

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



**François C.**  
**L'Heureux prolifique**

René Payant

Numéro 18, été 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40593ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Payant, R. (1980). Compte rendu de [François C. L'Heureux prolifique]. *Lettres québécoises*, (18), 48–51.

F.C. : Ce qui est fascinant pour moi dans les *Herbes rouges*, c'est que c'est une aventure qui, en plus de relever d'un travail d'écriture, relève aussi d'une question d'amitié. J'ai des liens d'amitiés avec les frères Hébert, avec toutes les tensions que cela peut impliquer. Même s'ils ont une attitude d'éditeur, la plus neutre possible — quand ils lisent les textes — il n'en reste pas moins qu'ils se sentent directement impliqués par les publications de leur revue et de leur maison d'édition. Quand d'après eux un texte est raté, qu'il vienne de Roy, de Des Roches, de De Bellefeuille, de Charron, de n'importe qui, ils le refusent. Et d'ailleurs ça a créé beaucoup de problèmes, des personnes ont été déçues, révoltées même par l'attitude des frères Hébert. Mais en même temps, toujours beaucoup de chaleur dans les rapports, toujours beaucoup d'échanges. Et c'est ce sens, même si ça a l'air un peu d'une blague, que je dis que mes livres ont été écrits par eux. Il y a sans doute un rapport de transfert entre les écrivains des *Herbes rouges* et les animateurs. Ceux-ci font vraiment plus qu'un travail de publication, c'est un véritable travail d'animation et de confrontation. Au début, on corrigeait les textes avec les auteurs; maintenant on le fait beaucoup moins, parce que plusieurs d'entre nous avons trouvé un cheminement et acquis une certaine autonomie. Mais au début, ils nous aidaient vraiment à comprendre formellement nos textes. Si Marcel et François n'avaient pas été là, je ne serais pas là, ni Roy, ni Des Roches, ni De Bellefeuille, ni Haeck, ni France Théorêt, du moins pas du tout de la même façon.

P.N. : Ton oeuvre est actuellement en pleine ébullition. Tu viens de publier plusieurs livres aux *Herbes rouges*. Qu'est-ce qui s'en vient maintenant ? À quoi travailles-tu ?

F.C. : J'ai un recueil de poèmes qui va sortir bientôt, et qui s'intitule *D'où viennent les tableaux ?* Ce sont des textes qui traversent un peu l'histoire de la peinture, mais d'une façon tout à fait subjective, ne respectant ni les dates, ni les lieux, ni les toiles. Fiction qui affirme un lyrisme que j'ai voulu *autre*, à la fois musical et fuyant. Irrésumable. Je ne t'en dis pas plus, il faudra s'y perdre et le lire. Je travaille aussi à un texte que je considère comme capital pour moi, et qui se nomme *1980*. C'est un texte encore une fois intraduisible, dont je ne peux vraiment pas parler. La seule chose que je peux en dire, c'est simplement qu'il traverse la lecture de certains grands poètes, Hölderlin, Saint-John-Perse, Alain Grandbois, Anne Hébert, et tente de réinscrire d'une autre façon les questions que ces poètes se et me posent. D'un seul flot, sans arrêt, écoutons-le lorsqu'il va passer. Curieusement c'est parti de l'idée d'une critique de l'oeuvre poétique de Grandbois. Et le texte théorique prévu est devenu un long poème. On retrouve d'ailleurs partout dans mon travail cette question du théorique, du poétique, de l'imaginaire. Finalement, je n'aurais jamais écrit quoi que ce soit, si je n'avais pas osé mêler, croiser toutes ces catégories qui, d'après certaines lois, ne doivent pas se fréquenter. Toutes mes recherches sont des expériences de mélange : mélange des genres, des voix, des idées, mélange et confrontation. En dehors de cela la monotonie des jours et la parole du Maître me vole ma voix.

