. Il cherche à remonter le temps, à retrouver qui il était au moment de sa rencontre avec Lucie. Il se retrouve travailleur journalier dans un verger où il aura tout le loisir de remailler son histoire. Voyage au bout du verger. Moment tragique et privilégié où on assume enfin qui on est. Aller au bout des questions qui nous hantent. Oser reconnaître en soi le retour des sentiments.

La rencontre ultime avec Muriel est au centre de tout ce recommencement... et fin à la fois. S'ensuivra un meurtre dont Laurent se reconnaîtra «responsable, oui, coupable, non».

Tout le récit se déroule en plein automne dans les vergers de Saint-Hilaire. Une écriture lumineuse et précise, des personnages cernés de près, même s'ils tentent si souvent de fuir.

Toujours dans la même collection Typo / roman, on retrouve *Les pins parasols* de Gilles Archambault, d'abord paru aux Editions Quinze en 1976. La bibliographie qui figure à la fin du roman nous trace le chemin d'une maison d'édition à une autre suivi par Archambault. Publiant d'abord au Cercle du livre de France exclusivement de 1963 à 1972, il passe ensuite chez Leméac, puis chez Quinze éditeur pour finalement arriver au Boréal en 1983, y ayant publié trois titres depuis. Il serait



intéressant de connaître les diverses motivations qui poussent un auteur à changer d'éditeur. Se sent-il finalement à l'aise chez l'un d'eux? L'auteur trouve-t-il chaussure à son pied? Ou est-ce toujours du pareil au même.

Les pins parasols nous posent dès la première page la question suivante: «que reste-t-il de l'enfant que j'étais?». Même si cet enfant est devenu père (admiratif) depuis et sera grand-père (ravi) sous peu.

Serge Gaucher vit avec son père et sa femme, il est dans la quarantaine, son travail le laisse froid. Archambault questionne son personnage, identifie habilement sa haine du père, jouant de l'humour pour l'exprimer. Et, plus tard, il arrivera à trouver les mots pour signifier l'attachement père / fils au-delà de la mort.

A travers son personnage, Archambault réunit de multiples questionnements qui ont tous leur origine dans l'émotivité. Comment apparaître (heureux, malheureux, angoissé, indifférent) à son père, à sa femme, à sa fille, à son gendre (!)? Comment être fils et père à la fois? Comment assumer que l'on est vis-à-vis ses proches que l'on voudrait tantôt loin, tantôt près?

Archambault fonce dans les demi-teintes des sentiments, il bute, il échoue, il bafouille, il se redresse, se reconnaît. Un vrai roman à la Archambault donc avec beaucoup de tunnels et la lumière à travers les pins parasols. Ce roman, à mon avis, aurait dû remporter un prix bien avant l'amer et répétitif recueil de *L'obsédante obèse* (prix du Gouverneur général 1988) à cause de l'aptitude de Gilles Archambault à creuser des situations: en rêver, en rire, en pleurer, en crever.

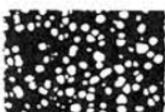
Nicole DECARIE

ROBERT SAINT-AMOUR

Visiteurs d'hier

Québec / Amérique, 1987

«Robert Saint-Amour est mort le 6 octobre dernier, quelques semaines seulement avant que *Visiteurs d'hier*, son seul roman, ne paraisse.» Commentaire d'un poids considérable que ces derniers mots placés à la suite d'une courte notice biographique, sous une photographie banale. Le personnage central de *Visiteurs d'hier*, Jean Vervet, fonctionnaire, est atteint d'une pleuropneumonie bilatérale. Il récupère très lentement, fait de fréquentes chutes dans le passé, et sombre dans ses délires de grabataire. *Visiteurs d'hier* nous présente un peu les hauts et les bas d'une convalescence, à travers le texte décousu d'un journal intime. Nous sommes en 1980, la campagne réfé-





rendaire est en marche.

Le roman est bien présenté. La couverture glacée montre un vieux monsieur et un chien courant dans le ciel. Couleurs vives. Une illustration d'album pour la jeunesse, pourrait-on dire. L'idée n'est pas mauvaise parce que Robert Saint-Amour, à travers le personnage de Jean Vervet, cherche avec nous une vérité sombre, servant à la fois à le guérir de son impuissance et de ses problèmes pulmonaires (pulsions sexuelles et respiratoires, parmi les plus «instinctives»), dans les replis de l'enfance. Cette vérité englobante remet d'une certaine façon les choses en ordre, le passé à sa place. Les fantômes aux souvenirs.

