

## Yeux fertiles

Number 46, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14992ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1990). Review of [Yeux fertiles]. *Moebius*, (46), 125–147.

**JAVIER GARCIA MENDEZ**  
*La dimension hylique du roman*  
Coll. L'univers des discours,  
Le Préambule, 1990, 180 p.

*En écho à la rumeur  
de la réalité...  
(Lettre à un ami)*

Cher Javier,

La difficulté que nous avons à trouver quelques moments pour nous voir serait ce qui nous permet de nous entendre — c'est ainsi que je me résume ta *Dimension hylique du roman* : deux jours d'une lecture fébrile, qui oblige à lever souvent les yeux et à prendre quelques instants pour réfléchir. Non pas afin de mieux saisir la logique du texte : ton argumentation a beau être touffue et complexe, ton écriture foisonnante et luxuriante, les idées s'y présentent avec une limpidité rare. Non : on s'arrête parce que ton livre oblige la réflexion, oblige d'être à l'écoute des questions qu'il pose et qui résonnent avec une force étonnante dans le paysage pourtant plat de la culture québécoise — un paysage qui ne s'ouvre le plus souvent que sur un horizon de silence...

Justement, ta lecture du silence atavique de la littérature (et de la culture) québécoise est d'une justesse troublante. Nos livres ne parlent pas, c'est-à-dire qu'on n'y fait jamais entendre ce qu'on y dit — me vient à l'esprit ce que Brecht

disait dans ses *Dialogues d'exilés* : «J'ai toujours entendu dire que les gens d'ici étaient très taciturnes. Ce trait passe pour un caractère national. Comme c'est une population mêlée et bilingue, on pourrait dire : ce peuple se tait en deux langues.» Tu as raison : s'il se trouve une piste pour comprendre notre culture, s'il se trouve une voie (une *voix*...) pour trouver les mots afin de dire ce que cette littérature a continuellement sur le bout de la langue, c'est en interrogeant cette évacuation de l'oralité qui l'habite, évacuation d'une oralité pourtant fondatrice de toute parole — car écrire, c'est donner à entendre, comme la musique...

J'ai réalisé, en te lisant, que dans *Trente ans dans la peau* (mon roman, mon premier, eh oui! tout chaud sorti des presses et que je te fais parvenir avec cette lettre), j'avais eu le projet de ne faire que voir les choses. À l'origine, je voulais écrire un livre qui se lise comme on voit un film, où tout aurait été exprimé dans une sorte d'extériorité entièrement visuelle — je n'ai pas réussi : j'ai dû me résoudre à quelques «monologues intérieurs» ... J'avais donc littéralement projeté de taire quelque chose : un silence dans lequel il faut sans doute entendre l'écho de nos *Années molles*... (Anecdote significative : au moment de la préparation du manuscrit pour l'impression, mon éditeur a voulu que je mette en sourdine les éléments de langue parlée qui «détonnaient» dans la narration. Pourquoi? Parce que devant, par exemple, une «boîte de téléphone» au lieu de «cabine téléphonique», Réginald Martel «accrocherait» là-dessus pour descendre le livre...)

Notre culture est tellement préoccupée par la langue dans laquelle elle s'exprime que, le plus souvent, elle ne trouve rien à dire — comme si en ayant dit les choses en français, on avait déjà tout dit. Tu écris : «Il va sans dire, en effet, que la promotion du langage au rang de seule dimension du romanesque justiciable d'un discours porte à préserver la «pureté» des romans, à ne pas les frotter à quoi que ce soit d'autre que le «textuel», à voiler donc la socialité et l'historicité des textes.» —As-tu remarqué combien, depuis quelque temps, la chronique journalistique ne réussit plus à parler d'un texte sans s'étendre sur le nombre de coquilles qui se sont glissées dans le texte? Ton livre rappelle avec

force et très grande justesse que le plus important à dire à propos d'un texte se trouve non pas dans ce qu'il dit mais dans sa manière de donner la parole — dans sa façon de faire écho à la rumeur de la réalité.

Je n'irai pas jusqu'à te dire que cette «vision» critique de notre littérature me plaît énormément : ta remise en question de la «visualisation» m'apparaît très juste, nouvelle et, surtout, dérangeante. La «théorie du reflet» est devenue la maison aux miroirs de la critique littéraire : on ne s'en sort pas... Ce que j'aime de ton livre, c'est que, comme on pourrait le dire d'un instrument de musique, il présente une résonance remarquable : comme une musique, il m'éveille à l'écho de mes propres interrogations. La musique ne signifie pas quelque chose : elle est le lieu d'amplification d'une signification qu'elle appelle en nous. Tes idées font écho aux miennes : je travaille actuellement à une réflexion sur le discours qui, au lieu de prendre pied sur la linguistique, se fonde plutôt sur la musique. En réponse, en écho plus exactement à la théorie du reflet (qui, tu le soulignes, ne se trouve pas seulement dans la théorie du roman mais au sein même de la linguistique), je suis à explorer un concept de résonance du discours.

La théorie traditionnelle laisse toujours «voir» une réalité derrière le langage. Cette réalité a beau *différer*, on part du principe que le sens se situe derrière les signes. La figurativité de toutes les langues est incontournable, sauf à se pencher (dangereusement) du côté de leur musicalité comme l'a prouvé (et surtout éprouvé) Gauvreau. Cette figurativité est pourtant un leurre, et la *différence* derridienne l'exprime bien. Derrière la musique, par contre, il n'y a rien. Le signe musical (si tant est qu'on puisse parler de la musique en termes de signes) ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Le son ne *diffère* de rien : il est lui-même. La musique fait sens, mais on ne cherche pas le sens d'une musique derrière le son. La signification de la musique ne loge pas dans la *différence* mais dans ce que j'appelle son *afférence* : elle n'est pas dans un en-deçà inatteignable et incessamment refoulé, mais dans un au-delà du son tout aussi évanescent...

