

Études françaises

Le colonisé parle

G.-André Vachon

Écrire c'est parler

Volume 10, numéro 1, février 1974

URI : id.erudit.org/iderudit/036567ar

<https://doi.org/10.7202/036567ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vachon, G. (1974). Le colonisé parle. *Études françaises*, 10(1), 61–78. <https://doi.org/10.7202/036567ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1974

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Le colonisé parle

G.-André Vachon

Quand je parle ce n'est pas un autre, c'est bien moi qui parle (le naturel est la chose du monde la mieux partagée, chacun croit en avoir sa pleine mesure), et je parle, j'écris comme je marche; je lis de même, du moins j'essaie, tant que le texte s'y prête.

... Mais à matin ça a pas pogné fort. A m'a câlissé une claque s'a gueule pis j'ai été trop cave pour y r'mettre. J'ai pris ma casquette sus l'elou, pis, pis, pis. Ce qu'il avait fait était plutôt simple : il avait claqué la porte si brutalement qu'une vitre s'était brisée dans un grand fracas. Et les cris de la Jeanne d'Arc quand il avait sauté par-dessus la barrière. Maudite face! T'es rien qu'un lâche, qu'un paresseux, un soûlon! Il avait haussé les épaules. Les cris des bonn' femmes, c'est toujours pareil. D'abord, j'sus pas un soûlon. Prends une p'tite Labatt de temps en temps mais faut ben s'mouiller l'gosier quand y fait chaud d'même, hein?...¹

1. V.-L. Beaulieu, *Un rêve québécois*, Montréal, Editions du Jour, 1972, p. 15.

Sur le livre de Beaulieu, le lecteur de romans, qui ne parle pas comme l'homme de la rue, a beaucoup de choses à dire, de certitudes à exprimer : c'est moi qui lis, c'est le héros d'*Un rêve québécois* qui gueule à tort et à travers, qui est saoul; et c'est Beaulieu qui écrit. Joseph-David-Barthélémy Dupuis est l'antipôle du lecteur : illettré, tranquille symbole du Québécois colonisé, qui se prépare à découper à la petite scie, sur cinquante et quelques pages, le corps de la femme qu'il vient d'assassiner par amour. Le lecteur voit, clair comme une chose, ce que c'est que d'être francophone au milieu de l'Amérique britannique du Nord, aliéné par tous les pouvoirs; que d'être étranger chez soi, jusque dans sa propre peau. Il peut dormir, lire tranquille : le colonisé ce n'est pas lui. Sauvés, hors texte, l'auteur, et le lecteur !

De toute éternité je sais ce qu'il faut savoir. Je parle comme je marche, bousculant à mon gré l'air inerte; j'écris, je lis d'un mouvement simple, comme je dors. Mais si le texte tout à coup se dresse devant moi comme un mur ? si comme au seuil d'un rêve trop transparent je m'éveille ? si c'est moi tout à coup le bousculé ? Je savais ce qu'il faut savoir, qu'avais-je besoin d'être attentif, d'écouter ? Mais un texte, au hasard une demi-page de *Guignol's Band*, m'a obligé à tendre l'oreille :

Mettons que vous venez de Piccadilly... Vous descendez à Wapping... Il faut que je vous guide... Vous trouveriez pas... Falmouth Cottage... Hollander Place... Bread Avenue... Tout soudain retentit l'alarme, de loin là-bas !... du bout des toits... le cri du navire !... Tout à l'autre bout des choses !... Attention truands à l'écoute !... Attention voyeurs et frimands !... porte-gales, bigleux affreux du mauvais sort !... Grouillots des câbles !... bavoires calés, fêrus, esbaudis, transposés, immobiles d'émoi !... prostrés au prodigieux spectacle des fragilités d'accostage, du subtil miracle !... que le gros baluchon d'étope tombe poil à temps ! au ras du quai ! à bout de corde ! gémit stop ! Grince érabouille, entre muraille et sabord... Que

tous les esprits se recueillent! Ô quel instant! tout petit hic! un fil de trop! Tout le bateau éventre et crève! Ô Bâtiment!...²

La voix est si claire, l'accent si net, qu'à l'instant je doute d'avoir jamais entendu aussi distinctement voix humaine. Serait-elle la seule vraie, cette voix imitée, reconstruite, de toutes pièces fabriquée? Et ce navire à l'accostage, autour de lui le remous de tous les paumés de la planète, d'un même mouvement il me semble que cela est vrai, et seul vrai; que tout cela, magnifié par l'imagination, jeu de plume, écrit, est faux. Le texte met en fuite le naturel, me divise d'avec moi-même. Quand je m'entends dire : mais nous voilà en pleine fiction! qui parle? et qui, l'instant d'après déclare que ce navire, ces hommes de peine sont plus réels qu'aucune chose visible? Sur mon identité, sur celle de toutes les choses qui sont au ciel et sur la terre le doute plane, le temps que dure la lecture, et d'un texte l'autre, de *Guignol à l'Hiver de force*.