## La Part des Arts

### François C.

## L'Heureux prolifique

Tout d'abord, lorsque j'ai appris que plusieurs pages de L.Q. allaient être consacrées à François Charron, je me suis dit que je préférerais voir ma participation différée. Le déplacement aurait en quelque sorte pu permettre de marquer la spécificité des livres qu'il s'agit ici de présenter. Question de différence plutôt que de différend. Je ne laisserai donc pas au seul titre de cette

rubrique le soin de signaler cette spécificité car je la crois d'importance. Charron est écrivain mais il est aussi peintre. En fait, il fut d'abord écrivain, puis récemment peintre, sans s'arrêter d'écrire, mais écrivant maintenant aussi sur sa/la peinture. L'écrivain semble devenu peintre par nécessité (je crois que c'est lui qui suggère cela quelque part), c'est-à-dire parce que ce qu'il

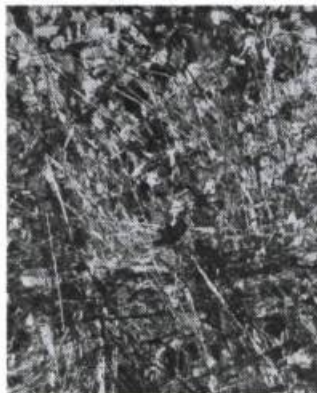
cherchait à dire ne trouva véritablement à se dire que dans le travail pictural, comme si même le poète se sentait à l'étroit dans la langue. Ainsi, on rencontre dans les oeuvres picturales de Charron des textes, ou fragments de textes, qui ont sauté de la page et qui, s'étendant sur les grandes surfaces, s'imprègnent d'une liberté toute nouvelle. Ce qui alors s'exprime de l'écrivain fait se transformer le texte en taches et inscrit bien davantage dans l'écriture devenue picturale le corps libéré de l'auteur. Les mots éclatés sont le fondement de ce travail : ils figurent les contraintes de la logique de la langue dont le poète essaie à sa manière de faire craquer les limites.

Je ne commenterai pas ici le travail pictural de Charron, quoiqu'il y aurait quelque intérêt à le faire pour corriger certains malentendus<sup>1</sup>, puisque ce n'est pas le propos de cette chronique de livres. Les publications qui sont maintenant notre objet sont du reste plus

complexes, car elles sont limitrophes : « situées » entre l'écriture poétique à laquelle elles empruntent souvent des procédés et des structures et la peinture qu'elles prennent pour sujet, quelquefois comme prétexte, et dont elles cherchent à montrer la spécificité. De toutes façons, il n'est pas facile d'approcher (sans que ce soit nécessairement pour vouloir à tout prix l'appriivoiser) le travail de Charron. Premièrement parce que ça nous arrive généreusement et ensuite parce que l'abondance se joint à une fréquence qui laisse très peu de place aux intermittences. Il faut donc avoir beaucoup de souffle pour suivre les productions de cet écrivain-artiste, productions qui se déroulent, souvent en boucles, comme un long fil même si elles sont disséminées dans plusieurs lieux de diffusion.

Ainsi m'arrivent ensemble *Peinture automatiste* et *Le temps échappé des yeux*<sup>2</sup>. *Peinture automatiste*, dédié au *Refus Global*, est une suite de courts textes (jamais une page complète) dont on a l'impression qu'ils sont des « lectures » de tableaux. Plus encore, ils cherchent à faire tableaux, c'est-à-dire à transformer le texte en image comme dans l'antique *ekphrasis* telle que nous la présente Philostrate dans ses *Imagines*. Autrement dit, faire que la description-narration fasse/laisse apparaître la chose à voir. Autrement dit encore, pour le lecteur, oublier qu'il lit. Peu importe que les tableaux de ces textes soient puisés dans le réel ou dans l'imaginaire, ils sont *automatistes*. Borduas disait que dans ce genre de productions, à partir de la surface blanche marquée par la première impulsion, les formes s'appellent les unes les autres et que le peintre ne fait que répondre automatiquement<sup>3</sup>. Pour produire *textuellement* des tableaux de cet ordre, Charron joue avec l'appel des mots. Ainsi, « les accidents, les indications défaillantes court-circuitent une reconnaissance, une survivance anachronique » (p. 80). En fait, à la fin de ces années soixante-dix, Charron revendique le droit à une certaine écriture/peinture automatiste. Ainsi, il réveille l'histoire, notre histoire, et montre ce qui du passé mérité d'être repris. Dans cette partie du livre, où tout s'exprime en accéléré, condensé et figuré, cela nous vaut souvent de belles formules, comme :