Présenté en quelques mots, c'est trop peu, mais j'espère que tu peux entendre en quoi ta réflexion trouve un écho dans la mienne. L'écriture n'est jamais le portrait d'une société, d'une époque — pas plus que la 6<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven n'est une carte postale de la campagne allemande. L'écriture est écho : elle est résonance du tumulte ou du silence du monde qui la fait naître (j'allais écrire qui la «voit» naître : foutus lieux communs...). Le texte lui-même n'est que la partition de cette résonance. Comme tu le soulignes (en écho à Marcelle Guertin), pas plus que l'étude de la seule partition ne saurait suffire à une compréhension, à une écoute entière de la musique, l'étude de la lettre du texte ne peut suffire pour prendre le texte au mot.

Déjà, depuis Saussure, on sait que les signes ne prennent sens que dans la parole. Tu as raison de rappeler qu'il est étonnant (détonnant!...) que la linguistique comme la critique littéraire s'évertuent à évacuer le bruissement de cette parole de leurs recherches. Sans doute parce que les institutions apprécient beaucoup ce silence doctoral... Ça leur permet de passer plus de temps à s'écouter elles-mêmes parler au lieu d'essayer d'entendre la rumeur du monde qui résonne dans tous les discours. D'ailleurs, si le milieu de la critique n'était pas ici aussi petit, aussi étroit, ton texte recevrait un écho très significatif. Car ce que ton livre laisse entendre est important, trop important pour que l'écho qu'on lui accordera dans le «milieu» (ce lieu des demi-mondanités de la mentalité de clocher qui s'abrite à l'ombre du vieux campanile de l'église Saint-Jacques) puisse rendre compte de sa résonance réelle. Ton texte devrait faire du bruit, mais j'ai bien peur qu'on le passe sous silence. Ici, la polémique se résume le plus souvent à ne plus saluer quelqu'un... Comme on a passé sous silence *La Scouine* de Laberge, et *Le Débutant* d'Arsène Bessette, et tous ces rares livres qui ont vraiment fait entendre quelque chose de notre culture. — Par contre, on applaudit aux évidences, comme on le fait avec *Écrire de la fiction au Québec*, de Noël Audet, un livre tissé d'idées reçues...

(Chose significative encore, et qui rejoint tes conclusions : depuis le début de l'affaire des Mohawks, les médias n'ont eu de cesse de se demander si les journalistes étran-

gers étaient pour se mettre à parler d'apartheid. Au lieu de se poser franchement la question à savoir si la condition des Américains n'est pas dans les faits une situation d'apartheid (la réponse est connue : oui), ce qu'on craint le plus, c'est que le silence soit brisé.)

Ton livre est un livre rare. Inactuel, intempestif au sens nietzschéen des *Considérations intempestives* : une réflexion qui dérange de la monotonie de l'actualité et des modes, qui ne suit pas le flot des parisianismes de l'esprit qui parasitent la plus grande partie de l'interrogation critique de ce côté-ci de l'Atlantique nord. Tu as encore raison : le fait que les textes critiques européens ne parlent pas, ou si peu, des romans américains, dénonce sans aucun doute une inadéquation originelle, originale et primordiale de ces fictions au moule théorique européen. Ils ne cadrent pas à la théorie, alors on n'en parle pas — au lieu de travailler à recadrer la théorie. Ton livre fait front; il est un affront à cette paresse intellectuelle...

(Soit dit en passant, j'ai découvert récemment un essayiste américain du milieu du 19<sup>e</sup> siècle qui dénonçait déjà cette façon que nous avons de nous obstiner à être une Nouvelle-France, une Nouvelle-Angleterre, une nouvelle Europe au lieu de travailler à devenir ce que nous sommes : des Américains. Il s'agit de Ralph Waldo Emerson, le «père» de l'*American Renaissance* qui a vu surgir les voix de Poe, Whitman, Melville et Thoreau. Je crois que ça pourrait t'intéresser : il a entre autres écrit un texte sur l'Histoire qui, bien que se situant dans une tradition idéaliste, pose des questions extrêmement riches. Il affirme, par exemple, que la biographie est la seule Histoire valable, que toute Histoire n'est jamais que l'histoire de la personne ou de la société qui la raconte, et que l'Histoire n'existe que pour le présent dont elle est l'histoire. — Il faut le lire en anglais : aucune traduction d'Emerson n'est actuellement disponible en français.)

Je pourrais continuer encore pendant des pages. Mais je veux en garder pour une prochaine rencontre. En tout cas, j'ai été content d'avoir de tes nouvelles à travers ton livre, de constater que tu demeures toujours le même : quelqu'un

qui possède une écoute fine, honnête et intelligente de la rumeur du monde.

S'entendre, c'est se parler — comme le dit Pierre Ouellet dans *Chutes, La littérature et ses fins*, qu'il vient de publier à l'Hexagone : «La voix est le véritable appareil de l'audition — la *voix intérieure*, s'entend, qui fait trembler la vraie», et «Une voix s'adresse toujours à une voix, pseudonyme de l'écoute, qui entend moins qu'elle ne *répond*». Les choses ne se disent que dans l'écho — dans le dialogue.

On a beau s'entendre, j'aimerais quand même qu'on réussisse à se voir bientôt. À la prochaine, mon cher Javier, *Chau!*

Pierre Monette

## ANTONIO D'ALFONSO

*Avril ou l'anti-passion*

VLB, 1990, 198 p.

## LISE TREMBLAY

*L'hiver de pluie*

XYZ, 1990, 108 p.

Elle peut paraître saugrenue, l'idée de faire la synthèse de deux oeuvres aussi différentes que celles de Lise Tremblay et Antonio D'Alfonso. Et pourtant les thèmes traités sont similaires : l'étranger, la solitude, l'inscription dans le temps, le corps encombrant... La forme est aussi la même : lettre, journal, procédés intimistes qui tentent de communiquer ce qui se triture à l'intérieur. Un voyage en-dedans de soi. Il y a une sincérité dans les lettres du père de Fabrizio (*Avril ou l'anti-passion*) qui me touche. D'ailleurs, c'est par ces lettres que j'aurais aimé entrer dans le récit. Dès la lecture de la première en page 22, je me suis sentie tirée vers ce monde de la Petite Italie.