Marcella nous téléphone pour qu'on vienne de toute urgence tout de suite corriger les épreuves d'une prise de position du Syndicat national des S.R.D. et des V.G.L. On la connaît, la Marcella. C'est toujours *de toute urgence tout de suite* avec elle. On répond on vient on court on vole. Mais on pense on va t'en faire des toute urgence mon hostie d'énergumène. Hé! c'est pas allable. Dans le bout de Ville d'Anjou. Les autobus arrêtent avant. Il faut attendre cinq correspondances puis marcher un mille et quart sur des trottoirs neufs. C'est \$5 en taxi. C'est le tiers de la paie. C'est ce qui s'appelle exorbitant puis nous on s'appelle pas pressés ..³

Tout s'embrouille. Je suis peut-être André, Nicole, dans le désert de Ville d'Anjou, dans l'appartement demi-vide de la rue Esplanade, vivant de nuit, dans la noirceur des bars passé midi, à longueur de vie appliqué à ne rien faire. Je ne suis

2. L.-F. Céline, *Guignol's Band*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 42-43.

3. R. Ducharme, *l'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 60.

pas de ceux-là? (Ce n'est pas moi qui découperais en petits morceaux le corps de la femme que j'aime?) Si tout venait à me manquer : amis, employeur, téléviseur, phono, frigo, j'hésiterais à ouvrir le gaz? « Qu'est-ce que c'est que nous faisons qui a fini par morpionner complètement notre affaire? » C'est moi qui pose la question. *Je* est passé à l'oubli, armes et bagages. Son corps, son univers, ses habitudes, le texte les abolit à mesure qu'il se fait. « On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture. » L'auteur est-ce André, est-ce Réjean Ducharme? Est-ce lui, est-ce l'autre? N'est-ce pas moi qui parle, qui écris?

Le sous-homme, aliéné, colonisé, si ce n'est pas moi, qui écris et quand j'écris, moi lecteur quand je lis, ce n'est personne. Ce sera tout au plus un mannequin, et l'auteur me propose de tirer avec lui les ficelles, avec lui de jouer les Québécois colonisés, disque du joul et tout le rituel! L'on nous invite, soyons nature! au laisser-aller, à l'exercice spontané de la parole, comme-dans-la-vie-de-tous-les-jours, comme-dans-la-rue. Comme si la liberté allait de soi. Le naturel de la parole parlée, n'est peut-être pas si naturel...

Aura, vêtement, voile sonore moulé sur le corps, la parole marque violemment ma différence. L'usage, et sa grammaire, elle fait mine de les suivre, pour mieux montrer combien elle s'en écarte. Elle digresse, prend appui sur le geste, le cri, le silence, âme damnée du corps. Ce que je ne suis pas elle l'affirme, l'affiche, le magnifie. Ce que je suis, au bout du compte elle le masque. La parole c'est le règne de Babel. Elle cesse, et avec elle la confusion des langues, là où commence l'écriture, invention d'une parole redevenue totalement limpide et expressive.

Ce que l'écriture me propose c'est l'exercice de la parole en l'absence de mon corps et de *son* monde.

Entre plume et papier le réseau familial des tics, des habitudes, des représentations au moyen de quoi je réussis jour après jour à établir, à rompre le contact avec autrui, est aboli. En leur absence, tenter quand même de parler! Si l'affirmation n'est pas totale, de la présence de quelqu'un dans son corps là devant vous avec sa voix (pour la première

fois entendue), avec ses gestes et tics (jamais vus ni même imaginés), c'est que le texte demeure au-dessous de l'écriture. Que j'ouvre à la première page le *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires* :

Notre *Guide* vise à aider l'élève au moment précis de son travail où, après avoir compris le sens exact du sujet et ramené celui-ci à un certain nombre de questions qui lui serviront de plan de recherche, il tente de découvrir les idées qui lui fourniront une réponse...

ou le dernier roman publié à Montréal :

Voici qu'au moment où je commence à raconter cette histoire qui est la mienne, il ne me restait plus que quelques heures à vivre dans mon ancienne chambre...⁴

je n'ai rien d'autre sous les yeux qu'une page imprimée, rien qui s'affirme corps sonore, rigide et transparent comme l'espace, charriant dans ses plis, arraché-restitué aux cinq sens, le corps entier du monde! L'œil traîne sur des mots, des phrases, glisse sur des paragraphes qui de loin en loin réaniment un trait de psychologie ou une idée reçue, un élément de décor familier. Sous la prose prudente, sagement indicative, des manuels et des mauvais romans, l'attention débusque partout la contre-vérité, le faux problème, le décor factice, le *bougé* des traits. Et toujours, l'absence vivement ressentie d'un ton, d'une voix, d'un visage. Au degré zéro de la présence, tout grisaille, le texte n'est que de l'imprimé.