Bien sûr, tout le roman se déroule au *je*. *Je* vit sa convalescence, *je* revit ses délires de grand malade. Des obsessions souvent amusantes, parfois cochonnes et croustillantes. Les seins jouent un rôle prépondérant. Le corps féminin doit être généreux et «maternel» pour le malade. Fi des seins trop petits ou de la maigreur des cuisses. Au diable cette première épouse maigrichonne, lesbienne par-dessus le marché. Douleur. Jean Vervet raconte ses nombreuses frustrations, leur origine «religieuse». Comme tant d'autres, Jean Vervet a grandi dans un milieu répressif, surtout sur le plan des expériences sexuelles. Des stigmates invisibles mais très encombrants malgré tout. Reviennent les échecs amoureux, puis sa vie avec Any, celle avec qui tout va mieux. Pourtant Jean Vervet a de la difficulté à ne pas l'attaquer, à laisser ses enfants tranquilles. Centré sur lui-même et sur ses poumons malades, Vervet manque de maturité, mais pas d'amertume. Chaque matin surgissent le visiteur et son chien, un homme ponctuel accompagné de son épagneul. Des confidents à qui Jean Vervet n'a besoin de rien dire.

Visiteurs d'hier présente une enquête amorcée durant la convalescence et dans les seuls souvenirs de Jean Vervet («Aussi loin que je remonte dans mon enfance, je ne me souviens que du visage angoissé de ma mère.» «Longtemps, j'ai gardé du ressentiment pour papa.»), et terminée comme une intrigue policière se dénoue, dans une tension de coup de théâtre. Beaucoup plus loin dans son journal, Vervet abandonnera ses réflexions et le roman du même coup deux ans plus tard, en pleine thérapie, ayant découvert bien des choses tristes et dures mais délivrantes au sujet de sa mère, de son père... et au sujet du visiteur de sa convalescence.

La plus grande partie du roman baigne dans cette atmosphère de maladie, de délire et de souffrance. Quelques souvenirs sont agréables, bien sûr, mais Jean Vervet est trop malade, ses poumons sont tellement fragiles. La toux profonde peut surprendre n'importe quand. Le silence et l'isolement d'un



solarium le clouent à l'écriture. Une écriture naturellement assez maladroite, ampoulée parfois, souvent brillante («période "érotico-porno-phalocrato-nombrilistique"»), comme le dira Jean Vervet deux ans plus tard). Une écriture de malade, refusant l'apitoiement autant que l'indifférence. Jean Vervet tente une thérapie par la plume et découvre qu'elle ne réussira pas.

Les réflexions complètent la chasse aux souvenirs. Il y a le référendum de 1980, événement où le radicalisme a pu s'en donner à coeur joie dans un camp comme dans l'autre. Le débat est soigneusement pipé; le malade observe sur l'écran de la télévision: «...pourquoi pleurer sur le sort d'un pays qui n'en est pas un...». Il y a les enfants qui vieillissent et qui confrontent. Il y a le peuple québécois, sur lequel Jean Vervet se questionne sans chercher trop loin les réponses ou les solutions. Il y a Any qui essaie de comprendre sans rien excuser, et dont la maturité irrite la mentalité de convalescent menacé que le narrateur développe avec soin. Et il y a les recherches dans les brumes du passé. Jean Vervet veut savoir ce qu'il a pu faire et dire pendant son délire, mais cette quête lui fait aussi très peur, Any lui en apprend des vertes et des pas mûres au sujet des colères et des crises. Injures lancées à son père, déshabillage d'infirmière à peine volontaire, sous le couvert du délire. Jean Vervet veut aussi comprendre la vocation de femme martyre qu'a adoptée sa mère et la timidité de son père. Jean Vervet joue à cache-cache, même si le jeu lui réserve de mauvaises surprises.

J'ai beaucoup aimé ces sauts dans le temps. Apprendre que Jean Vervet peut mettre un terme à son écriture obsessionnelle et malade afin de laisser s'épanouir la plume dans les dernières pages, ces dernières m'ayant tout à fait réconcilié avec *Visiteurs d'hier*. Les tics du grabataire m'énervaient. Des points de suspension à n'en plus finir. Un ton moralisateur, geignard. Le malade n'était pas énervant que pour sa famille. La guérison et le décanage imposé par le temps ont tout apaisé.

Visiteurs d'hier est un roman qui règle des comptes à l'aide de la situation extraordinaire que constitue la convalescence. Sa force vient de ce qu'il réussit sans trop de peine à faire accepter, mieux, à rendre tout à fait plausibles les secousses provoquées par la maladie. Maladresse volontaire, non sans charme dans ce premier et dernier roman de Robert Saint-Amour.

Jacques SAINT-PIERRE



GUY CHAMPAGNE

L'oeuvre poétique d'Eudore Evanturel

Coll. «Vie des Lettres québécoises», P.U.L., 1988, 349 p.

Qui en dehors du petit monde des spécialistes de l'université connaît le poète québécois Eudore Evanturel (1852-1919)? Personne.

Né à Québec, fils d'un avocat devenu ministre libéral, cet obscur personnage publia, en 1878, un recueil de vers intitulé *Premières poésies* qui fut si proprement éreinté par la critique ultramontaine que son auteur renonça à écrire pour s'exiler une partie de sa vie aux USA, où d'ailleurs il mourra.

Voici l'homme. Pourquoi, dans ces conditions, éprouver le besoin de ressusciter l'oeuvre d'un écrivain aussi parfaitement oublié et, surtout, pour quelles raisons lui consacrer des années de recherches méticuleuses (ce livre a d'abord été un mémoire de maîtrise)?