Dans les deux romans, le «je» est confus. La quête d'identité n'est pas arrivée à son terme. *L'Hiver de pluie* ne nomme pas sa narratrice. «J'ai enfoui la femme qui marchait en filigrane d'un texte, ayant peur de la nommer, n'avouant jamais qu'elle avait horreur de sentir le poids de ses seins sur le devant de son corps.» (p. 96) Pour l'héroïne de ce roman, ce qui cherche à se dire est de l'ordre de l'innom-

mable. En cela, le roman de Lise Tremblay s'inscrit dans la lignée du dire féminin de la dernière décennie. La mémoire reste muette. Le détail prend la place de ce qui ne peut se dire. La narratrice n'est pas nommée. Elle parle d'elle-même à la troisième personne : «La femme qui marche...». Le changement de narrateur dans *Avril ou l'anti-passion* n'est pas toujours clair. Sommes-nous revenus à Fabrizio? Parfois un masculin ou un féminin nous indique ce changement.

Mais ce genre tarde quelquefois à se montrer. Est-ce Lucia ou Léah qui parle? Le «je» joue à cache-cache. Peu importe, puisque l'identité (le privé) se cherche plus loin que dans le nationalisme (le social).

Dans *Avril ou l'anti-passion*, le voyage s'effectue par bonds successifs, d'un avril à l'autre, comme si le temps se figeait dans une perpétuelle redite. On se tromperait à n'y voir que la quête d'identité d'un Italo-québécois. «Dire qu'une nation ne se limite pas à ses frontières géographiques.» (p. 95) Au-delà du fragile concept de nation ou de culture, il y a l'humain, partout le même, face au même questionnement. Il y a la vie, la vie qui se vit, aussi brutale pour tous. Le froid, la peur, la résistance de la vie sont des réalités universelles. C'est presque un cri d'alarme que Fabrizio nous lance : «Je ne me limite pas à mon sang, ni à ma langue, ni à un drapeau.» (p. 148) Une volonté de faire éclater les bornes. Voyez encore : «... sous l'apparente neutralité de la culture veille, très alerte, le monstre de la nature barbare de l'humain» (p. 167); et «Ne pas réduire l'identité personnelle à sa culture ni à son territoire et certainement pas à sa nourriture.» (p. 194) Cette nécessité d'inscription dans le temps, les quarante ans couverts par le récit de Antonio D'Alfonso racontés d'avril en avril, et l'hiver de pluie de Lise Tremblay avec son déterminant défini, cette nécessité est-elle la bouée contre le grand isolement qui transpire de ces deux oeuvres? Un ancrage indispensable pour la survie? On étouffe de solitude ici. Il fait froid. Les avrils de Fabrizio sont desséchés. «... l'odeur écoeurante de solitude qui sort de notre bouche à chaque mot...» (p. 106) Le froid nous isole, nous rend étrangers les uns aux autres. Aussi étranger à soi-même. La protagoniste



de *L'Hiver de pluie*, blasée, attend la neige qui ne vient pas, ne viendra pas. Cet hiver de pluie est pire qu'un hiver de neige. Pluie glaciale qui jette une couche de verglas sur la vie. La glace oppose une résistance bien plus grande que la neige. «... on vit en otage du froid.» (p. 26) C'est le coeur qui gèle : «... malade de solitude.» (p. 56) À cette solitude, *L'Hiver de pluie* ajoute l'angoisse, la frayeur; jusqu'à la folie. La folie des femmes, c'est bien connu : l'hystérie!

Vision féminine, vision masculine. Mais la sexualité étant réduite à un besoin du corps, elle se dépouille de son rapport de force (malheureusement aussi de son romantisme) et ces deux visions se rejoignent. Au-delà de la différence sexuelle, au-delà des frontières géographiques et culturelles, il y a l'humain qui se bat, se débat avec son destin. «La cicatrice transforme le corps en signe», dit Fabrizio (p. 61). Un corps se tordant de douleur sous le poids du désir.

Un homme, une femme, un Néo-Québécois, une Québécoise. Mais finalement, les ressemblances sont plus importantes que les différences. La surface écumée, le fond de l'eau se laisse voir, aussi trouble dans un cas comme dans l'autre. *Avril ou l'anti-passion* et *L'Hiver de pluie*, deux romans qui nous renvoient à nous-mêmes, à notre propre solitude, à notre longue marche.

Francine Campeau

## PAUL AUSTER

### *Moon Palace*

Actes Sud, 1990, 364 p.

Auteur de *La triologie new-yorkaise*, de *L'invention de la solitude* et d'un *Voyage d'Anna Blume*, Paul Auster fut à ses débuts considéré par les critiques américains comme un écrivain pour les écrivains. Puis vint *Moon Palace*; ils le propulsèrent au rang d'écrivain à grands tirages et à audiences multiples au côté de William Styron et d'Arthur Pynchon.

Il faut dire que les titres précédents *Moon Palace* avaient habitué le public de Paul Auster à des lectures ouvertes sur le vide existentiel : des personnages fantoma-

tiques y erraient dans un New York à peine esquissé où un narrateur aussi omniprésent qu'évanescents recherchait son identité et ses racines tout en étant (selon les apparences) détaché des résultats de son enquête. Le thriller était littéraire. On disait l'auteur plus européen qu'américain; on le comparait à Beckett, à Blanchot; on le disait post-moderne, voire guide pour les happy few. Si ses livres ne sont pas minces, ils ne sont pas des briques non plus. De fait, il avait tout pour ne pas vendre.

Mais avec *Moon Palace* et ses 364 pages, l'auteur opère un virage. Le décor romanesque change. Ce n'est plus seulement New York mais toute l'étendue américaine qui y passe tandis que les personnages prennent du poids et du caractère.