Dès l'origine du roman l'écrivain s'évertue à faire croire qu'il n'écrit pas. La forme écrite que prend son discours serait accidentelle, illusoire presque! Il raconte ce qu'il a vu, ou se contente de rapporter, comme si vous y étiez, les propos d'un témoin direct des événements. Mémorialiste, anecdotier, chroniqueur tout au plus! il n'a rien d'un auteur... Malgré le raffinement des procédés (car l'écrivain a beau faire, l'écriture fige le récit, diminue d'autant la crédibilité de l'entreprise) il n'y a pas loin, de *Guignol's Band* ou de *l'Hiver*

4. G. Racette et N. de Bellefeuille, *Monsieur Isaac*, Montréal, L'Actuelle, 1973, p. 13.

de force à l'Heptaméron. Marguerite est dans son texte, simple maillon de la chaîne des « devisants ». À son tour elle prend la parole, la garde, comme les autres, le temps de raconter une histoire, la passe au suivant. Des entretiens de Cauterets elle n'est pas un témoin privilégié. Rappporter les propos échangés pendant ces sept jours, l'un quelconque des devisants (et moi-même, lecteur) pouvait le faire. *L'Heptaméron* est fait par tous, non par un. Il suffisait d'un peu de mémoire, et de savoir parler... Balzac, s'il ne se confond pas avec le narrateur, passe dans la peau de ce promeneur qui au début de tant de romans détaille l'architecture d'une façade, d'un quartier, de toute une ville. Flaubert adolescent (« Nous étions à l'étude, lorsque le Proviseur entra... ») est perdu dans la foule des potaches, dans le chahut qui accueille, à la première page du roman, l'adolescent Charles Bovary. J'y crois un peu, beaucoup; j'y crois dans la mesure où le texte rompt avec les habitudes de la prose descriptive, qui est toujours anonyme. S'il digresse, avance par bonds, ignore la distinction de l'essentiel et de l'accessoire, du commencement, du milieu et de la fin, s'il imite à s'y méprendre la parole, j'entre dans le jeu. Je dis ce que j'ai vu et entendu, prétend l'auteur, et je vous parle sans intermédiaire. Je commence à le croire sitôt que se fait entendre quelque chose, qui ressemble à une voix. Entre illusion et réalité le texte crée l'espace du vraisemblable. Plus vrai, moins vrai que le « réel »? Éternelles, circulaires Questions, le texte les ignore, contourne, court-circuite — ce qui ne les empêche pas de renaître...

Il n'est pas si simple de créer, avec les seuls moyens de la langue écrite et sans tricher, un équivalent de la parole. L'écrit n'est pas l'oral. Réussie, l'imitation tourne à l'illusion, l'écrit revendique la totalité du texte, qui se fige en littérature. L'entreprise est impossible; et l'écrivain garde toute sa crédibilité tant qu'il demeure en deçà de la réussite, quelque part entre l'effort et son terme. La présence de Proust, de Joyce, de Faulkner dans leur texte, c'est moins l'apparente perfection des effets, l'inimitable justesse du timbre, que la sensation à moi transmise, d'un effort, d'une tension, d'une décision jamais reprise, d'une énergie qui se dépense tout

entière à transformer l'écrit en parole. C'est la sensation, directe, d'un travail.

L'écriture ne se consomme pas, mais bien la sensation, et sa charge d'énergie. Le travail est contagieux. Le contact en plein texte avec un homme travaillant, peut déclencher en moi l'envie de poser le commencement d'un premier geste qui serait vraiment de moi (c'est la seule vraie subversion), le premier mouvement d'un vrai travail. De la lecture quoi d'autre puis-je attendre?

Le lecteur qui ne doute pas de son identité (chacun de mes gestes, chacune de mes paroles, de mes idées, est de moi) demande à la lecture un complément d'état civil et la confirmation de sa bonne conscience. Cela, d'habiles gendelettes québécois le savaient, vers 1930. Les campagnes se vidaient, la religion nationale était battue en brèche : ils donnèrent dans le roman régionaliste. Habitants, prélaris, bines, poudreries, croix de chemin, bénédiction du Jour de l'an, rebines, l'image était bien figée, l'illusion parfaitement réussie d'une société à jamais catholique, et paysanne. Vinrent les années 60 et, menée entre autres par *Parti pris*, l'analyse prospective de notre première révolution. Annexe d'une Amérique anglophone et capitaliste, Québec est tout au plus un lieu-dit; colonie, État-serf, ce pays n'est pas au monde; nous ne sommes pas chez nous chez nous; entre inexistence et souveraineté : économique, culturelle et politique, point de milieu... Des Québécois enfin osaient écrire cela! Et diffuse dans des textes de Mahéu, de Piote, de Chamberland, parfois simplement reprise à l'un des « recours didactiques » de Miron, l'idée que l'oppression atteint le langage à sa source.