Disons d'abord qu'il s'agit peut-être d'un simple phénomène de mode. Les études littéraires sont en crise. La socio-critique cherche à faire oublier son passé marxisant. La sémiotique s'est perdue dans le décorticage obsessionnel des textes... Alors, faute de mieux, on en revient à la bonne vieille édition critique. Ça, c'est du travail sérieux et scientifiquement inattaquable! La recherche de Guy Champagne à ce point de vue est un modèle à faire rougir tous les étudiants négligents du 2^{ème} cycle. Une belle introduction de 35 pages resituant le climat littéraire des années 1870 et les conflits idéologiques de l'époque, une chronologie soignée, un texte établi avec toute la rigueur méthodologique qui convient, 130 pages de notes et variantes, une copieuse bibliographie de 152 ouvrages cités à l'appui... Rien n'a été oublié! Même les fautes de grammaire du pauvre Eudore et les coquilles de l'éditeur ont été relevées (143 erreurs!!!).

Mais il y a quand même, heureusement, d'autres motifs pour sortir Evanturel des boules-à-mites. Evanturel aurait pu être notre Musset québécois. Il avait un début de talent et il était avant-gardiste dans la mesure où il proposait d'imiter Gautier, Nerval, les Parnassiens et surtout l'auteur des Nuits, plutôt que les «classiques», Lamartine et nos deux grands laboureurs de l'alexandrin, Louis Fréchette et Octave Crémazie. Pour ce crime de lèse-littérature et pour n'avoir pas voulu emboucher comme tout le monde la trompette mystico-patriotarde des grands aïeux, Evanturel fut proprement tourné en ridicule. On fit à Québec les gorges chaudes de son poème *Crâne et cervelle* (qui n'en méritait pas tant). On dénonça «les turlupinades enfiévrées» de ce gamin qui se «salissait l'esprit et l'ima-



gination dans les sales alexandrins de Musset et de Victor Hugo». On monta des campagnes de presse contre ce «moderne» dont les oeuvres respiration «la volupté et la luxure» en inspirant les passions les plus dégradantes. On releva impitoyablement vers par vers chacune de ses fautes de versification, chacune de ses invraisemblances pour en arriver à cette condamnation sans appel: «vers médiocres, pensée nulle», «si c'est de la poésie, Seigneur! délivrez-nous des poètes!»

Le malheureux ne s'en remet pas. Il ne devint pas fou comme son double littéraire Emile Nelligan, il eut encore une destinée plus tragique: il devint archiviste! Seule trace de lui dans les manuels d'histoire littéraire: un quatrain avec deux métaphores «révolutionnaires» qui, pendant longtemps, furent les témoins dérisoires de ses vains efforts pour moderniser la poésie:

C'est au printemps, à lui survivre
Il revient en grand appareil
Non pas en casquette de givre
Mais en cravate de soleil.

Que valait en réalité la poésie d'Eudore Evanturel? Guy Champagne se garde bien de nous le dire. Objectivité universitaire oblige. Il nous fournit néanmoins deux pistes intéressantes pour évaluer l'ensemble.

D'une part, il reconnaît lui-même que la thématique des *Premières poésies* n'a pas de quoi vous jeter en bas de votre chaise. C'est le répertoire de sujets bien connus des romantiques de la seconde génération: la belle et mystérieuse inconnue, la jeune morte, les rêveries au clair de lune, le spleen du poitrinaire qui fantasme sur les cimetières, la Muse aux yeux d'azur et aux blonds cheveux qui visitent nuitamment le poète au coeur déchiré, plus les bondieuseries habituelles, «sourire de Madone et ailes d'Ange...»

Par contre, dans quelques textes moins «pompiers», Evanturel révèle une vraie âme de poète... Rares instants de sincérité où l'on devine ce que l'homme aurait pu produire. Guy Champagne souligne justement à ce propos quelques-unes des qualités indéniables de cette écriture qui n'eut pas la chance d'arriver à maturation: une certaine «modernité», une sensibilité non feinte, une couleur nouvelle, une sensualité diffuse, une maîtrise naturelle du vers, un art de conter en introduisant des détails tirés du quotidien: la neige sur la ville de Québec, une croisière sur le Saint-Laurent, un baiser volé, une belle adolescente demi-nue faisant sa toilette...

J'étais de la dînette un jour chez votre mère
Vous serviez le gâteau, je tranchais le melon...





Enfin, ajoutons à tout cela, par moments, une conscience sociale face à la misère qu'on ne retrouve guère chez la plupart des écrivains petits-bourgeois de ce temps-là.

Bref, Eudore Evanturel n'était pas un grand poète mais il aurait pu le devenir. Il y a d'ailleurs dans certaines pièces comme *Souvenirs* (p. 164-167) des accents nelliganiens avant la lettre:

Maintenant, constamment ballotté par l'orage
Au milieu des débris de mes rêves perdus,
Je sais bien, mes amis, que mes cris au rivage
Ne sont pas entendus

Je n'ai plus le vouloir, ni la force requise
Pour affronter le sort, la misère et l'ennui.
Je suis comme l'oiseau des hivers, que la brise
Enterre malgré lui...