Le livre s'ouvre lorsque M.S. Fogg (allusion au héros de Jules Verne) arrive à New York en 1965. Il a 18 ans, est orphelin et quitte son tuteur, l'oncle maternel Victor. Il réside neuf mois au campus de l'Université Columbia puis déménage dans un appartement de la Cent douzième Rue ouest avec plus d'un millier de livres hérités de son oncle parti pour Chicago rejoindre un groupe de jazz, les Moon Men pour y jouer de la clarinette. M.S. Fogg vivra trois années dans cet appartement. En 1967, il apprend la mort de son oncle, s'occupe des funérailles, tombe dans une sorte de dépression, s'enferme dans sa chambre et lit d'un bout à l'autre tout les livres que Victor lui avait laissés, abandonnant les études, le travail et les amis.

Seul, à bout de ressources, sans le sou, il se trouve forcé à dormir dans Central Park. Il fait ensuite la rencontre de Kitty Wu, une jeune chinoise qui l'aimait en secret et est ramené grâce à elle à des réalités plus extérieures. Nous sommes en 1969, l'année où l'homme (les Américains) pose pour la première fois le pied sur la lune.

Dès lors débute un long voyage initiatique qui le mènera vers son père. Un long périple qui pourrait s'intituler : *Rencontre avec des hommes remarquables*. Rencontre avec des êtres façonnés par le mystère, dont les vies bouleversées par un acte décisif et secret imposent le respect, l'autorité ou la pitié. Pour M.S. Fogg, ils seront des guides malgré eux, malgré lui.

C'est en trouvant du travail chez un certain Effing, aveugle et cloué à une chaise roulante, qu'il fera l'apprentissage nécessaire à sa traversée du labyrinthe. Il deviendra son secrétaire lecteur et confident. D'un tempérament plutôt brusque et insolent, Effing exige de Fogg toute la patience et le respect dus à un Maître. Il lui fera accomplir des actions apparemment sans fondement comme, par exemple, prendre le métro, y fermer les yeux pour mieux se concentrer, se diriger vers le musée, y regarder un tableau d'un certain Blakelock intitulé *Clair de lune*, l'étudier pendant 45 minutes, puis revenir vers lui et décrire en détail le sujet du tableau en question.

M.S. Fogg apprendra de Thomas Effing qu'il était autrefois peintre, qu'il se nommait Julian Barber et qu'il est mort en 1916 lors d'une expédition périlleuse dans le désert. C'était après s'être marié et avoir fait un enfant, un fils qu'il ne connaîtra pas mais dont il suivra la trace dans les médias. Plus tard, dans le désert, Julian Barber, alors qu'il était parti avec un ami photographe à la recherche de nouvelles images, perd son ami, se retrouve seul, se réfugie dans une grotte et peint son désespoir, apprend sa mort et change de nom.

De Solomon Barber, le fils de Thomas, le lecteur apprendra après moult péripéties qu'il est le père de M.S. Fogg. Il est d'une corpulence énorme avec la tête chauve, et il n'est pas sans rappeler la lune qui tourne autour d'un corps rond comme la terre. Et il faut attendre la mort de Thomas Effing pour que notre héros puisse retrouver... son père.

Puis le père et le fils partent à la recherche du tombeau de la mère. Au cimetière Solomon Barber trébuche, tombe et meurt dans une fausse creusée là comme par exprès (!) Plus tard, délaissé par Kitty Wu, Fogg continuera sa quête en allant vers la grotte où son grand-père aurait vécu sa mort. Vraie ou fausse, cette grotte, il ne la retrouvera pas. Il aboutira finalement en Californie, à Laguna Beach, le 6 janvier 1972, sur la plage face au Pacifique, un jour de pleine lune.

Roman gigogne, *Moon Palace* présente plusieurs autres personnages, dont Tesla, l'inventeur de l'ampoule à cou-

rant alternatif (personnage moderne et légendaire s'il en est un), Blakelock, l'ami d'Effing et encore Zimmer chez qui Kitty Wu ébergea Fogg, etc. Toutes ces histoires contribuent à faire du livre un labyrinthe duquel on ne voudrait pas sortir, si toutefois il n'y avait pas quelque longueur. Mais ces longueurs ne suffisent pas à décourager le lecteur tant Paul Auster possède cette magie du conteur qui consiste à toujours éveiller la curiosité et à rappeler que le mystère peut surgir du moindre détail.

Pour conclure, *Moon Palace* n'est sûrement pas une oeuvre majeure. Selon moi, le narrateur est trop en retrait des émotions, ce qui n'est pas nécessairement un défaut si on a l'esprit froid, c'en est un si le lecteur cherche à sentir que le narrateur est aussi un vrai personnage, et non pas une simple caméra, ce qui aurait pu faire de ce récit un texte important.

Le livre est tout de même complexe (gigogne). Je n'ai fait que mettre en évidence le récit principal. Moralité : on a marché sur la tête du père (la lune) et le fils se retrouve seul devant les ténèbres, la mère des mères, sans doute, pour Auster, le roman à venir.

Raymond Martin

## **PIERRE BILLON**

*L'ultime alliance*

Éditions du Seuil, 1990, 572 p.

Voilà une oeuvre de science-fiction peu ordinaire, car la science dont il s'agit ici est la psychologie et, dans ce domaine, un lecteur doit être très averti pour déceler où la fiction commence. D'ailleurs, cette fiction se donne des airs de vérité, disons des effets de scientificité notables, surtout si on comprend que la science est essentiellement un effet et que le savoir d'aujourd'hui n'est bien souvent que l'erreur de demain, et ce « bien souvent » qui masque un toujours n'est que la trace du fol espoir que nous avons d'avoir au moins un fil de savoir courant dans le tissu de notre ignorance.

Mais, comme dans toute fiction du futur, le passé conserve ses droits (ainsi que ses formules, n'est-ce pas?).

Ainsi, la raison s'oppose à l'imagination et à l'amour (le coeur a ses raisons). Mais, ici, chacun, c'est-à-dire la raison et l'imagination, a son siège dans un hémisphère différent du cerveau et c'est précisément le développement intempestif d'un côté, la raison, au détriment de l'autre, qui s'atrophie, qui va mener l'humanité au bord de la catastrophe finale.