Major, Renaud commençaient à donner des récits dont les dialogues faisaient allusion à une langue désarticulée, qui aurait régné sur tout l'Est de Montréal. Le mot *joual* déjà circule. Témoin d'une situation limite le joual peut en être le symbole. Nous l'affichons, disent les écrivains qui gravitent autour de *Parti pris*, parce qu'il incarne la fin absolue, la mort de l'identité québécoise. Il n'y a pas d'au-delà du joual, qui est une manière de ne plus parler. Québec *n'est pas*. Comme la liberté il est en avant de nous; s'il est, ici même et

maintenant, c'est dans le travail, dans la lutte pied à pied contre tous les Pouvoirs. L'identité québécoise est à réinventer.

Parti pris disparu, qui a recueilli son message?

Je puis affirmer que le joul, loin d'être un signe de misère, est beau, qu'il est une langue, et d'avenir, comme en leur temps le bas-latin ou l'anglo-normand — je ne sais toujours pas s'il existe. Jean Marcel peut démontrer (voir *le Joul de Troie*) que les traits différentiels du parler québécois comparé au français, se réduisent à deux ou trois pour cent de sa masse totale; que l'écriture « parlée » de Beaulieu ou de Tremblay, la plupart du temps reproduit des traits de prononciation et non de langue : élisions, contractions qui se retrouvent dans le parler même des Français d'aujourd'hui, rien n'y fait. Comme jadis l'unanimité catholique (Ô Zouaves! Ô Carillon-Sacré-Cœur aux fenêtres de la Fête-Dieu croisé sur le petit drapeau papal jaune et blanc!) le joul est l'objet d'une croyance. Pouvoir de l'idéologie, qui annule le témoignage des sens! La souveraineté politique acquise, le mythe d'une identité par le joul cesse de jouer sa fonction de remplacement, et disparaît. Entre-temps, et à la faveur d'une utilisation politique de la langue populaire dans le roman et le théâtre, se répand l'illusion d'une identité québécoise acquise, au moins sur un point. Entre-temps être Québécois c'est toujours friser l'inexistence : il n'y a pas là-dessus à corriger les analyses de *Parti pris*.

L'entre-temps c'est aussi l'espace propre de l'écriture.

Et l'écriture à cru est un mythe, comme le joul. Pour qui écrit la réalité est une immense camelote, *qui peut toujours servir*. Jurons, sourires de femmes, bijoux, ordure, tout s'équivaut; tout prend valeur par l'écriture, qui n'est ni une science, ni l'un des beaux-arts. Elle utilise des techniques simples : collage, montage, ne quitte guère le stade artisanal, ne privilégie aucun matériau. S'il existe des romanciers joulisants ce sont des spécialistes; ils sont sûrs de ce qu'ils font. Ils font de la littérature...

Ce n'est pas d'écrire qui est difficile, c'est de recommencer, au degré zéro; c'est chaque fois de régresser au stade artisanal; de montrer, dans le travail, que l'identité (de moi

comme du pays) se fait, se construit, s'invente, à la sueur du front, le plus souvent dans le demi-échec.

Quand ils écrivent, Poupart, Brochu, Godbout, Ducharme ne sont plus très sûrs de leur identité. Sont-ils même romanciers, écrivains? Naguère — Ducharme, dans *l'Avalée*, Godbout au temps de *Galarneau* — ils ont su mener un récit, c'était leur métier, ils savaient écrire : ils ne savent plus. *L'hiver de force* se survit, d'une ligne l'autre, livré par paquets de quelques centaines séparés par un blanc, un astérisque, lacunes d'une espèce de journal de couple tenu par André. Le texte n'a ni le décousu, ni les ruptures de ton d'un vrai journal. C'est un journal ouvert, véritable genre littéraire que *l'Hiver de force* à lui seul remplit, et épuise. Tout est noté sur le même ton, sans la moindre variation d'intensité ou de rythme, comme sans effort, le futile déteignant sur le tragique, les larmes sur le sourire. André n'a certainement pas l'habitude d'écrire, et ce journal ne ressemble pas tout à fait à un écrit. Ce n'est pas que l'auteur tente de faire comme s'il parlait. Il invente sans le savoir un langage, chaîne en apparence ininterrompue d'expressions, moins empruntées à la langue parlée que construites à partir d'elle (« elle veut savoir ce que ça va finir par faire », « c'est effrayant comme c'est épouvantable », « se taper un ordre de bonnes toasts molles »), où se retrouvent de loin en loin de ces mots bas (*fuck, stie*), ou désuets (*bidoux*, pour dollars) dont les intellectuels québécois font un emploi occasionnel, et précieux. Comme Beau-lieu, qui s'épuise à caricaturer le pilier de taverne de l'Est montréalais, Ducharme aurait pu s'enfoncer dans le pastiche. D'anciens élèves des Beaux-Arts, sans ressources, correcteurs d'épreuves à la pige, attachés (comme d'autres au Carré Saint-Louis) à d'anciens quartiers francophones devenus grecs, portugais, lithuaniens; le petit couple d'intellectuels québécois, déchus mais purs, au seuil de la trentaine : quel sujet!

