Document généré le 1 juin 2025 08:46

Moebius
Écritures / Littérature

mœbius

Les yeux fertiles

Numéro 40, printemps 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16155ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)
1920-9363 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(1989). Compte rendu de [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (40), 153–177.

Tous droits réservés © Éditions Triptyque, 1989

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/

érudit

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.

https://www.erudit.org/fr/

HUBERT NYSSEN
L'Éditeur et son double (carnets)
Actes Sud, 1988, 288 p.

Hubert Nyssen est un homme charmant, cultivé, spirituel. Son livre, *l'Éditeur et son double*, le démontre bien, mais j'ai eu aussi l'occasion de le constater lors d'une conférence de presse à caractère intimiste donnée autour d'une table dans un restaurant montréalais. Il était là avec sa femme (qui est son assistante et aussi la responsable des illustrations sur les couvertures des livres d'Actes Sud), nous parlant de son métier, de ses principes d'éditeur, vantant les mérites de ses auteurs, s'informant des talents québécois susceptibles de prendre place dans son catalogue. Hubert Nyssen aime les livres qu'il publie et les présente avec chaleur. Dans ses carnets, il parle abondamment des rapports qu'il entretient avec ses auteurs: il est leur père, parfois leur confesseur, souvent leur ami, toujours leur plus grand admirateur.

Je dois dire que ce monde d'Hubert Nyssen présenté au jour le jour (le livre est composé d'extraits du journal de l'auteur, de 1983 à 1987) me fascine un peu et, en même temps, je ne peux m'empêcher d'y porter un regard ironique.

Le personnage qui parle dans ce livre évoque pour moi «le charme discret de la bourgeoisie», même s'il n'est pas de la grande (mais ça va venir). Tout est de bon goût, l'excès n'a pas sa place, l'auteur-éditeur est à l'aise dans les milieux les plus chics, il est servi par une facilité à faire de bons mots qu'il ne manque jamais de relater; en lui, la culture est une seconde nature, je dirais même qu'elle est sa seule vraie nature. Il est amusant d'observer Nyssen

dans sa manière de percevoir, de saisir les particularités de ses interlocuteurs, de noter ses impressions dans ce style entendu qui fait les délices des gens raffinés. Ici, toute sensation est médiatisée par une réminiscence culturelle: combien de fois l'auteur jouit d'un livre dans le souvenir d'un autre; telle fille «ressemble à un Rodin»; «Ah, le R apical des Flamands, si proche de celui des tragédiens français de la grande époque...». Une corrida ne vient pas heurter notre auteur directement, créant en lui un dégoût cru ou une extase sans nom; elle lui rappelle plutôt «les pages inoubliables de Victor Hugo, celles où l'on voit, place de Grèves, le bourreau malhabile s'y reprendre à dix fois...». Qui niera qu'il y ait une jouissance tirée de ces réminiscences?

L'effet créé par Nyssen est de reconnaissance plus que de connaissance. On se reconnaît entre gens de culture. Ce qui s'exprime à travers cette voix, c'est un code, une posture imaginaire, une classe. Mais cette classe, sachons-le, n'est pas d'exécrable bourgeoisie avide de profits, elle prône la gratuité et même certaines valeurs socialistes. Nyssen, par exemple, ne craint pas de faire sa petite enquête, à Cuba, sur les écrivains emprisonnés pour des raisons politiques.

Hubert Nyssen a tout pour être un bon éditeur: bonne conscience, confiance en ses idées, vue étroite mais parfaitement cohérente et conséquente, amour des livres et du monde imaginaire des autres fortement sexué (qualité très rare de nos jours), esprit pratique doublé d'un sens certain du bon goût, audace et esprit de décision, parti pris pour une entreprise «à l'échelle humaine», de type «artisanal», réussissant un admirable compromis entre le sens des affaires et le contact personnel avec les auteurs. Quand je parle de vue étroite, je ne veux pas signifier que Nyssen soit un niais, loin de là, mais il est de ceux qui ont stoppé un moment donné la réflexion critique pour s'en remettre à quelques principes de base qui font désormais leur «religion» (c'est Nyssen lui-même qui utilise ce mot). La sémiologie nous apprend que telle couleur ou telle forme produit tels effets? Mettons ça en pratique. Les lois optiques veulent qu'une ligne trop longue fasse paniquer le lecteur? Faisons des livres étroits. Le Nouveau roman et les entreprises romanesques excessives emmerdent le lecteur (du moins, Nyssen lui-même)? Privilégions le roman à sujet, lisible, plaisant. Et le moins qu'on puisse dire, c'est que *ça marche*!