Évidemment tout cela est le fruit de l'éducation en caserne, comme dirait Foucault, qui dépossède l'enfant de ses qualités innées d'équilibre intellectuel et de communication spontanée. Bref, l'homme est bon, mais l'éducation le corrompt, air connu, chanté par Rousseau et si bien repris par Céline (je cite de mémoire) «le Noir a gardé cette dignité, il ne marche guère qu'à coup de trique, alors que le Blanc, perfectionné par l'instruction publique, il marche tout seul». Sans doute parce que son imagination, sa créativité et ses émotions se sont émoussées.

Notre héros, et héroïque il va devenir, s'engage sur la voie des personnages de Thomas Mann, vers ce Berghof, devenu un sanatorium de l'âme après en avoir été un du corps. Là sévissent des malades que la maladie n'amoindrit pas mais grandit bien au contraire. Pas de débiles, d'arriérés, d'hystériques ou autres maladies aux effets dévastateurs, que le dessus du panier de la folie, le nec plus ultra de l'inadaptation, le gratin de la maladie mentale. On comprend mieux alors pourquoi la guérison, lire réinsertion sociale, n'est pas un but au Berghof; mais demandez à Alys Robi si sortir n'est pas un but quand on est à Hyppolyte Lafontaine. Au Berghof, les aveugles voient mieux, les mythomanes disent plus vrai et les stigmatisés saignent. Eh oui! l'air de la montagne ne peut pas tout. Pas de misère dans ce lieu où l'argent ne compte pas. Un coup de baguette magique règle les problèmes financiers de tout le monde, même de notre héros. Il est vrai que nous sommes en Suisse, cet «hôpital pour milliardaires malades à l'idée de payer trop d'impôts» disait Ducharme, si j'ai bonne mémoire.

Mais oublions cette absence de contingences et entrons dans le vif du sujet. Malgré ses allures particulières, il en est ici comme dans tous les romans de science-fiction, le monde est en péril, rien de moins. Ce péril est psychologi-

que, avouons qu'il fallait y penser. Il prend la forme d'une baisse drastique de la natalité à l'échelle planétaire. C'est la fin de l'homme, la dernière naissance annoncée pour dans sept ans. Quelle cause peut bien produire un tel effet? La conscience collective, le principe essentiel : Sedna.

Sedna c'est la somme de l'expérience humaine, la conscience collective de l'homme ou plutôt son inconscience collective puisque la communication s'établit pendant le sommeil avec les régions incontrôlées, profondes du cerveau. Cette Sedna, dont nous apprenons par Ouvilou, l'esquimaude, qu'elle a raccourci le délai à 6 semaines, a décidé que c'en était assez de massacrer les enfants et qu'il n'y en aurait plus.

Comment Ouvilou l'a-t-elle su? me direz-vous. Mais voyons, en tant que «bonne sauvagesse» la nature est pour elle un livre ouvert et toute la science de l'homme blanc ne concourt qu'à retrouver, après bien des efforts, ce qui est directement accessible à l'homme qui parle encore directement avec la nature.

Mais il y aura encore des enfants car notre héros, assisté de la trop intelligente Katya, comprendra les exigences de Sedna et se déclarera partant pour repeupler la terre en symbiose avec Sedna. Car voilà la condition de l'ultime alliance. Fini l'amour à la petite semaine. Maintenant, pour procréer, il faudra que le couple, au moment de l'orgasme, qui devra être simultanément, atteigne une telle unité qu'il puisse entrer en communication avec Sedna. Ce couple sera ainsi qualifié pour former les enfants qu'ils feront, sans les déformer car «ils auront vu la face de Dieu» et de ce fait auront conclu l'ultime alliance pour qu'il y ait une «suite du monde» ou, à tout le moins, une suite de l'homme.

Évidemment, présentée ainsi, la trame apparaît terriblement culcul, mais ne vous y trompez pas, tout cela est très bien enveloppé et si la solution finale n'était pas si fleur bleue, on pourrait y croire jusqu'à la fin. Mais, quelque part vers la fin, trop c'est trop, trop de clairvoyance, de divination, de prescience, c'est trop arrangé avec le gars de la plume.

Mais, malgré ces restrictions et le ton sur lequel elles sont exprimées, *L'ultime alliance* demeure une oeuvre importante qui mérite d'être lue.

Gaétan Breton

*Écrits du Canada français* (1989)

«Les revues culturelles et littéraires», n<sup>o</sup> 67, Montréal, 192 p.

Même si le numéro des *Écrits du Canada français* sur les revues culturelles et littéraires date de quelques mois déjà, j'ai voulu en parler parce que c'est un sujet qui me tient particulièrement à coeur. Vendu en kiosque au printemps 1990, ce numéro nous offre le fruit des rencontres et des discussions du sixième colloque organisé à l'automne 1988 par l'Académie canadienne-française, en collaboration avec le Centre francophone du P.E.N. International, l'Union des écrivains québécois, la Société des écrivains canadiens et l'Association des écrivains acadiens. Sous le thème des revues culturelles et littéraires, les actes de ce colloque ont été regroupés autour de trois questions qui, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Duquette, collent au plus près de l'activité intellectuelle et de la circulation des idées (p. 7).

Réunissant Melvin Gallant, Guy Champagne, Jean Mirucki et Adrien Thério, la première question débattue en table ronde avait trait à l'existence et au pouvoir de renouvellement des revues dont la survie s'avère de plus en plus précaire. Comme l'expose Guy Champagne, cette situation s'explique en raison des aléas des subventions gouvernementales, de l'augmentation des coûts de production, de la fragmentation du public-lecteur et de la difficulté d'assurer la stabilité d'une équipe de collaborateurs et collaboratrices qualifiés (p. 47).

La revue comme lieu de création constituait la deuxième table ronde. Joseph Bonenfant, Normand de Bellefeuille et Jean-Marcel Paquette y ont discuté alors de la fonction ainsi que des conditions d'existence de la revue littéraire, qui représente somme toute un lieu par excellence du «work in progress» (Normand de Bellefeuille, p. 86),

pour ne pas dire «un lieu essentiel de la littérature vivante et mouvante» (Joseph Bonenfant, p. 81).