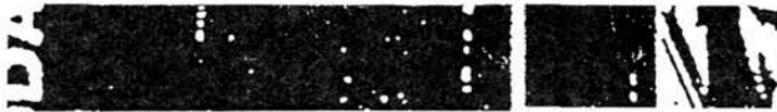
..Mon flambeau s'est éteint: je n'ai plus de lumière
Si je pouvais au moins — marchant à la noirceur
De la nuit, — comme un mort, me coucher dans ma bière
Pour enfermer mon coeur!...

Fascinant n'est-ce pas?

En définitive, l'étude de Guy Champagne n'était pas inutile.

Elle rend en partie justice à un auteur, victime malheureuse des querelles idéologiques et esthétiques de son siècle. Elle nous permet surtout de constater de quelle indécrottable stupidité et de quelle malveillance pouvaient faire preuve les critiques du XIX^{ème} siècle face à la plus petite innovation dans le domaine des Lettres. A ce sujet, les commentaires de Jules-Paul Tardivel rapportés dans les notes sont d'une lecture désopilante et valent bien à eux seuls l'achat du volume!

Daniel MATIVAT



GERARD AUTHELAIN

La chanson dans tous ses états

Coll. Musique et société, Editions Van de Velde, 1987, Tours, 219 p.

ANDRE HALIMI

Le show-biz et la politique

Ramsay, 1987, 164 p.

SYLVIE COULOMB et DIDIER VARROD

Histoires de chansons

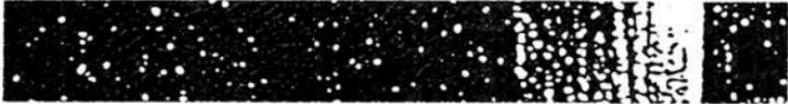
de Maxime Leforestier à Etienne Daho (1968-1988)

Balland, 1987, 321 p.

«La chanson est un artisanat, écrit Gérard Authelain, et c'est pour visiter l'atelier de l'artisan que ce livre a été écrit.» L'auteur annonce donc clairement ses couleurs. Il ne s'agit pas de gloser sur des problèmes de goût ou de public ou de diffusion. Authelain veut plutôt insister sur la chanson elle-même, avec sa chair et ses os; il centre son attention sur ses éléments, constitutifs et interreliés: texte, musique, mélodie, harmonie, rythme, orchestration, interprétation.

Le souci pédagogique est évident. On désire fournir au lecteur des outils pour une écoute *attentive* de la chanson, une écoute amoureuse, avertie, pour mieux l'apprécier d'une part, et aussi pour susciter peut-être l'envie de créer, d'écrire, de composer. Les exemples sont donc très nombreux, et il n'est même pas nécessaire de bien connaître la musique pour suivre les illustrations d'analyse. Il suffit d'avoir sous la main un disque ou une bande, et de lire en écoutant. Alors tout devient clair. On comprend mieux ce qui motive tel auteur-compositeur à choisir tel rythme plutôt que tel autre, tel agencement instrumental: on finit par admettre que la consommation amoureuse de cet art nécessite un minimum de rite et de respect, et même un minimum de connaissances, que la musique enfin, qu'elle soit savante ou «populaire», illustre des faits de société, des ancrages culturels et même de civilisation, des faits auxquels une communauté s'identifie, à moins qu'ils ne lui soient imposés...

Le propos le plus original d'Authelain est surtout concentré dans les premiers chapitres de son livre. Il attire en effet l'attention sur une *évidence* qu'il s'avère essentiel de reconnaître aujourd'hui. Depuis que la musique est reproductible par le disque, puis omniprésente à la radio par exemple, il s'ensuit que la connaissance que le consommateur en a, de par cette «audition



imposée» elle-même, est une connaissance *globale*. Contrairement à la chanson folklorique ou même plus récemment à la chanson qui s'impose à la mémoire collective de bouche à oreille, avec des «versions» plus ou moins libres par rapport au-x modèle-s connu-s, la chanson s'impose aujourd'hui comme le discours publicitaire, *globalement*, avec son texte, son orchestration, son interprétation, son iconographie, etc. Le consommateur endosse le tout, et toute variante devient frustrante, toute interprétation d'amateur devient insuffisante, insupportable. On voit ce que ce fait de culture entraîne comme conséquences, ne serait-ce que la difficulté d'admettre que l'on puisse chanter autrement que ce à quoi nous a habitués le disque (et sa haute technologie performative). Le risque est grand d'être réduit à se taire. La musique ne serait plus que marchandise, produit conforme. On chante donc de moins en moins. Le balladeur prend la relève... et je me surprends à turluter cette chanson qu'interprétait Charlebois: «Consomme, consomme...»