L'Éditeur et son double répond-il aux attentes du lecteur? Disons que les réflexions portant directement sur l'édition sont rares dans ces carnets, peu développées, de faible teneur théorique. Par contre, la «posture» éditoriale de Nyssen est très claire et ressort sans ambiguïté de l'ensemble du livre: on finit par connaître son éthique, ses principes essentiels (par exemple sur la traduction, la nouvelle, le sujet, etc.), son horizon de désir et «ce qui fait courir un éditeur». La recherche avide de trouvailles, les passe-passe pour obtenir les droits, les complications médiatiques, le cinéma-tremplin, etc.

Et la littérature là-dedans? Bon, je n'ai pas lu tous les titres du catalogue d'Actes Sud mais si je me fie aux carnets de Nyssen je peux en déduire ceci: la stratégie éditoriale qui fonde l'effet-Actes Sud est celle d'objectiver un certain fantasme de la littérature. À Actes Sud, on fait vraiment *de la littérature*, telle que tout mordu l'a d'abord imaginée, à quatorze ans, en feuilletant fiévreusement ses classiques. La parole ne sort pas du livre pour en faire un vivre, elle s'empare au contraire du vécu pour en faire un livre sous une forme embellie, conforme à l'imaginaire. En humaniste lettré, Nyssen se plaint (à partir de Baudrillard qui, lui, ne se plaint pas), de notre société du simulacre où «le commentaire l'emporte sur l'œuvre, la médiatisation sur l'analyse, le succès sur la prédilection, le signe sur l'objet» (p. 215). Mais qu'est-ce qui fait fonctionner Actes Sud justement, sinon une série de signes, objectivés certes, mais tout de même, ces illustrations de couverture, ce papier de qualité, cette «aura» propre à la maison, qu'est-ce sinon une série de signes qui prédisposent le lecteur, orientent inévitablement sa lecture des textes, lui commandent de traiter l'objet *religieusement*, comme un objet à part et non un vil produit commercial. S'il est une contribution d'Actes Sud, c'est bien de réactiver la sacralité de la littérature dans un monde qui tend à la banaliser. Le culte rendu au livre fait de la littérature un domaine sécurisant, narcissiquement euphorisant, conforme à nos rêves d'enfance et d'adolescence, c'est-à-dire: la Littérature comme monde en soi, avec ses repères, son langage, ses formules, ses rites. On comprendra facilement comment tout cela se teinte de douce mélancolie, brume, pastel, séduction...

Le fantasme n'est pas mauvais en soi, ni faux. Il s'avère même qu'il soit nécessaire, productif. Mais le fantasme a ses limites...

Autre chose? Oui. D'un point de vue sociologique, Actes Sud est une maison assez importante, dans son entêtement à rendre viable l'édition en région (sans qu'il soit pourtant question de régionalisme), dans son souci de présenter au public français des textes étrangers de qualité, à cause aussi d'un certain sens du plaisir (qualité méridionale?) qui émane d'elle et qui vaut d'être noté pour sa rareté actuelle. Là-dessus, chapeau bas!

Dominique Garand

HUGUES CORRIVEAU
Les chevaux de Malaparte
et
Écrire un roman
Les herbes rouges, 1988.