Le dernier débat, auquel participent Lise Gauvin, François Hébert, Jean Jonassaint et Colette Tougas, auscultait les différentes orientations qu'adopte la revue, depuis ses premiers balbutiements jusqu'à sa pleine maturité, si maturité il y a. Envisagé d'un point de vue esthétique, idéologique et politique, ce débat est d'un intérêt majeur, car il nous renseigne sur les enjeux possibles de la revue que l'on considère comme un «micro-milieu» qui affirme non seulement la présence d'une pensée critique, mais qui assure aussi une certaine continuité historique des idées (Colette Tougas, p. 117).

S'ajoutent également à ce dossier sur les revues culturelles et littéraires trois autres documents que l'on ne saurait passer sous silence. Mentionnons la conférence inaugurale de l'historien Yvan Lamonde. Tout en retraçant l'apparition en 1845 du premier périodique francophone au pays, Lamonde brosse le portrait de la revue dans la trajectoire intellectuelle du Québec. Soulignons encore l'hommage de Jean Ethier-Blais à trois pionniers de nos revues littéraires : Paul Beaulieu, cofondateur de *La Relève* (1934-1941) et président actuel des *Écrits du Canada français*; Andrée Maillet, directrice de *Amérique française* de 1951 à 1955; et Guy Sylvestre, directeur-fondateur de *Gants du ciel* (1943-1946). Rappelons enfin les articles de Réginald Martel dans *La Presse*, de Bruno Roy dans *Lettres québécoises* et de Guy Melançon dans *Moebius*, articles qui font état du présent colloque et qui plus est, complètent avec force pertinence ce numéro des *Écrits*, appréciant la dynamique des revues dans le champ littéraire et/ou dans le champ de l'édition québécoise.

Sylvie-L. Bergeron



**PLUME LATRAVERSE**

*Chanson pour toutes sortes de monde*

Coll. Second souffle, VLB éditeur, 1990, 279 p.

**DANIEL GUÉRARD**

*Claude Léveillée, aux trapèzes des étoiles  
(chansons et poèmes)*

Coll. Paroles d'ici, Éd. de l'Homme, 1990, 297 p.

**JEAN-CLAUDE KLEIN**

*Florilège de la chanson française*

Coll. Les compacts, Bordas, 1990, 254 p.

**MICHELINE CAMBRON**

*Une société, un récit*

Coll. Essais littéraires, L'Hexagone, 1989, 204 p.

**CÉCILE TREMBLAY-MATTE**

*La chanson écrite au féminin (1730-1990)*

Éd. Trois, 1990, 391 p.

**GAËTAN TREMBLAY** (sous la direction de)

*Les industries de la culture et de la communication au  
Québec et au Canada*

Coll. Communication et société

PUQ/Télé-université, 1990, 429 p.

**PHYLLIS ROSE**

*Joséphine Baker, une Américaine à Paris*

traduit de l'anglais par Éric Deacon

Fayard, 1990, 392 p.

**PHILIPPE HUET et ELIZABETH MICHEL**

*Bourvil ou la tendresse du rire*

Albin Michel, 1990, 286 p.

Depuis le printemps dernier ne cessent de se multiplier les publications relatives à la chanson, à la poésie chantée, aux «vedettes» qui y consacrent leur vie, aux entreprises ou

appareils institutionnels qui rendent ce métier encore praticable aujourd'hui.

Dans la jungle éditoriale qui chevauche plusieurs publics à la fois, j'ai choisi de mettre en évidence diverses tendances : d'abord des anthologies d'individus, celles de Plume Latraverse et de Claude Léveillé par exemple; viennent ensuite des biographies, celles de Bourvil et de Joséphine Baker pour ne mentionner que les plus récentes; enfin, des études plus poussées, de caractère universitaire.

Je retiendrai d'entrée de jeu le *Florilège de la chanson française* de Jean-Claude Klein, 220 chansons connues, du XVI<sup>e</sup> siècle aux années 1960, réparties en deux grandes catégories : les chansons traditionnelles et les chansons d'auteurs. Klein présente les chansons en une page ou deux, sans plus, reproduit le refrain, le premier couplet et la portée musicale des plus anciennes; il suit la carrière de la chanson à travers l'histoire, propose les interprétations les plus intéressantes, précise le contexte de l'apparition de la chanson, donne une référence bibliographique ou discographique. L'ensemble du livre se referme sur une bibliographie générale, un glossaire et un index. Bref, un guide encyclopédique hors du commun, un beau petit livre «compact», couverture cartonnée, typographie et mise en page efficace sur trois colonnes. Chapeau!

Plus près de nous, au Québec, je m'attarderai à l'analyse que fait Micheline Cambron du discours porté par Beau Dommage durant les années 70, à la réflexion très fouillée de Céline Tremblay-Matte sur le silence des femmes dans l'histoire «officielle» de la chanson québécoise, ou encore, le plus simplement du monde, à l'aperçu statistique et social, sous la direction de Gaëtan Tremblay, des industries de la culture et de la communication au Québec (livre, disque, radio, etc.).

Je laisse volontairement sous silence, cette fois-ci, les mémoires de toutes sortes — Béart, Moustaki, Reggiani, etc. — de même que les revues et les magazines.

\*\*\*

Saluons donc la parution des quelques 180 *Chansons pour toutes sortes de monde* de Plume. L'événement est sympathique mais le livre déçoit parce qu'il ne contient que des textes, sans ordre apparent de classement, sans aucun effort de présentation, sans aucun souci éditorial. La quatrième de couverture annonce d'ailleurs sans prétention «un bric-à-brac de petites tounes simplettes». J'avais peut-être tort d'avoir d'autres attentes. J'aurais pu me passer de bien des rimettes de bout de table; toutefois, j'admets que certaines chansons mériteraient un détour motivé. Et surtout, le personnage que Plume a réussi à imposer — le mauvais garçon, le rock werthermerisé, le comportement ti-mononcle dans le show business, etc. —, ce personnage demanderait à être «encadré» puisque les textes ainsi offerts ne réussissent pas à l'exhausser! Je veux bien relire «Les pauvres» mais qu'on me fasse grâce de «Chanson longue et plate». J'ai tous les disques de Plume (et ses deux autres livres). Je referme celui-ci déçu, et j'écoute son dernier disque, plutôt ravi.