## François Charron PEINTURE AUTOMATISTE précédé de Qui parle dans la théorie ?



*Les Herbes Rouges*

*Au milieu des pots, des rides, une lumière secoue l'échange où elle échoue. Les motifs reparaissent, se remplissent, n'appartiennent à personne, une fois encore. (p. 77)*

*Dorénavant l'enseignement se fait à même le déplacement des bras, des jambes, marée invisible secouant l'invisible. (p. 74)*

*La peinture comme la poésie renverse le cours sanctionné des choses (. . .) Ça sort enfin, ça se démêle à perdre une raison pour en gagner une autre, plus incisive. (p. 116)*

*Pour le choc des pieds (ouverture à la cantilène) une expansion plastique pour déjouer le retour à l'Un. (p. 134)*



Photo : Athé

Bien sûr, sorties de leur contexte, ces phrases peuvent ne rien dire, mais je crois que ce qui s'énonce là se pratique dans le reste des textes. Toutefois, cela nous vaut aussi, plus souvent qu'autrement, une prose sibylline. Ces courts textes me semblent ressortir davantage au poétique et à ses ambiguïtés.

*J'écris comme je peins. Je laisse s'échapper la démesure des rythmes, des teintes, des voix sur le support. Il y a là la mise en scène d'un automatisme calculé qui, par le flot des tons et la sensibilité de la ligne, fait ressurgir la figuration directe de mon émotion. À la limite, je dirais (et c'est ainsi que je tente de faire sentir) qu'il n'y a pas de séparation irréductible entre peinture et écriture, et que l'écriture n'est peut-être qu'une peinture qui maintient le lien, l'alliance, le rapport à la loi symbolique, tout en s'en écartant à travers sa musique, ses scansions, ses timbres.<sup>4</sup>*

La première partie de ce livre contient un plus long texte intitulé *Qui parle dans la théorie ?* La réponse est brève, si j'ai bien compris Charron : ça parle dans la théorie, comme du reste dans les pratiques poétique et picturale. C'est pourquoi l'auteur décrit lui-même *Peinture automatiste* comme un essai-fiction. *Qui parle dans la théorie ?* n'est pas un texte moins équivoque que les précédents, mais il me plaît davantage malgré ses coquetteries de style. Charron use abondamment (en abuse-t-il ?) des mots ou expressions synonymes (dont on sait qu'ils ne le sont jamais vraiment), des mots appelés par assonance, de la paronomase et de l'oxymore, sans parler de l'inondation de ses métaphores, etc. Quel est l'effet du texte ? Garder en quelque sorte le lecteur à la surface, le placer pour ainsi dire aux prises avec des mots qui laissent planer un soupçon de signification. Je crois qu'il ne faut pas chercher en profondeur, à décrypter un contenu latent. Ici le contenu latent est manifeste et trouble justement par sa visibilité et parce qu'il semble ne pas avoir de sens. C'est que Charron nous entraîne dans l'empire du non-sens. *Qui parle dans la théorie ?* est de la théorie-fiction qui fonctionne à la séduction. J'y reviendrai.