Les chevaux de Malaparte aurait pu, si l'on me permet de paraphraser maladroitement le titre d'un roman de Marie-Claire Blais, s'intituler *Une seconde dans la vie de John*. Une seconde ou quelques-unes, car c'est bien de secondes qu'il s'agit, celles qui ne durent que le temps. Être assis et décider d'allumer une lampe. Le faire. Les 219 pages du roman sont enfermées dans ce moment et explosent à partir de lui. Mais bientôt, tout ne se résume plus à ce geste ni commencé ni terminé. La complexité d'un texte apparemment confortable puis cessant de l'être sans jamais devenir carrément hostile se déploie vite et bien. Dès le début, la déroute mène le bal et savoir ce qui se passe, ce qui s'est passé et ce qui arrivera relève de la gageure. Même chose pour les lieux. Quelques endroits sont à peu près déterminés; il ne faut pas en demander davantage. Les malaises et les nombreux flous soigneusement entretenus en énigme maintiennent à la fois l'intérêt et une légère exaspération pas du tout déplaisante.

Il faut dire que Hugues Corriveau écrit avec une maîtrise et un bonheur qui sont rares. Il faut dire aussi que la dynamique sur laquelle repose tout le roman (ces relations entre Lama, John et Peter) est très féconde, elle dépasse l'éternel triangle amoureux pour lui substituer autre chose. Que ce soit à cause de la soumission questionnante de John, à cause de Peter qui dit toujours

oui et qui comprend si peu, ou à cause de la puissance de Lama (absente ou présente, muette ou non, peu importe), l'ensemble de la structure de ce ménage à trois vacille constamment sur ses propres fondations. Les désirs se croisent et s'entrecroisent. Il semble que Lama contrôle ses deux hommes, mais rien n'est évident dans *Les chevaux de Malaparte*. La séduction du roman vient de ce que rien n'y va de soi et, en même temps, rien n'est donné ni laissé au hasard.

Ce serait déjà merveilleux s'il n'y avait que cela. Mais il y a plus. *Les chevaux de Malaparte* est un roman (sur)chargé, emballé comme un cheval fou. Tout un arsenal de références psychanalytiques renvoyant à l'aqueux (avec ou sans le jeu de mots), l'absorption, la pénétration, la déchirure et l'Autre hantent le texte. Ça pleut, ça douche et ça coule dans ce roman: eau, larmes et sang. On y vit des moments angoissants, d'autres proprement insupportables, et des baisses de tension qui sont bienvenues. Il y a par exemple le personnage du violeur, brute sans nom au sexe pourfendeur, mais il y a aussi Ralph, sorte d'amibe à l'échelle humaine, engloutissant et rigolo. J'ai beaucoup aimé les voyages et les noms de lieux perdus, sauf pour Lama. Lama qui ne se soumet d'ailleurs qu'à une seule et terrible perte, autre moteur du texte, autre moment difficile qui le fait en quelque sorte exploser. Des liens en apparence incongrus se créent, des hypothèses délirantes surgissent, ma tête de lecteur est pleine de toutes ces pistes folles et de leurs traces, odeurs fuyantes dispersées au fil des pages. Hugues Corriveau bâtit dans *Les chevaux de Malaparte* un vaste réseau de référents f(l)ous. Il arrive d'ailleurs – mais c'est rare – que sa volonté de rendre les choses plus complexes qu'elles ne le sont déjà devienne gênante.

Et au sortir de cette lecture que je qualifierais de tonifiante, il y a l'essai qui s'offre un peu comme la promesse d'une visite dans les coulisses. C'est à propos d'*Écrire un roman* que j'ai le plus de réserves à exprimer. D'abord au sujet de la séparation physique de l'essai et du roman, séparation que je trouve injustifiable, surtout lorsque je pense à la thèse dont les deux textes sont issus. Ensuite à propos de l'inévitable «minceur» d'un texte assez court (75 pages), écrit d'une manière tellement moins... enfin! Il demeure malgré tout intéressant de jouer le jeu des confrontations des lectures, de s'apercevoir que, finalement, assez peu de souhaits de l'auteur

quant à la compréhension des *Chevaux de Malaparte* sont «exaucés» (Corriveau est évidemment assez intelligent pour ne pas s'imaginer déceler seul la ou les clefs de son livre).