Je préfère de beaucoup la formule de la collection *Paroles d'ici* des Éditions de l'Homme. Après Plamondon et Clémence DesRochers, voici qu'on propose un titre sur Claude Léveillée. Une centaine de pages sur l'auteur-compositeur-interprète-comédien, suivies de cent cinquante pages de poèmes et chansons, le tout se refermant sur une discographie complète (qu'il aurait mieux valu appeler «enregistrement sonore» puisque plusieurs pièces musicales ne se retrouvent pas sur disque, même si Léveillée en a gravé plus d'une cinquantaine). Le travail a été réalisé par Daniel Guérard, une personnalité bien connue du domaine de la chanson. Ce n'est pas que les textes pris isolément soient nécessairement meilleurs que ceux de Plume, pas du tout, mais l'encadrement éditorial donne toute sa valeur au personnage artistique et social que Léveillée incarne depuis plus d'une trentaine d'années au Québec.

Les textes sont alors intégrés à une histoire, à une évolution à la fois privée et sociale, biographique et culturelle, ce que Guérard a réussi à illustrer avantageusement.

(...) à quel point (l'oeuvre) est variée, allant de la musique symphonique à la chanson, en passant par le jazz et la comédie musicale. Sa carrière elle-même est étonnamment diversifiée :

il a commencé par être comédien avant que le succès de ses chansons ne le conduise à se consacrer presque exclusivement à la musique. (p. 99)

Et Guérard d'y aller de ses souvenirs, de ses témoignages, d'une étude de public ici, des raisons du succès d'un certain répertoire là, des rapports que Léveillée entretenait avec différentes pratiques artistiques (théâtre, cinéma, etc.), des relations qu'il tissait avec les gens de son métier, des prises de position politiques qu'il affichait quand les occasions (nombreuses) se présentaient. J'espère que Plume Latraverse se verra un jour offrir de paraître dans cette belle collection qu'est Paroles d'ici — notons ici le rappel de la parole et non de l'écriture, avec la musique en arrière-scène. «Notre musique, rappelle Guérard en évoquant le début des années 60, qui était d'abord et avant tout chanson, qui parlait donc, nous mettait les mots dans la bouche. Trenet, Félix Leclerc, Dylan, les Beatles, de la musique qui parle; il n'y avait pas de rupture.» (p. 13)

Cette continuité se manifestera jusqu'à la fin des années 70 en une sorte de dynamique discursive que Micheline Cambron se plaît à expliciter dans son livre : *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Pour la construction de son «modèle» d'analyse du discours — à ne pas confondre surtout avec la parole — l'auteure reprend un article qu'elle avait déjà publié dans la revue *Possibles* et qui portait sur «Les chansons de Beau Dommage : lecture d'un récit». Elle analyse en effet les trois albums réalisés par le groupe comme trois étapes d'un récit qui vont d'une unanimité collective un peu naïve (et intime) à une désolidarité désolante qui ne pouvait mener qu'à une rupture (du groupe et surtout de la configuration idéologique qui permet la montée d'un parti politique indépendantiste social-démocrate). Micheline Cambron suit à la trace la constitution de ce qu'elle appelle le modèle hégémonique dans le champ culturel (et son décalque dans le champ du politique). Ce modèle s'avère être le récit commun que «racontent» des textes apparemment aussi différents à première vue que les chansons de Beau Dommage, les articles de Lysiane Gagnon à la même époque sur l'enseignement du français, les monologues d'Yvon Deschamps, *Les belles-soeurs* de

Tremblay, les poèmes de Miron et *L'hiver de force* de Réjean Ducharme.

Je retiens surtout deux affirmations capitales. La première laisse entendre avec justesse que ce qui importe dans l'appréciation des textes — leur sélection, leur classement, leur étiquetage et leur circulation — c'est la réception, la lecture elle-même : «c'est à travers l'action refigurante (narrativisante) de la lecture que j'entends appréhender l'organisation paradigmatique d'un récit», répondant ainsi à une question fondamentale posée à telle ou telle époque ou tranche historique : «quelle histoire nous racontons-nous?» (p. 48). «Ce n'est donc pas du côté de l'oeuvre que l'on doit chercher le sens du vocable «québécois», mais bien du côté du public.» (p. 102). Voilà une idée que je défends depuis un bon moment et que je reprends dans *Parcours* (Triptyque, 1990, 492 p.). La deuxième chose que je retiens se lit dans un sous-titre du chapitre III : «L'importance de l'oralité», ce qui explique en bonne partie le choix des «textes» que Micheline Cambron a retenu pour sa démonstration : les jeux de mots de Ducharme, l'imagerie de Miron, le joual de Tremblay, les drôleries de Deschamps, le français enseigné à l'école et, bien sûr, les chansons de Beau Dommage, tous des textes qui illustrent à merveille le tiraillement, chez les Québécois de la période retenue, entre affirmation et ironie, identité et rapport ambigu à l'appartenance, écriture et inscription de la parole, bref voix discordante et pourtant efficace dans le *récit* de la communauté qui se raconte. N'est-ce pas le titre de sa conclusion : «La société récitée».

Le récit de cette société s'est fait à plusieurs voix, comme dans tout chœur qui se respecte. Mais il semble bien qu'il y ait des voix plus discrètes que d'autres à travers l'histoire et même que certaines se sont trouvées carrément étouffées. C'est ce que dénonce Cécile Tremblay-Matte dans *La chanson écrite au féminin*. La dénonciation est bien sûr le prétexte à une mise en valeur de ces voix qui se sont épanouies au cours des dernières décennies surtout : 409 créatrices, 6628 chansons retracées, un véritable phénomène culturel étalé sur près de trois siècles, voilà ce que raconte la quatrième de couverture.

L'auteure est musicienne et musicologue, et son livre représente la première étude à être publiée au Canada sur les femmes compositeuses, aussi bien dans le domaine de la musique savante que dans celui de la musique populaire. C'est le fruit de huit années de recherche sur la musique des femmes et tout spécialement sur les créatrices de la chanson.