L'intertextualité joue très fort dans ce texte. Charron déclare ailleurs<sup>5</sup> cepen-

tant qu'il n'a pas de connaissances théoriques ! Et partout dans ses textes ça fourmille de références : explicites, identifiées ou anonymes, et implicites. Puis il ajoute ailleurs encore : « Je fais de la théorie une voix par laquelle mes lèvres mouillées n'ont pas honte d'être heureuses »<sup>6</sup>. C'est bien ce que l'on sent à la lecture de ce texte : le plaisir de la pratique de la théorie-fiction. Un plaisir s'y prend en effet parce que l'écriture pratique et énonce à la fois une théorie du débordement des limites. Toute idée de programmation s'y trouve gommée. C'est la Loi, quelles que soient ses incarnations, que Charron refuse au nom d'une liberté fondamentale, pour permettre au singulier de se dire, pluriel.

Au coeur de ce texte, Charron nous présente une relecture de Borduas et des Automatistes pour y réveiller (comme je le soulignais plus haut) un refoulé que notre histoire depuis Borduas a bien su contenir et qui se résumerait simplement dans cette courte citation de l'auteur du *Refus Global* : « J'ai en horreur tout nationalisme. Je reste apolitique. De se reconnaître d'un lieu donné, d'un temps précis, est autre chose »<sup>7</sup>. Dans le contexte actuel du Québec, la prise de conscience de Charron est, quant à l'art et au politique, à considérer sérieusement. Je le laisse parler.

*Je pense qu'il est clair que déjà là, pour Cormier et Borduas, est trouvé ce qui empêche, ce qui freine ce « vertigineux début de synthèse », cette « pensée moderne » pour « une civilisation nouvelle » : le nationalisme étroit, petit-bourgeois, et ses limites. Mon hypothèse est que cette résistance, cette « incapacité » de repenser la culture à travers la matérialité spécifique de ses pratiques, se bute en premier lieu, inconsciemment, aux valeurs qui desservent le nationalisme : chauvinisme, racisme, sexisme, familiarisme, ressentiments de toutes sortes vis-à-vis des autres, haine de la différence (selon l'expression même de Gauvreau), contingentement du désir. (p. 47)*

Ce refus sévère du nationalisme et de ses limites socio-culturelles, Charron veut l'opérer à son tour, dans la situation historique qui est la sienne, et la nôtre, en donnant aux pratiques, poétique et picturales, une *réalité* :

*Quelles sont les matérialités propres aux pratiques de la superstructure ? La réponse à une telle question appellera une redéfinition générale du fonctionnement social qui pourra tenir compte de façon plus adéquate de cette force matérielle de la culture, et non simplement de son effet en retour, mais de son effet tout court sur la base économique. (p. 45)*

Dans l'autre livre, *Le temps échappé des yeux*, Charron « explique » son expérience de la peinture. Six textes sont alors regroupés dont les quatre premiers ont déjà accompagné des expositions de ses oeuvres picturales : « Peinture première », « Et voici pourquoi je peins maintenant », « Prendre la mer », « Là, les formes non encore

réclame à la peinture. « L'expérience de l'art, dit-il, nous secoue la tête » et « l'expression la plus vive est une hérésie » (p. 44). Chacun de ces textes mériterait une attention particulière pour y repérer les thèmes et les problématiques qui y circulent repris et diversement exprimés. Par exemple, le rapport difficile entre les mots et la peinture, la question du rythme, celle de la nécessité de l'abstraction (discutable), de la fonction de la peinture. À cette dernière question en particulier, un titre à lui seul semble pouvoir répondre : *prendre la mer* (p. 17) ; ce que plus loin un autre texte dit encore : *la peinture est l'aventure d'un code qui s'est égaré sur la mer* (p. 50), signifiant réellement ce qui s'exprime ici autrement :

*J'apprends avec la gouache qui coule et ruisselle, avec le pastel et le feutre qui frottent et longent, à prendre la mère, à la toucher par des gestes qui la dérobent. J'embrasse ses lèvres interdites. (pp. 18 et 20)*

Voilà pourquoi à travers la peinture, par elle, les désirs censurés trouvent tout à coup à se libérer et que le peintre, devant la toile recouverte de son travail (et nous ensuite dans la barque avec Charron qui nous emmène on ne sait où), arrive à « un moment de surexcitation qui atteint son paroxysme lorsqu'(il) peu(t) voir que ça y est, finalement après mais avec la couleur » (p. 18). Ce qui fait aussi dire à Charron : « Mes travaux se font malgré moi, avec moi, mais sans moi » (p. 8), tout ça « pour qu'un état durable d'instantanéité dise autre chose que ce qui doit être » (p. 14).