En-dehors de ces considérations, *Écrire un roman* captivera peut-être ceux qui s'intéressent aux problèmes reliés à l'écriture. Corriveau y livre en effet des réflexions sur l'«inspiration», le travail sur le texte, la logique particulière que suit sa construction, etc. Dommage que tout cela soit si bref et si léger.

Hugues Corriveau demeure selon moi une des valeurs sûres de notre littérature – quand il s'en donne le cadre et les moyens. Si son dernier roman rend parfaitement justice à ses capacités, l'essai qui l'accompagne ne fait tout simplement pas le poids; il ne lui laisse ni la place ni la structure nécessaire lui permettant d'atteindre ce qu'il déploie si savamment dans *Les chevaux de Malaparte*.

Jacques Saint-Pierre

HÉLÈNE DORION
Les corridors du temps
Écrits des Forges, 1988, 117 pages.

Voici un livre aéré, qu'on pourrait être tenté de lire rapidement, bien que le rythme, tel qu'il s'y trouve, ne rende possible une lecture pareille, le discours ayant ici le souffle court, parce que justement l'être qui le profère ne peut ou ne veut émettre chaque fois qu'un mince et rare filet de voix.

En étant constitué de fragments, le livre oblige à faire des pauses, de manière à ce que soit respecté le blanc du texte, par-dessus quoi sauter hâtivement serait une erreur. Ainsi cet ouvrage décevra-t-il quiconque ne cherchera en le lisant à retrouver le temps relativement long qu'on a mis à l'écrire et sans doute à le vivre.

Le temps de la lecture, il me semble, obéit principalement à deux facteurs: la densité du texte sur les plans de la forme et des significations; et la faculté qu'ont ou n'ont pas les lecteurs de donner au texte l'attention qu'il réclame selon sa relative densité. Le texte court, très court et très simple, gagne à être isolé dans le blanc de la page, pour que l'œil (ou le lecteur) ne soit tenté d'en finir avant le temps. Sinon s'instaure une rythmique artificielle,

clopin-clopant, qui dénature le livre.

Et si, à lier les fragments, naissait aussi du chant! L'ouvrage alors, même lu rapidement, tiendrait le coup. En tout cas, il me semble que ce livre aurait gagné à fuir sa fragmentation, ou comme je viens de dire à la lier. Le fragment à mon avis ne saurait qu'être dense, offrant une sorte de puits sans fond à la lecture. L'écriture de ce livre appelle, parce que transparente, non pas l'interruption de la lecture mais son suivi.

Je ne dis pas que pris individuellement les fragments seraient mal rythmés, au contraire. Mais je crois que l'ensemble aurait pu être pensé rythmiquement. Cependant, aux autres niveaux du livre, les fragments ne sont bien sûr pas sans rapport les uns avec les autres. S'ils sont pour la plupart caractérisés par une extrême simplicité sur le plan de l'expression, il arrive qu'un texte plus dense tranche sur le fond de «prose» duquel il se détache, créant ainsi une sorte d'effet spécial, parce que moins donné au lecteur, plus mystérieux dans son dispositif. Par exemple:

> Je la sens qui cogne
> dans mon ventre
> elle remue la tête
> ne veut pas quitter
> sa fille je suis
> celle par qui se referme
> la boucle la dernière
> des deux filles
> je tiens entre mes mains
> le dernier cordon

Ce genre de complexité ne nuit pas, on souhaiterait même par moments que ce qu'on nomme le travail de l'écriture donne plus de relief à l'ensemble du recueil. Toutefois, cette dernière remarque ne doit pas faire oublier que, les fragments renvoyant les uns aux autres, il y a, obtenu par touches successives, création d'un parcours d'échos. En fait, l'écriture de Dorion est plus subtile qu'il n'y paraît d'abord. Et si la plupart des fragments se lisent sans difficulté aucune (ce qui est loin d'être mauvais signe), il ne faudrait pas croire que l'ensemble procède d'une certaine facilité au niveau de la conception. Car, bien que chaque fragment soit, pour emprunter à la musique, mélodiquement simple, l'ensemble sur le plan de l'harmonie fait montre d'un indéniable savoir-faire poétique.