Caricature, peinture même, description : travail de spécialiste. Ducharme a mieux à faire. Il tente d'écrire comme *l'on* parle, comme l'on parlerait si l'on parlait vraiment. L'emploi, non pas constant, mais beaucoup plus fréquent que dans la vie quotidienne, de *on* pour *nous deux*, de *tu* pour

on ou *je*, pour *on* et *je* à la fois, fait que ces pronoms sujets eux aussi déteignent les uns sur les autres, réalisent l'impossible, finissent par désigner la commune personne de l'auteur, de Nicole, de moi lecteur.

En vidant l'appartement on s'est vidés. Et là on voit, on sait, avec force, comme tout nus dans la neige, que ce qu'on est vraiment c'est un vide (un vrai vide, un qui aspire, un vacuum), que ce vide garde tout le temps sa force de vide, sa faim douloureuse, que ça dévore tout à mesure, nous avec, que pour qu'il marche bien (et qu'on marche bien nous aussi) il ne faut pas qu'il soit *obstrué*... comme quand tu essaies de te cramponner à l'ouverture pour te garder (ta vertu, ta jeunesse, ton idéal, ta réputation, ta personnalité)...⁵

Simulation parfaite, non pas de la langue parlée (mimer les performances d'un mauvais instrument de communication, à quoi bon?), mais d'un langage des Origines, de part en part transparent, parole et langue tout à la fois, l'usage individuel saturant entièrement le système. Quelques pages, quelques lignes, et l'écart n'est plus perçu comme écart, il devient norme; et le langage d'un seul, langage de tous. Et condition commune, humaine sans plus, la vie d'un seul. Ce qu'on a de commun ce n'est pas ce qu'on possède, ce qui nous rend originaux, singuliers, inimitables : c'est ce qu'on n'a pas. Et il y a encore plus dépossédé que les héros (toujours pittoresques) des romans populistes. Il y a Nicole et André à la dernière page de *l'Hiver de force*, il y a vous et moi :

... Puis qu'est-ce qu'on va faire? On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre *Flore laurentienne* sous le bras. On va partir tout à l'heure. Plus personne ne va vouloir nous embarquer à cause de la noirceur. Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal

5. R. Ducharme, *l'Hiver de force*, p. 253.

dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même ⁶.

Vous n'êtes pas correcteur à la pige, vous avez la moitié, ou le double de vingt-neuf ans; et vous n'êtes pas de ceux qui passent leur vie à ne rien faire. Si *l'Hiver de force* réussit à ébranler cette évidence, s'il débusque au fond de vous le marginal, celui qui ne vient de nulle part et ne sait où il va, que le système entier de la société : économie, lois et routines, hiérarchies de tous ordres, à chaque instant bouscule, blesse, entame, et qui est l'un de vos trente-six personnages, ce n'est pas que Ducharme se complaise à « décrire » une « situation » : à la langue que vous parlez quotidiennement il emprunte des mots, des tours, des fragments d'expressions (que vous utilisez peut-être rarement), les « monte », les concentre, en refait un langage entièrement neuf mais où vous, lecteur de romans, et qui avez fait l'équivalent des Beaux-Arts, vous reconnaissez. Ce n'est pas tout à fait ainsi que vous parlez, que l'on parle autour de vous, élite ou peuple, mais vous avez *entendu cela quelque part*.

C'est ainsi que l'on parle, avant l'âge de raison, que l'on parlait avant Babel, qu'il faut parler aujourd'hui même, à l'assaut de Babel, unilingues forcenés, jusqu'à sa ruine. Un Québec souverain parlerait-il français ou joual? *L'Hiver de force* tourne le dos à cette question. Chômeurs instruits, à la dernière page du livre Nicole et André ont dépensé leur dernier sou. Ils flottent quelque part à la périphérie d'un Système (c'est l'Amérique, c'est l'univers) qui les rejette. Sur l'avenir de ses personnages (qui pourraient se suicider) et du Québec (espèce de Territoire sous tutelle, multilingue, anonyme) le livre ne laisse rien entrevoir. L'écriture court-circuite ces questions. Elle crée un langage qui est comme l'envers de l'anecdote, du destin apparent des personnages et des choses. *L'Hiver de force* raconte la dissolution jusqu'au bord de l'inexistence, de Nicole, d'André, de toute une société. Écrit, le livre a le fini, la transparence, l'autorité d'un *classique*. Il est une déclaration de souveraineté. Il érige, en marge du système, un système autrement cohérent, simple, et qui

6. R. Ducharme, *l'Hiver de force*, p. 282-283.

repousse les solutions de coexistence. L'écriture est politique : elle pèse sur le présent. L'avenir, c'est le champ du rêve et des bons sentiments, non du travail. Le système, l'écriture l'abolit et le remplace tout, tout de suite. Ce que Ducharme donne au pays, c'est, mieux que le français ou le joul, une langue commune, l'idiome d'un pays déjà libre.