Ignorées par l'Histoire officielle, ces auteures-compositeuses ont eu le courage de dire leur quotidien dans une langue souvent teintée d'humour, toujours lucide. Leurs mots véhiculent la parole et les aspirations de toutes les femmes de chez nous alors que leurs musiques s'affirment avec les années, passant de la parodie à la création.

Recadré dans les contextes sociaux et culturels de chaque époque, (le livre) ressuscite tout un pan, jusqu'à présent occulté, de l'histoire musicale des femmes.

J'ai lu la thèse de PhD de Cécile Tremblay-Matte. Elle venait combler un vide documentaire et sociologique immense. Cette thèse a été adaptée de manière à ce qu'un public plus large s'y intéresse, tout en conservant ses hautes qualités d'ouvrage pionnier, si je peux m'exprimer ainsi. La superposition des titres illustre d'ailleurs cette volonté de rejoindre différents niveaux de public : *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou (1730-1990). L'histoire des femmes auteures et/ou compositeuses dans la chanson du Québec et du Canada français.*

Il est vraiment dommage que la couverture du livre ne soit pas plus belle. Les éditions Trois nous avaient habitués à un bon goût sans reproche. En revanche, le grand format carré constitue un choix éditorial très judicieux. La mise en page est aérée, les sous-titres faciles à repérer, axés la plupart du temps sur le nom des femmes à mettre en évidence. Le caractère des notes aurait pu être plus petit, moins encombrant. Par contre, les orientations bibliographiques à la fin des chapitres sont très utiles, très bien exploitées, légères même (il fallait peut-être s'y attendre, me direz-vous, compte tenu du silence historique dans lequel les femmes ont longtemps été plongées, mais la tentation est souvent bien grande de vouloir gonfler outre mesure les renvois livresques, et l'auteure a su y résister). Les photos sont nombreuses, la plus grande partie en buste, sans plus, sobres et assez peu «glamour», laissant peu de chance à la mode (ou la démode) de s'inscrire sur les visages.

Un livre passionnant, et il semble avoir été élaboré dans l'enthousiasme. Jusqu'à ces deux annexes qui forment une centaine de pages de noms et/ou de titres de pièces musicales, avec dates d'édition à l'appui, collaborateurs, un renvoi bibliographique par ci, une précision discographique par là, des inédits, etc. À lire absolument.

En parlant de livres sérieux, retenons *Les industries de la culture et de la communication*, sous la direction de Gaëtan Tremblay. Ces secteurs de l'activité économique que sont la culture et la communication se trouvent désormais confrontés aux règles de l'économie de marché.

Les techniques de la production industrielle et de la mise en marché affectent l'ensemble des activités culturelles, le cinéma comme la télévision, la musique comme l'édition. Elles transforment les conditions de travail des artistes tout autant que celles des techniciens de production et des agents de distribution. La majeure partie de la vie culturelle est maintenant médiatisée par la technique et le marché.

En effet, les valeurs esthétiques ou les normes traditionnelles n'ont plus aucune efficacité dans la description et la compréhension des phénomènes culturels globaux qui obéissent aujourd'hui à des conditionnements industriels, et c'est à l'analyse de ce phénomène d'industrialisation de la culture que nous introduit ce livre. Il s'agit de huit monographies et de quatre études de cas. Le livre dégage les principaux défis et enjeux. Les nouvelles règles du jeu (économique) s'illustrent entre autres par la fragmentation des marchés, des auditoires, des cultures et même des frontières nationales.

Les huit secteurs industriels reconnus et étudiés sont les suivants : la presse écrite, l'édition, la télévision, la radio, le cinéma, les logiciels, l'enregistrement sonore et les musées. Le livre permet de se faire une idée concrète des nombreux problèmes auxquels est confrontée une entreprise qui fonctionne dans l'un ou l'autre des secteurs. «Les opérations multimédias où un livre donne lieu à un film qui lance un disque, lequel engendre une série télévisée, appuyée par la vente de t-shirts et de poupées, etc., laissent voir l'ampleur de l'organisation industrielle qui les supporte...»

J'ai potassé les sections consacrées au domaine du livre (chapitre 3, par Sylvie Gendron) et de l'enregistrement

sonore et du disque (chapitre 8, par Alain Gagnon, et chapitre 11 par Jean-Guy Lacroix et Richard Terry) et j'en suis sorti persuadé du grand intérêt de tels travaux pluridisciplinaires grâce auxquels les produits culturels sont examinés sous les plans économique, technologique, juridique, historique, et même prospectif. Au bout du compte, c'est le produit lui-même qui se trouve transformé dans la foulée des transformations superstructurelles dont il dépend.

Très humblement, je renvoie le lecteur ici même à l'article de Danielle Tremblay sur l'histoire de l'industrie du disque au Québec. Si votre curiosité se trouve piquée, n'hésitez pas à vous plonger dans les statistiques et les analyses du collectif sur les industries de la culture et de la communication. Si l'article de Danielle Tremblay vous laisse froid, je vous suggère plutôt la lecture de plantureuses biographies, apparemment beaucoup plus près de la carrière, du métier, du quotidien, du témoignage, de l'intime, du secret.

Celle qui est consacrée à Bourvil reste assez proche du personnage et de ses talents de comédien. La carrière de Joséphine Baker est plus colorée (sans jeu de mots), couvre deux continents, et le projet de l'auteure Phyllis Rose était par ailleurs beaucoup plus ambitieux : replacer le profil de Joséphine Baker dans son époque; analyser les notions d'exotisme, de colonialisme et de racisme à travers la lutte que mena la star pour dépasser les limites où l'emprisonnait la couleur de sa peau; raconter enfin et surtout l'histoire de cette fille de Saint-Louis qui, à force de charme, de vitalité et d'humour, accéda au rang de vedette internationale. Le tout avec bibliographie, notes, index, photos, et le souci de l'historienne qui s'illustre partout.

Je parlerai la prochaine fois du livre que Hamon et Rotman viennent de publier sur Yves Montand.

Robert Giroux