Le projet d'Authelain consistait surtout à illustrer la qualité de ce qui fait la spécificité d'une chanson (et ce qui la discrédite souvent aux yeux d'un public qui ne sait pas l'écouter), c'est-à-dire sa concision, sa densité, sa capacité de réunir en si peu de temps une énorme capacité d'émotion. On peut dire alors que l'auteur a réussi son pari. En de rares occasions, il a outrepassé avec bonheur le fil conducteur de son propos, sentant la nécessité de rappeler la richesse et la diversité de cette pratique culturelle qu'est la chanson:

«Cet ouvrage avait pour but de s'attacher aux composantes musicales de la chanson. Le lecteur aura néanmoins pu lire en filigrane que cet art est réellement un lieu de genres musicaux différents, un lieu de mise en scène, un lieu de créations et de récréations successives, un lieu de références, un lieu d'interdisciplinarité!»

* * *

Plus audacieux, André Halimi tentera de dégager les relations que cette pratique entretient avec le politique. Et surtout dans ce que cette pratique peut avoir de plus spectaculaire et de moins noble, le show-biz, et dans ce que la gouverne d'un pays peut avoir de plus mondain et de moins franc, la politique. Halimi s'amuse ainsi à observer, en cette France où l'on connaît davantage de mesures de censure qu'au Québec, les risques (bien relatifs) que prennent les artistes à manifester ouvertement leurs convictions et / ou leurs intérêts politiques (les risques étant inexistant dans le sens inverse, si ce n'est celui du



ridicule). «La chanson engagée, voire militante, n'exprime pas seulement une révolte personnelle ou une pensée qui est dans l'air; elle encourage l'action, soutient le moral et l'ardeur des gens, combattants, grévistes ou manifestants. Cette attitude se généralise et le développement des médias amplifie ce phénomène.»

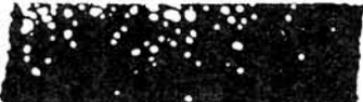
Depuis une vingtaine d'années, à l'exemple de ce qui se passe aux Etats-Unis, ce phénomène est de plus en plus évident lors des campagnes électorales françaises. Selon Halimi, les artistes de la scène (musique et cinéma) se servent de leur notoriété comme d'un outil de persuasion et font appel à leur public. On comprend pourquoi les politiciens savent profiter financièrement et symboliquement de leurs loyaux services. En réalité, la notoriété des uns sert la notoriété des autres et tous les efforts sont déployés pour créer ou influencer l'opinion publique.

Et si tout cela peut se faire dans la joie, eh bien tant mieux. La politique ne devient-t-elle pas de la variété?...

Halimi passe alors en revue les grandes figures du show-biz français, de Yves Montand à Coluche en passant par Ferré et Renaud, sans oublier les imitateurs de talents ou les regroupements de chanteurs aux profits des pauvres de la terre... Quelques bons mots croqués sur le vif: «La gauche, pour moi, c'est comme l'amour. Le meilleur, c'est dans l'escalier.» (Bedos) ou «Montand est un bon élève. Je me demande qui sont ses professeurs» (Piccoli). Un livre un peu décevant. J'avais préféré, et de loin, son livre: *Chantons sous l'occupation*, et le film qu'il a réalisé à partir de celui-ci.

* * *

L'*Histoire de chansons* se propose, de par son titre même, comme un ouvrage plus modeste, même si sa présentation est très soignée: papier glacé, photos très nombreuses, une typo très agréable sur deux colonnes, grand format, etc. Très documenté à propos des 20 dernières années de la chanson française — pour ne pas dire exclusivement hexagonale, ce qui m'apparaît une lacune impardonnable — le livre est en effet construit d'une façon très séduisante: chaque chapitre tente de circoncrire un sujet autonome: «68 année zéro», «70 années variétés», «Le folk à travers les âges», «Mises en scène», «Télévision», «La presse musicale», «Les musiques d'ailleurs», «Top 50», etc. Et la plupart de ces chapitres au titre alléchant sont entrecoupés d'«instantanés» sur telle ou telle star du show-business français, avec photos à l'appui, mais au texte trop



souvent décevant, à la mesure de la promesse, sauf lorsque les auteurs ont la bonne idée de reproduire des extraits d'articles ou de livres.

Ne soyons tout de même pas trop sévère. Oublions ces instantanés et rendons justice au travail d'analyse de la plupart des chapitres, «le pilier d'un roman musical à l'action éminemment rebondissante». Les auteurs ont imaginé le portrait des personnages principaux de ce roman en ne retenant d'eux que «des instantanés, arrêts sur une image forte de leur message personnel. Un moment, une chanson, véritable totem d'une carrière, d'un parcours (...) reliés les uns aux autres par des paramètres échappant souvent à toute chronologie» (p. 13). L'index à la fin du volume regroupe plus de 300 noms, d'Antoine à Zoo en passant par Barbara, Cabrel, Dutronc, Escudero, Ferré, Gainsbourg, Halliday, Indochine, Jonasz, Kacel, Lara, Manset, Ogeret, Piaf, Renaud, Samson, Trenet, Vartan... et mille excuses pour ceux qui ne sont pas nommés. Ceux qui se trouvent parmi les plus souvent interpellés: Léo Ferré, Claude François, J.J. Goldman, J. Halliday, J. Higelin, B. Lavilliers, M. Leforestier, Renaud, Sardou, Sheila, Souchon, Téléphone. La brochette est donc très variée. On prend un bain de «variétés».