J'ai sans doute réussi à glaner dans ces deux livres quelques phrases plus « claires » que les autres, c'est-à-dire celles où la théorie se dit plutôt qu'elle ne s'exprime et qui permettent de « comprendre ». Mais dans l'ensemble ces textes sont d'un autre ordre ; celui qui produit le désenchantement de l'interprétation. *Le temps échappé des yeux* prend quelquefois le ton de la prescription, mais c'est sans doute par défi. Toutefois, comme la séduction, le défi est ce à quoi on ne peut pas ne pas répondre<sup>8</sup>. C'est bien de ça qu'il s'agit dans l'abondance des jeux de mots de Charron : de la séduction qui agite le langage et le mène à la dérive en nous entraînant avec lui. Les signes s'y agglomèrent, elliptiques, arbitraires,

## les herbes rouges

FRANÇOIS CHARRON  
LE TEMPS  
ÉCHAPPÉ  
DES YEUX  
NOTES SUR  
L'EXPÉRIENCE  
DE LA PEINTURE

75-76

choisies font leur entrée et moi je me sens coloré par les nuances de l'infini », « La chose en question » et « Le temps échappé des yeux » qui donne au recueil son titre. Dix-huit reproductions en noir et blanc accompagnent le texte. Presque tout s'y perd malheureusement, les couleurs, les effets de la gouache, du pastel et de la craie, pour ne laisser que trop visibles les traits rapetissés (dessin) de l'écriture. Les textes donnent cependant le goût de voir ces oeuvres. Et j'ajouterais qu'ils sont un défi lancé aux oeuvres elles-mêmes car ils sont exigeants. Je me demande même si elles résisteraient à une lecture selon les « critères » des textes. Mais cela est autre question. Ce que je retiens de ces textes c'est l'ouverture que Charron

fortuits, gratuits, comme une suite de réactions, d'impromptus, où ils font à peine texte, et encore moins récit. Écholalie qui trouble notre raisonnable lecture mais qui n'en est pas moins effectivement attirante, pour nous montrer que les oeuvres picturales, à leur manière et plus radicalement sans doute, cherchent à ne pas se soumettre à la Loi des signes, celle du Sens. Tout l'oeuvre de Charron est ainsi par conséquent excessive. De lui quelque chose se retire et se dépose là dans les textes (et peut-être aussi dans les tableaux) qui fait effet de *secret*, c'est-à-dire de non-dit, dont nous ne voulons au fond rien savoir, mais qui nous absorbe néanmoins en vérité car dans ces textes il n'est peut-être question, en dernière instance, que du jeu des leurres et des apparences.

En fait, je voudrais bien être assuré que ces textes ne sont pas simplement faciles, futiles... D'où me vient ce besoin d'assurance alors que ces textes me sont donnés pour que justement il y ait doute ! Est-ce la force de la Raison qui m'encercler ? Rassurez-vous, un nouveau livre de Charron, *D'où viennent les tableaux ?*, est déjà là qui s'annonce pour nous entraîner ailleurs.