Poupart, quand il commence à écrire *Ma tit' vache a mal aux pattes*, ne sait pas non plus ce qu'il va faire. Et c'est peut-être la chance du Québec, que d'être un territoire d'outre-mer, où tout s'oublie sitôt qu'apparis. La France hexagonale est plus lointaine qu'au temps de La Capricieuse. Nous avons leurs livres ; ils donnent lieu à des modes éphémères, qui ne laissent guère le temps d'apprendre comment ils font les romans, les vers, les pièces de théâtre. Poupart écrit, comme s'il avait tout à inventer. Il aligne des phrases, des paragraphes, matériaux d'un texte dont il donne l'un des arrangements possibles. Il note des calembours, des bons mots, les met en forme de sentences, de proverbes, d'observations profondes ; il les classe, puis les transcrit :

- 19) On n'est souvent bon que par faiblesse (l'évidence même)
- 20) Au bout de ton âge, Courrèges trouvé...
- 21) Faut-il prendre le son à la lettre — graphie du joul ?
- 22) Les meilleurs hélices sont encore les croix gammées tournantes.
- 23) Notre passé est étonnant ; il n'est que cela d'ailleurs.
- 24) Les Québécois ont toujours plus ou moins été bassement Canadiens.
- 25) Tout étudiant a en lui une bonne sœur qui sommeille.
- 26) Gaston Bonheur est le plus grand écrivain du siècle parce qu'il s'appelle Gaston.
- 27) Le Saint-Esprit est un franc-tireur ⁷.

L'auteur se met en frais, il numérote ! Il ne fera rien d'autre, et le lecteur ne saura jamais s'il se trouve devant un aparté humoristique, des notes intimes arrachées à un journal, ou

⁷ J.-M. Poupart, *Ma tit' vache a mal aux pattes*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 27.

des citations tirées d'imaginaires auteurs classiques. Ces pages de notes sont introduites par des passages apparemment plus narratifs, suites de paragraphes précédés d'un astérisque, comme pour marquer qu'ils sont eux aussi les fragments d'un texte à composer, d'un livre à faire. Ici et là, en tête ou en fin de chapitres, deux noms : Frédéric et Marie, viennent rappeler que le livre, quel qu'il soit, doit graviter autour de deux personnages, qui se cherchent, qui voudraient s'aimer, qui s'aiment peut-être.

On ne se maintient pas au degré zéro de l'art d'écrire, autrement qu'à force de travail. Et si le lecteur consent à traverser le livre, c'est qu'il sent à chaque page la présence d'une force, d'une volonté qui délibérément désarticule le récit, inscrit entre les fragments des blancs infranchissables. L'usage parcimonieux mais précis de la langue populaire prend alors un sens. Il est comme une marque de fabrication, il signe le caractère québécois de l'entreprise : ni jeu de massacre, ni exercice de style à rebours, mais combat contre le savoir, les formes, l'appareil entier de la culture. *Ma tit' vache* fait table rase de tout, s'appropriant toute chose : sentiments nobles, pensers profonds, beautés de tous ordres, pour en fin de compte les « laisser tomber ». Le livre est une espèce d'inventaire où toutes les choses du monde ont en commun d'être recueillies, puis rejetées. Entre les fragments l'hiatus est à sa manière une soudure. C'est le souffle coupé, replié sur le vide, sur l'origine, aussitôt repris, et qui s'essouffle à reproduire le débit rapide, automatique, de la pensée parlée.

Ma tit' vache c'est, écrit sur le vide, l'envers du vide : les « phrases » de Frédéric sont les pièces d'une cosmologie, d'une éthique, d'une politique, de toute une philosophie — à faire. Comme le langage de Ducharme, qui renvoie à une langue primordiale, cette philosophie, au détour de telle phrase, dans le suspens entre celle-ci et la suivante, il me semble tout à coup qu'elle est la seule naturelle. Le texte, parce qu'il parle, comme jamais il ne m'arrive de parler, décolonise l'idée de nature. Parole, pays, moi-même : rien n'existe; tout existe, si je l'invente.

Avec d'autres moyens : toutes les ressources de la feinte et de la fuite, Brochu tente de créer l'équivalent d'une parole directement adressée au lecteur. Il existe plusieurs versions d'*Adéodat*. Nous en connaissons une, publiée jadis dans *Liberté*. Brochu la retranscrit, avec trois ou quatre autres, qui se recourent, se complètent, le plus souvent se contredisent, matériaux d'un livre à écrire. Entre ces fragments des réflexions s'enchaînent, suivant indifféremment la piste de l'idée ou du son. Je divague, écrit Adéodat-Brochu ; et ailleurs :

Je cherche le ton de mon *Adéodat*. Roman, je le veux bien, mais à style différentiel (Joyce, Ducharme, Derrida), qui me catapulte dans toutes les avenues du passé pensif. Le passé des autres est aussi le mien. Je le pense. Et j'ai trouvé mon langage : le québécois. Alors il me reste à trouver le ton. Question de taon, dirait un Parisien. Question de thym, dirait un Québécois. Question tout le temps, dirait un grammairien. Mais les grammairiens sont morts...⁸