Plus encore, le chapitre qui semble le plus inédit pour un Québécois un peu réceptif, c'est celui qui rappelle les «musiques d'ailleurs». Aussi bien le dire tout de suite, les quelques chanteurs québécois que le livre mentionne sont intégrés à l'ensemble hexagonal. Par contre, avec les musiques d'ailleurs: «Métissage, le mot est lâché! Une formule au départ largement médiatique, amplifiée par un réseau journalistique du type *Libération* et *Actuel* qui développerait à perte de colonnes une idée forte selon laquelle la musique française ne survivrait qu'en intégrant les influences bienfaitrices des musiques beurs, latinos ou africaines» (p. 273). Nul n'ignore aujourd'hui le travail obstiné des Corazon Rebelde, Kassav, Tourne Kunda, Mounsi, Kacel, Sapho, etc. Leur influence ne se mesure au Québec que par l'écho qu'en renvoient les vedettes françaises elles-mêmes. Pays à forte immigration, la France saura-t-elle profiter à fond de cette richesse musicale? Souhaitons-le. N'a-t-elle pas vu naître coup sur coup un Alan Stivell, un Higelin et les Rita Mitsouko. Une telle diversité est signe de vitalité.

Trois ouvrages très différents donc, très inégaux aussi. Ne serait-ce que pour se répéter que le domaine des variétés musi-





cales est un univers bien glissant, tour à tour décevant et fascinant, toujours intrigant et plein d'enseignements.

Robert GIROUX

INGMAR BERGMAN

Laterna magica

Gallimard, 1987, 333p.

J'aime beaucoup certains films de Bergman. *Cris et chuchotements* ainsi que *Fanny et Alexandre* sont à mes yeux des chefs-d'oeuvres. C'est donc avec plaisir et impatience que j'ai commencé la lecture de *Laterna magica* de Ingmar Bergman.

Ce livre m'a tout d'abord horripilée. Je ne voyais là qu'un égoïste misogyne, plus préoccupé du fonctionnement de son corps souvent malade, de ses insomnies que de relations harmonieuses avec les femmes qu'il a aimées, avec les enfants qu'il a eus... A plusieurs reprises, agacée, j'ai été tentée de ne plus ouvrir le livre et de me contenter de voir ses films sans rien savoir de lui.

J'en ai été empêchée par les passages sur la relation d'amour qu'il entretient avec le cinéma, par la place qu'occupe la création dans sa vie. Petit à petit, je me suis mise à trouver cette entreprise courageuse et touchante. Bergman ne se magnifie pas, bien au contraire. Il nous fait part de ses peurs, de ses incertitudes, de ses blessures, de sa difficulté à exprimer ses sentiments... un homme qui doute, qui reconnaît ses échecs est digne d'admiration.

Ses mémoires ne tombent pas dans le piège du déballage d'anecdotes croustillantes. On en apprend fort peu sur les gens qui partagent sa vie quotidienne. Il trace parfois un portrait d'une vedette de cinéma ou de théâtre. Le livre n'est aucunement chronologique, Bergman saute d'un souvenir à l'autre, parfois sans même préciser les dates. Les descriptions de son enfance, de son adolescence, de ses relations avec ses parents, avec son frère, avec les femmes qui traversent et se croisent dans sa vie nous permettent de mieux connaître cet homme qui aurait tant voulu que sa mère le caresse et le berce doucement. C'est un livre écrit pour exorciser une enfance malheureuse qui a marqué toute une vie. Les deux derniers chapitres du livre sont particulièrement touchants. Il parle de son père et de sa mère avec tendresse, sans hargne et rancœur, ayant presque fait la paix avec eux et par le fait même avec lui-même.

A défaut de trouver bonheur et apaisement dans la vie quotidienne, Bergman les a trouvés dans le rêve, la création théâ-





trale ou cinématographique. Tous les passages sur ce que représente pour lui le cinéma, sur sa façon de construire un film, de préparer une mise en scène sont passionnants. Pour lui, faire un film «c'est (...) planifier une illusion dans le moindre détail, c'est le reflet d'une réalité qui, au fur et à mesure que s'écoule ma vie, me paraît elle-même de plus en plus illusoire.» Le film, s'il n'est pas un documentaire, est un rêve. «Aucun art ne traverse, comme le cinéma, directement notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments, au fond de la chambre crépusculaire de notre âme.»