Les lecteurs et lectrices de Dorion, dans *Les Corridors du Temps*, retrouveront par ailleurs une thématique depuis toujours actuelle, à savoir celle de l'amour contrarié. Thématique difficile car, si vraiment «les plus désespérés sont les chants les plus beaux» ainsi que le voulait le poète, nous savons tous que l'intérêt de l'œuvre est loin d'être proportionnel à l'émotion ou au trouble qui la suscite. Les passions ne font œuvre que pour des raisons d'abord relatives à l'art.

«Je voudrais retrouver ta douceur». Quoi de plus banal? Tous auront un jour éprouvé pareil sentiment, tous, parce qu'en effet nous sommes semblables à cet «insecte qui ne sait comment échapper à sa voie». Et nous à la nôtre, où nous adviennent le désir et l'absence, objets mêmes de ce livre qui, ainsi qu'on le voit, s'inscrit dans les lieux communs de l'amour, et ce, surtout en ce qui a trait aux processus psychologiques et existentiels qui caractérisent les amours contrariés ou vécus à sens unique.

Les chansons que nous consommons à cœur de jour, des plus mielleuses aux plus crues, en passant par les plus subtiles (qui sont plutôt rares), attestent de l'importance de la passion amoureuse. Aussi Hélène Dorion n'hésite pas à emprunter ça et là à des chansons populaires d'expression anglaise. Mais privées de leur musique, les paroles qui ont pu faire vivement impression sur nous tombent alors à plat. C'est que, peut-être, mais il est permis d'en douter, la banalité de l'expression seule peut rendre le sentiment le plus commun. On comprendra que Dorion navigue dans des eaux où les écueils sont nombreux. Entre les extrêmes que sont la pierrerie verbale de la poésie «précieuse» et la pauvre insignifiance des cartes de souhaits qu'on trouve dans le commerce, l'auteure saura-t-elle toujours tenir sa voix? et les lecteurs ne pas confondre la sobriété d'une telle écriture avec les platitudes dans lesquelles tombent trop souvent les écrivains quand ils réagissent au tape-à-l'œil qui, j'insiste, nulle part ne se trouve dans les ouvrages d'Hélène Dorion?

Emprunter *Les Corridors du temps* c'est suivre les traces d'une femme qui, vivant «une histoire d'amour et de disparition», en vient à découvrir que «le détachement existe» et que «la vie apprend le dépouillement». Un tel itinéraire n'est pas insignifiant.

Daniel Guénette

JULIEN BIGRAS, JACQUES FERRON
Le désarroi; correspondance.
Montréal, VLB éditeur, 1988, 176 p.

L'incidence de la folie sur l'écriture, l'interpellation de la langue, du pays et des origines, voilà autant de thèmes abordés dans cette correspondance empreinte d'une sincérité qui ne se dissimule pas derrière les aphorismes du langage. *Le Désarroi* comprend vingt-sept lettres échangées par Julien Bigras et Jacques Ferron entre le 13 février 1981 et le 30 avril 1983.[1] L'atmosphère du livre témoigne d'une attitude de compassion généreuse envers les «fous»[2] et l'on sent poindre à quelques détours de phrases une méfiance avouée envers la psychiatrie de type communautaire.[3]

Comment les deux écrivains en sont-ils venus à correspondre? Grâce à l'intervention d'une médiatrice, Anne-Marie Duhau[4], qui initia l'échange épistolaire par ses tentatives répétées de rapprochement entre le psychanalyste et le médecin, au moment où la vie de l'un et de l'autre se trouvait confrontée au désarroi.[5] C'est cette même Madame Duhau qui fut à l'origine de l'importante métamorphose, opérée chez Julien Bigras, de la psychanalyse à l'écriture narrative. Aussi, la chaîne associative qui court tout au long des lettres de ce dernier cherche-t-elle à reconstituer les liens établis dans l'imaginaire entre la muse, la mère et la mort. Pour Ferron, Anne-Marie Duhau apparaît plutôt comme «un astre nocturne» qui «s'est trouvé(e) prise dans la queue d'une comète incongrue» (lettre du 13 fév. 1981). Si la muse acquiert également pour ce dernier les attributs de la mère substitut, c'est comme malgré lui qu'il en fera l'aveu, pour se reprendre aussitôt (lettre du 13 mars 1981).