Le ton de son *Adéodat*, le narrateur semble plutôt le fuir, chaque fois qu'il commence à l'entendre — ce que confirme le mythe du magnétophone : tel passage du récit (et peut-être le récit tout entier) serait la simple transcription d'une bande magnétique, de la voix même de l'auteur rêvant tout haut, avec ses hésitations et ses reprises. Le mythe joue un peu comme une excuse, tente de justifier le caractère ambigu du produit mi-brut, mi-léché, qui est livré au lecteur. Le texte fuit dans le jeu de mots, fuit dans le calembour, dans l'association libre, qui joint les noms les plus prestigieux du structuralisme à l'allusion scatologique, se dissout dans l'allitération, la recherche en pleine prose de la rime riche, court toujours. *Adéodat* reste en deçà du vide : il le fuit (et c'est du vide que naît la voix, le ton, la langue pure). Reste un rythme continu, qui court sous le texte comme une onde, premier matériau d'un langage qui reste à construire, sur les ruines de la rhétorique. Il n'est pas si simple de décoloniser ;

8. A. Brochu, *Adéodat I*, Montréal, Editions du Jour, 1973, p. 64.

de tordre le cou aux vieux pouvoirs, et d'abord, à tous les prestiges de la langue telle qu'elle se parle.

Adéodat n'est pas tout à fait le chantier d'un livre à écrire. Il trouve souvent le chemin de la réussite, et s'y maintient, surtout dans le registre de la drôlerie. Et Brochu met invariablement les rieurs de son côté. — Godbout les dresse contre lui. Mettre en scène de fausses secrétaires, avec leurs faux cils, leurs faux ongles, qui tapent un manuscrit dont le ton est faux, et l'auteur douteux, c'en est trop ! Ce n'est que le commencement de *D'Amour, P.Q.* Et tant que le livre sera lu, il se trouvera des lecteurs pour détailler tout le mal qu'il faut en dire.

Mireille et Mariette sont secrétaires à l'université de Montréal, Département d'études françaises. Elles n'ouvrent la bouche que pour jurer, blasphémer, tenir des propos orduriers, dans une langue composée à parts égales de français, de joul et d'anglais, et ne songent qu'à mettre dans leur lit l'auteur du manuscrit. Telles ne sont pas les mœurs, ni le langage du personnel de soutien de l'université : on l'a assez dit, on le redira.

Mais *tout* est faux, tout est arbitraire dans ce livre (dans les cent premières pages de ce livre). Il est divisé en « actes », qui s'annoncent en anglais : *Act I, Act II*, etc. Le corps du texte, quand le lecteur peut s'y reconnaître, ressemble tantôt à un récit, tantôt à un dialogue de théâtre avec ses indications scéniques, ses réparties précédées de noms de personnages : Mireille, Mariette... Le joul même des secrétaires est déformé par une orthographe artiste : *nèle pouliche, rimouveur, panne-trée, opaquigne*. Quant au roman de Thomas D'Amour, il supporte à peine la lecture. Faussement poétique au début, il tourne à l'épopée, à l'histoire policière et finit dans la bande dessinée. Entre-temps, la dactylo et le romancier se sont rapprochés, et c'est dans le lit de Mireille que le livre subit ses derniers avatars. Mireille et Thomas vivent, écrivent ensemble une histoire dont le sujet a emprunté successivement tous les genres littéraires, des plus élevés aux plus bas. Mireille lui montre le chemin, Thomas descend encore un peu plus bas : il cesse d'écrire.

Ici commence l'*Act III*, trente pages, comme les premières *Illuminations*, dont le destin est d'être lues et relues dans la suite des temps. Peu de lecteurs auront traversé, jusque-là, le chaos des deux premiers actes, qui par endroits sont à peine lisibles. Ce que Godbout a mis en place c'est le matériel d'une série d'exercices, concrets, et non un texte transparent, qui pourrait être consommé. Ces deux actes poussent à bout la parodie des genres, des styles, de la rhétorique tout entière. Je dois, ou bien cesser de lire, ou me résoudre à faire, avec ce livre, et sans espoir qu'il promette autre chose, l'expérience amère du mensonge, de la littérature à l'état pur.

Thomas D'Amour cesse d'écrire, sort de sa bande dessinée : il *est* Tarzan, sur sa moto, avec Mireille en selle. Ils traversent trois murs (de papier bleu, une nature morte vaste comme une forêt, un gigantesque billet de vingt dollars), atterrissent dans le China Town ; un petit restaurant : il tient les genoux de Mireille enceinte.

MIREILLE : Tarzan, tu entends dans la cour ? Les enfants se sont mis à chanter : RÉ-VO-LU-TION — RÉVOLU-TION.