René Payant

1. D'aucuns se sont objectés au travail pictural de Charron parce qu'il affichait trop d'affinités avec d'autres artistes québécois contemporains (cf. par exemple la lettre indignée et pas toujours très juste de Suzanne Leclair, *Le Devoir*, 22 mars 1980, p. 24), alors que Charron lui-même reconnaît que son travail s'inscrit dans le même esprit que certains artistes québécois qui l'intéressent (cf. son entretien avec André Roy dans *Spirale* 2, octobre 1979, p. 13). Je crois du reste que pour qui a vraiment vu les oeuvres de Charron il n'y a pas de raison de douter de leur différence. Cependant, la circulation des reproductions en noir et blanc gomme malheureusement la couleur qui, entre autres, spécifie son travail. Et je crois aussi que les peintres à qui il pourrait « ressembler » ne se sentent pas du tout plagiés ; surtout pas Louise Robert.
2. *Peinture automatiste*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. Lecture en vélo-pède, 1979, 136 pages, ill. n. et b. ; *Le temps échappé des yeux*, revue *Les Herbes Rouges*, n° 75-75, novembre 1979, 60 pages, ill. n. et b.
3. Lettre à Maurice Gagnon en mai 1942.
4. Entretien cité, p. 12.
5. *Le temps échappé des yeux*, op. cit., p. 26.
6. *Idem*, p. 47.
7. Lettre à Claude Gauvreau, 19 janvier 1959.
8. Cf. Jean Baudrillard, *La séduction*, Paris, Galilée, 1979.

## Autobiographies

# « Une toute petite vie »

La vie défigurée de Paule St-Onge

« Un misérable petit tas de secrets »... Ce mot par lequel l'un des personnages des *Noyers de l'Altenburg* définissait l'homme, Malraux le reprenait dans le prologue aux *Antimémoires*. Je crois me souvenir que Mauriac l'évoquait en commençant ses *Mémoires intérieurs* — ou était-ce les *Nouveaux mémoires intérieurs*? Mais non, je commets un anachronisme. Vérification faite, c'est du *Nouveau Bloc-Notes* et daté d'octobre 1967. Si je le signale, c'est qu'un peu plus loin Mauriac notait : « Mais pour nous, ce n'est pas ce petit tas de secrets qui compte, c'est ce qu'au travers nous pouvons atteindre d'un être. » Il m'avait semblé qu'il invoquait la grâce — je constate qu'il était plus près que je ne le croyais de ce que j'éprouve après avoir lu *La vie défigurée*<sup>1</sup>.

Paule Saint-Onge parle d'une « toute petite vie » mais situe son propos à un autre niveau : « me refaire une âme », dit-elle à la dernière ligne du liminaire

de son autobiographie. Elle n'interroge pas la signification du monde ; ses questions ne lui viennent pas de l'affrontement de la mort ni de l'observation des troubles accords de l'âme et du corps. Il lui suffit d'avoir à vivre la vie de chaque jour. Elle a cru à l'Amour, elle est en quête de la sérénité.

*La vie défigurée* compte cinq chapitres mais en réalité s'ordonne en deux parties : la première, la plus longue et celle qui donne son titre à l'autobiographie, est faite des souvenirs de la jeunesse, depuis la naissance jusqu'au mariage ; la seconde, regroupant les quatre autres chapitres, déploie le récit d'une liaison récente, dont la fin, semble-t-il, a suscité l'écriture du livre. Entre les deux, un hiatus : la première partie du livre se termine sur l'image du jeune couple en voyage de noces, en traîneau dans les Laurentides par un jour éblouissant de janvier ; la seconde commence par le départ de la narratrice avec quatre de ses sept enfants. Entre les deux, presque vingt-cinq années se sont effondrées. Mais la fin de la jeunesse ne se marquait pas que par l'image idyllique : un commentaire la ponctuait, où s'inscrivait tout ce que la narratrice savait de la suite : « Se peut-il que la vie ait si peu de talent ? »

C'est la qualité du regard actuel qui donne le ton à l'autobiographie : Paule Saint-Onge adopte celui d'une désillusion tendrement ironique. En ces phrases limpides il n'y a pas d'apitoiement sur soi, tout juste parfois une tristesse qui sourit. Et c'est d'autant plus remarquable que le récit autobiographique s'accomplit dans la perspective de l'échec d'une liaison qui sans doute