Contraint, par un destinateur «ensorcelé», aux obscures émergences de l'inconscient, Ferron semble se réfugier dans une attitude toute empreinte de réserve et de retenue. À maintes reprises, ses réponses aux lettres empressées de Bigras ne sont-elles pas marquées par une subtile *résistance*? Le premier souvenir d'enfance de Ferron, «une main se coulant sur la rampe du grand escalier» (lettre du 22 avril 1981), cherche la confidence et traduit à sa façon l'*inquiétante étrangeté* d'«une langue rouge qui pendait» (souvenir de Bigras, enfant, aussi raconté dans *L'enfant dans le grenier*)[6]. Cependant, Ferron n'en

regrette-t-il pas aussitôt l'aveu, lui qui écrit: «tout devient avec vous sujet de malentendu (...) vous m'entraînez, moi qui ai soixante ans, à vous raconter (une) histoire (...) qui ne convient absolument pas à mon âge» (lettre du 9 juin 1981). Lorsqu'au détour d'une longue lettre relative à l'expérience éprouvante d'une situation transférentielle qui vient encore hanter son imaginaire la nuit[7], le psychanalyste cherche chez son destinataire une attitude d'*écoute* réceptive, Ferron réagit violemment dans une lettre qui ressemble en quelque sorte à une tentative de rupture. Il parle de Bigras comme d'un «homme enfermé», semblable à ces types en prison avec lesquels les «correspondances (sont) absolument insoutenables» (lettre du 9 juin 1981).

À plus d'une reprise, les lettres de Julien Bigras se font pressantes, insistantes et témoignent d'«une certaine tristesse à la pensée que peut-être vous alliez finir par vous décourager devant l'urgence et l'intensité de mes émotions» (lettre du 25 avril 1981). D'une certaine manière, il cherche un refuge à son propre désarroi dans l'expérience intime de Ferron auprès des fous, dans son approche personnelle des malades, afin de combler le vide engendré par la psychiatrie «lourde», institutionnalisée et inhumaine. D'autre part, la quête des origines, celle de la généalogie des Bigras marquée du sceau de l'iroquoisie, ne laisse pas d'apparaître chez lui comme essentielle à la conjuration de la folie. Dans une reformulation du mythe de la horde primitive[8], il est intéressant de constater que Bigras substitue la figure prédominante de l'aîné à celle du père (déchu). Et c'est avec une érudition sans faille et une savoureuse habileté à retourner l'Histoire que Ferron répond aux interrogations de son homologue, souvent préoccupé de fleurir les origines patrilinéaires. Mais il y a plus encore, puisque, par la médiation du langage, par le rôle attribué aux positions du discours, s'effectue un curieux *transfert* du destinateur au destinataire, du psychanalyste au médecin-écrivain, en vertu duquel le dernier acquiert à certains égards les attributs du *grand Autre.*[9]

Par son réseau intertextuel très dense, *Le Désarroi* permet de circonscrire la genèse de deux œuvres majeures de notre littérature récente: le roman *Ma vie, ma folie* «écrit avec une plume de cristal» (lettre du 5 fév. 1982) et *La Conférence inachevée*, testament littéraire qui se signale par la «distance stylistique» et la «distinction native» dont parle

Pierre Vadeboncœur.[10] Traitant l'une et l'autre de la folie, ces deux œuvres de fiction ne s'en réfèrent pas moins à des modes d'appréhension fort différents de l'écriture. La première opère principalement par la surdétermination du rêve, la condensation et le déplacement propres au langage de l'inconscient; la seconde s'en remet au «truchement» du langage afin de traduire en autant de symboles et d'allégories les figures obsédantes des «folles» de l'univers asilaire. Si *l'effet de réel* recherché apparaît plus vraisemblable dans le second cas (aux yeux de certains),[11] l'on admettra, par ailleurs, que la représentation des résurgences de l'inconscient demandait un complet renouvellement de la «transparence intérieure».[12] Pour Ferron, qui fut confronté à la transposition littéraire de la folie «absolument singulière», l'expérience ne fut d'ailleurs pas sans conséquence: «avec le *Pas de Gamelin* ce fut la catastrophe», écrira-t-il (lettre du 28 nov. 1981).