TARZAN : Le nôtre chantera pareil, et puis il ira à l'université, et quand il nous demandera : pourquoi est-ce que vous m'avez enfanté ? On lui répondra, d'abord par amour, ensuite pour nous aider à faire cet ostie de Pays.

MIREILLE : Tarzan ?

TARZAN : Oui ?

MIREILLE : Si on creusait un trou humain, sur la planète, Icitt ?

TARZAN : Toi et moi, on forme une cellule... Oké ?

Et tout de suite, reprenant les thèmes, le style, presque la typographie des communiqués d'octobre 70 :

COMMUNIQUÉ N° 1 DE LA CELLULE D'AMOUR
DIALOGUER C'EST SE FAIRE FOURRER NOUS
NE VENONS DONC PAS DIALOGUER MAIS VOUS
ANNONCER LA NAISSANCE D'UNE NOUVELLE

CELLULE DU FRONT DE LIBÉRATION DU KÉBEK
 LA CELLULE D'AMOUR N'EST QUE L'UN DES
 MAILLONS D'UNE CHAÎNE EN PLEXIGLASS ET
 EN BOUCHONS DE KIK PERCÉS PUIS PEINTS
 EN BLANC À LA BONBONNE CETTE CHAÎNE EST
 INDIVISIBLE FORTE COMME LE CAP DIAMANT...
 VIVRE LA CELLULE D'AMOUR NE VEUT PAS
 DIALOGUER ELLE VEUT VIVRE VIVRE VIVRE
 VIVRE VIVRE VIVRE VIVRE VIVRE VIVRE VI-
 VRE. NOUS VAINCRONS ¹⁰!

Sept communiqués de la cellule D'amour signés de l'inoubliable NOUS VAINCRONS! et séparés par des passages poétiques, où Thomas retrouve la vérité de son tout premier style. L'image d'un Québec, d'un monde régénéré, est portée par une langue qui rappelle par endroits, discrètement, celle de Mariette et de l'ancienne Mireille. Elle paraîtrait littéraire, si elle intervenait ailleurs que dans l'acte III. Bien au-delà du rêve et de ses fictions, c'est peut-être, devenue entièrement objective, la langue de l'amour.

Mais l'acte III n'est pas terminal. Il prend fin dans la rumeur de toutes les guerres du monde, et d'un Québec occupé par l'armée canadienne. L'acte III n'était qu'un épisode. Le Pays enfin libre, dans un monde fraternel, unilingue de Montréal à Rio, à Hong-Kong : une histoire qui se terminerait là, ne serait pas vraie. Et *D'Amour, P.Q.* veut être une histoire vraie (aussi proche de la vérité : ma vie et la vôtre, que l'écriture puisse atteindre). Rêve, vision d'avenir, l'acte III est toujours l'*Act Three* : vous et moi, nous allions l'oublier. Nous étions sans le savoir en pleine littérature.

Sur sa réalité, que le doute de nouveau plane!

Le premier enfant de la cellule D'Amour vient de naître. C'est pour la première fois Noël sur la terre. Le ciel est rempli d'hélicoptères.

— Tu penses qu'on était tellement forts qu'ils avaient besoin de soldats?

10. J. Godbout, *D'Amour, P.Q.*, p. 127.

- Ou bien ils étaient faibles, et on ne le savait pas.
- Cedric dort ?
- Oui.
- Le Kébec, lui ¹¹ ?

C'est le dernier mot avant l'Épilogue. L'aventure de Thomas et de Mireille s'en va finir en studio. Un journaliste interroge le romancier sur son livre (l'*Act III*, c'était bien de la littérature...) Thomas bafouille, improvise des déclarations, reprend son ancienne défroque. Mireille lui coupe la parole, secoue le micro : l'émission littéraire tourne à l'esclandre.

Entre la littérature et la vie l'écriture est encore une solution de compromis. Thomas D'Amour ne sera jamais qu'un habile, louvoyant de l'une à l'autre. Que Mireille saisisse la barre et le livre change de cap, serre le vide au plus près, craque de toutes ses pièces, éclate sur lui-même. Ce livre n'est pas un livre. C'est Mireille qui l'écrit : *Act I*, *Act II*... Et qui prendrait au sérieux un roman fait pour moitié par une secrétaire qui se fait les ongles, se fait du café, pose demi-nue pour le garçon d'en face, entre les lignes ? Colonisée de souche, la littérature n'est pas récupérable. Il faut lui tordre le cou, devant le lecteur. Il n'y a pas d'autre moyen de lui arracher un cri, un geste qui soit vraiment de lui, de lui seul séparé de tout, libre ! indépendant ! souverain ! Qu'il jette le livre contre le mur, ou s'il le lit, qu'il en suffoque... C'est le parti qu'a pris Godbout. C'est depuis la première page le parti de Mireille ; et c'est le mot de la fin :

- À un moment donné : faut se brancher. Tu viens, D'Amour ?

11. J. Godbout, *D'Amour*, P.Q., p. 141.