Si Bergman a toujours cru en son talent, il a aussi assez d'humilité pour reconnaître ses échecs et ses succès. C'est un travailleur acharné, exigeant pour lui-même et pour ses acteurs, angoissé par chacune de ses productions, qui se donne totalement à son travail en ne craignant pas de prendre des risques artistiques et financiers. Ainsi ses démêlés avec le fisc en 1976 le touchent profondément. Il soigne sa dépression au valium, jusqu'au moment où il trouve en lui le courage de combattre en écrivant un film qu'il appelle «Mère et fille et mère» avec comme interprète Ingrid Bergman et Liv Ullman, et qui deviendra *Sonate d'automne*.

Si vous aimez le cinéma de Bergman, il faut lire ce livre. Vous ne verrez plus ses films du même oeil. Cet homme orgueilleux, minutieux, passionné, solitaire et souvent triste réussit à transposer ses démons personnels pour créer des histoires et des images d'une très grande beauté et d'une grande intensité. Dommage pour nous qu'il n'ait maintenant plus besoin du cinéma pour être heureux.

Andrée LEMIEUX

EDOUARD BRASEY

L'effet Pivot

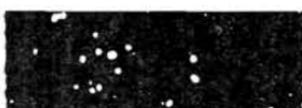
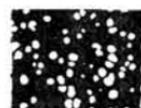
Paris, Ramsay, 1987, 372 p.

CLAUDE JASMIN

Une saison en studio

Montréal, Guérin, 1987, 208 p.

Voici deux livres tout à fait différents, même s'ils parlent du même phénomène: le succès ou l'insuccès d'une émission de télévision consacrée aux livres. Le cri du coeur de Jasmin est forcément subjectif, mais réussit au passage à donner un aperçu des coulisses de la télé et des contraintes que rencontre un animateur. Le livre de Brasey, lui, se veut «sociologique», appuyé sur des données objectives, tout en laissant percer l'en-

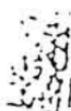


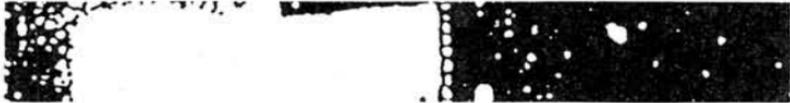
thousiasme ou l'ironie de l'analyste.

Ce document sur «l'effet Pivot» mérite d'être parcouru. D'abord, l'étude couvre les aspects les plus importants du phénomène et dégage les problèmes (éthiques, culturels et commerciaux) que soulève un tel succès médiatique. Ensuite, l'analyse est menée d'une plume alerte, précise, pleine d'entrain, qui ne dédaigne pas d'illustrer ses assertions par des anecdotes piquantes et toujours pertinentes.

Le livre se compose de quatre parties. La première s'attache à présenter le personnage de Bernard Pivot: son parcours journalistique, son tempérament, ses goûts personnels, son éthique d'animateur et de critique. Ici, l'anecdote ne tombe jamais dans le potinage et reste toujours en adéquation avec le propos général de l'ouvrage. La deuxième partie introduit au «petit théâtre d'Apostrophe». On y apprend une foule de détails intéressants touchant la réalisation de l'émission. Saviez-vous qu'Apostrophe est diffusé (en France) en direct? Ou encore que Pivot choisit et lit lui-même tous les livres dont il parle? Que l'équipe se limite à quatre ou cinq personnes? Que le budget de l'émission est relativement réduit, voire l'un des plus bas de la télé française (150 000F, alors qu'une seule minute de publicité en début d'émission rapporte 240 300F)? Le livre nous rend sensibles également au travail du réalisateur qui improvise le montage, les plans, tout ce qui sera rendu par l'image. Si Pivot a le pouvoir d'interpeller, de faire taire ou parler ses invités, le réalisateur (Jean Cazenave ou Jean-Luc Leridon) a le pouvoir de *montrer* comme il veut, de fournir aux spectateurs des prises de vue qui rehausseront ou terniront l'image de l'auteur. Parfois, la caméra est indiscreète, cherche à émouvoir, comme à cette émission où le réalisateur a focalisé sur le cou vieilli de Madeleine Chapsal, venue présenter un roman où il est question des déboires sentimentaux d'une femme qui n'a plus sa beauté d'antan. Joli coup qui a attiré à l'auteure la sympathie des téléspectateurs et fait vendre des milliers d'exemplaires.

La troisième partie traite du rapport des intellectuels parisiens au monde des média, en traçant le profil de deux figures-types opposées, celle de Régis Debray, rebelle au pouvoir médiatique mais finalement piégé par lui et celle de Bernard-Henri Lévy, qui joue à fond le jeu de l'image en s'efforçant sans cesse de «bien passer». Voilà la partie substantielle de l'ouvrage, celle qui soulève le plus de questions, principalement d'ordre éthique. Il est certain qu'une émission comme *Apostrophe* transforme le rapport du public à la littérature et à l'image de l'écrivain. Ce n'est pas pour rien que certains auteurs ont toute leur vie refusé de se livrer au circuit médiatique, comme





Blanchot, Char ou Beckett: le jeu n'est pas sans conséquences. A ce sujet, Brasey prend peut-être un peu trop parti pour la technique. En un sens il a raison: puisque la situation est irréversible, autant s'y faire et utiliser la télévision du mieux que l'on peut. Toutefois, cette «utilisation» mériterait d'être pensée d'avantage, car c'est toute la conception de la littérature, et même de la culture, qui s'en trouve bouleversée. Mais l'argument aporétique de l'auteur reste convaincant. Parlant de la théorie de Debray sur le pouvoir des média, leur trahison incessante de la vérité et de la déperdition de sens que fait subir au livre une émission comme *Apostrophe*, Brasey fait la remarque suivante: si Debray a raison, alors forcément il faudrait faire connaître sa théorie au plus grand nombre. Or, il faudra pour ce user des média qui, à coup sûr, vont déformer le message! On n'en sort pas.