Si les échanges fructueux entre les deux hommes renouvellent, à leur façon, le discours sur l'écriture et sur la folie, peut-être marquent-ils aussi une ère de soupçon envers la psychanalyse en «acier inoxydable»[13]. L'on saura gré à Julien Bigras d'avoir su livrer sans artifice cette touchante et authentique correspondance, car il semblerait qu'apprivoiser la folie reviendrait à mesurer, en soi, l'expérience intime du désarroi.

Christiane Kègle

1. Jacques Ferron est décédé au printemps 1985. Dans un numéro de *Voix et images* qui lui est consacré, Ferron parle étrangement de l'écriture et de la folie (Voir «L'écrivain est un cénobite, entrevue avec Jacques Ferron», vol. VIII, n° 3, Printemps 1983, pp. 397-405). La dernière lettre de J.B., datée du 30 avril 1983, réagit à cette entrevue: «Vous parlez comme quelqu'un qui rédige un testament final. J'en ai encore la chair de poule. Je ne comprends pas pourquoi la vie continue d'être si cruelle pour vous.» (*Le Désarroi*, pp. 116-117) Il semblerait que cette lettre soit restée sans réponse.
2. Dénonçant la fausse tolérance de la société actuelle, Denise Bombardier et Claude Saint-Laurent écrivent: «De nos jours, au nom du principe hautement respectable du respect des minoritaires et des marginaux, tout un vocabulaire chargé d'émotions est en train d'être évacué. (...) La folie n'échappe pas à cette règle. (...) Le sujet affolé par la différence de l'autre tente de la nier de toutes sortes de façons.» (*Le Mal de l'âme, essai sur le mal de vivre au temps présent*, Paris: Robert Laffont, 1989, pp. 11, 13 et 16). Selon une attitude qui fut toujours la sienne, J.B.

continue de parler de ses malades, les «fous», pour lesquels il éprouve un sentiment de compassion véritable. C'est pourquoi il est reconnaissant envers J.F. de lui avoir enseigné une nouvelle approche de la folie: «Ferron a-t-il réussi à me libérer de toutes théories et pratiques excessives concernant les fous? Il semble que oui, partiellement. Il m'a surtout aidé à croire en eux, de plus en plus». (Préface au *Désarroi*, p. 16)