La troisième partie questionne également le «monopole» de Pivot sur le marché du livre et évalue les chances de réussite d'émissions concurrentes. A ce sujet, Claude Jasmin et l'équipe de Quatre-Saisons peuvent se consoler: après plusieurs essais en France, aucune émission littéraire n'a réussi à s'implanter sérieusement et à long terme aux côtés d'*Apostrophe*.

La dernière partie, enfin, est la plus sociologique (c'est-à-dire statistique). On évalue les retombées d'*Apostrophe* sur tous les paliers du marché du livre: auteurs, attachés de presse, éditeurs, distributeurs, libraires, lecteurs et téléspectateurs. L'expert est très instructif au sujet des stratégies de mise en marché ou de concurrence entre éditeurs. On prend conscience des répercussions exceptionnelles d'*Apostrophe* sur non seulement la vente des livres mais leur production; car un phénomène nouveau est apparu: paraissent des bouquins écrits dans le but avoué de passer à *Apostrophe*! Cartomanciennes, à vos postes! Qu'est-ce qui plaira à Pivot dans trois mois?...

On dira qu'il est un peu tard pour parler du livre de Jasmin, paru depuis près d'un an, mais il m'a plu d'entrecroiser la lecture de ce livre avec celle de l'ouvrage sur Pivot, question de mettre les choses en perspective. Nonobstant son aspect polémique circonstanciel et l'insistance de Jasmin à panser son narcissisme blessé, *Une saison en studio* (entendez, bien sûr, «en enfer») fournit de précieuses indications sur le monde de la télé et sur les média en général. Sans vouloir à tout prix comparer avec *Apostrophe*, on ne peut manquer de faire certains rapprochements. D'abord, il y a au Québec, en ce qui concerne les émissions «sur les livres» (pour ne pas dire «littéraires») un manque de persévérance assez net. *Apostrophe* ne fut pas bâtie en une journée, plusieurs autres tentatives avortées ont préparé



le terrain.

Ensuite, il ressort clairement du pamphlet que l'équipe de «Claude, Albert et les autres...» souffrait d'un manque de communication chronique, comme si on évitait à tout prix, par pudeur ou individualisme, de se parler de l'émission. Est-ce l'effet de la narration auto-déculpabilisante de Jasmin, mais ce dernier apparaît en définitive comme une belle marionnette entre les mains de la réalisatrice, d'Albert et des autres. Le choix des invités lui est imposé, souvent à la dernière minute, on lui dicte de petites fiches à réciter en fin d'émission, etc. Il lit les livres, d'accord, mais avec quel entrain? Il en parle volontiers comme d'une corvée.

Un bon animateur d'émission littéraire doit se consacrer à son travail à temps plein car il s'agit non seulement d'un art mais d'un mode de vie et de pensée. *Et ça ne doit surtout pas être un écrivain.* Si dans cette affaire l'agressivité mesquine d'un Jean Royer fut manifeste (mais il fait son boulot, n'est-ce pas?), la hargne de Jasmin contre les écrivains qui ne font pas dans le populaire n'est guère plus reluisante. D'ailleurs, il m'apparaît que le vice premier de l'émission de Quatre Saisons provenait d'un manque singulier de la plus élémentaire éthique. On se balance du populisme à la prétention littéraire; on ne sait plus qui séduire: la masse des «gens ordinaires» (toujours jugés a priori comme des gourdes) ou la soi-disant élite intellectuelle (toujours jugée a priori comme hautaine et affectée). M'enfin!...

Autre point. J'espère qu'à l'avenir, si l'on risque une nouvelle émission du genre, on renoncera au projet d'enregistrer deux émissions la même journée: à ce rythme, aucun animateur ne peut tenir. De plus, ces enregistrements en série enlèvent aux rencontres leur caractère d'événement.

Enfin ceci: le marché du livre est malade d'Apostrophe. Le succès de cette émission est lié à plusieurs facteurs incontrôlables qu'il est vain de vouloir reproduire. Du point de vue des conséquences sur les ventes de livres, Apostrophe est un phénomène à part, d'ailleurs typiquement français. Vouloir l'imiter, c'est se couler au départ. Mieux vaut pour un réalisateur partir d'une *idée* à soi, correspondant à un besoin du public ou à une passion vive pour les livres, et la mener jusqu'au bout.

Dominique GARAND