3. C'est la psychiatrie dite communautaire qui est à l'origine, depuis les années soixante au Québec, de la soi-disant réinsertion sociale des malades mentaux. Un des principaux artisans de cette réforme fut le Dr Denis Lazure. (Voir Préface au *Désarroi*, p. 11 et lettre de J.B. du 25 avril 1981, pp. 60-61; lettre de J.F. du 28 novembre 1981, pp. 82-83). Jacques Ferron dénonce, non sans virulence, certains traitements «sauvages» envers les malades mentaux, dans le *Pas de Gamelin* (*La Conférence inachevée*, Montréal, VLB, 1987) dont la nouvelle *La Sorgne* est publiée en annexe au *Désarroi*.
4. Dans les années 60 et 70, J.B. travaillait auprès des malades de l'Hôpital Sainte-Justine et de l'Institut Prévost, J.F. à Rivière-des-Prairies et Louis-Hyppolite-Lafontaine. Infirmière, Anne-Marie Duhau fut la collègue de l'un et de l'autre.
5. Julien Bigras connut une expérience difficile de transfert, suite à sa formation de psychanalyste à Paris au début des années soixante. Ce malaise persiste au début de la correspondance en 1981. Quant à lui, J.F. fut hospitalisé au Montreal General Hospital, en 1976, à la suite d'une dépression.
6. Lettre du 25 avril 1981 et *L'enfant dans le grenier*. Paris, Hachette, 1977.
7. Lettre du 5 mai 1981. Il s'agit de la rupture avec le «maître à penser» Wintermann (Conrad Stein) dont il est aussi question dans le *Désarroi*, Préface, pp. 8-9, Annexe 2 «La messe noire», pp. 135-140; *Ma vie, ma folie*. Mazarine, Boréal Express, 1983, chap. VI «La langue étrangère», chap. VII «La femme-sorcière»; *Le psychanalyste nu*. Paris, Laffont, 1979, chap. 5 «La vénération».
8. Voir Freud, *Totem et tabou*. Paris: Payot, 1977 et *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1971.
9. Voir Lacan: «Si j'ai dit que l'inconscient est le discours de l'Autre avec un grand A, c'est pour indiquer l'au-delà où se noue la reconnaissance du désir au désir de reconnaissance.» «*L'instance de la lettre dans l'inconscient*» dans *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966 (Points), p. 284.
10. Préface à *La Conférence inachevée*, *Le Pas de Gamelin et autres récits*. Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 14.
11. Mi-figue, mi-raisin, André Vanasse demeure prisonnier de l'ambivalence narcissique dans un compte-rendu de *Ma vie, ma folie*, paru dans *Lettres québécoises*, n° 32, hiver 1983-84, pp. 26-27.

12. Dorrit Cohn, *La transparence intérieure; modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil, 1981. Par ailleurs, Jean Ethier-Blais demeure singulièrement muet quant aux lettres de J.B. dans un compte rendu pourtant fort intéressant du *Désarroi*: «L'homme-Ferron est dans son œuvre et ses lettres», *Le Devoir*, 3 décembre, 1988, D-8. Faut-il lire dans ce silence une méconnaissance du langage de l'inconscient?
13. Voir la lettre de J.B. du vendredi saint 1982. Voir aussi les remarques cinglantes de J.F. à propos de Jean Ambrosi, «complice d'un divan de la G.R.C.», lettre du 21 avril 1982.

BERNARD-HENRY LÉVY
Les derniers jours de Charles Baudelaire
Paris, Grasset, 346 p.

Le legs de Baudelaire ne perd aucunement de sa valeur de décennies en décennies. Du jeune poète qui a traversé les mers sur un *Paquebot-des-Mers-du-Sud* pour cueillir une Malabaraise à l'homme de quarante-six ans qui laissera, à sa mort, une œuvre grandiose et insoupçonnée, ses textes ne cessent de faire l'objet de rééditions et d'études. Mentionnons seulement l'admirable *Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal* de Jean Delabroy (coll. Texte et contextes, Magnard, 1986). De quelle finesse était l'ouvrage!

C'est en Belgique que nous retrouvons notre héros, sur son lit, agonisant, égaré, craintif, à demi rongé par la maladie et renversé par l'emprise du passé sans cesse remémoré par l'ineffable portrait de son père qui surplombe la pièce.

> S'il pouvait être permis, pour un instant et avec toute sorte de réserves de comparer Napoléon III à César, le personnage de Baudelaire serait comparable à celui de Catalina, amené à ce point par «la pauvreté, le scandale et le procès» (Brecht, 1970).

Près d'un an après son *Éloge des intellectuels*, Lévy nous convie à vivre *Les derniers jours de Charles Baudelaire*. D'une originalité peu commune, le roman se fait le lieu, autour d'un narrateur-correspondant, des gens qui ont cotoyé Baudelaire durant son dernier séjour en Belgique. On y reconnaît Poulet-Malassis, le célèbre éditeur des *Fleurs*; un photographe sympathique du nom de Neyt; Madame sa mère, veuve Général Aupick; et ce narrateur obscur qui promet de lever le voile sur son identité. Lévy nous

donnera quelques indices sur ce narrateur, mais il laissera aux exégètes littéraires et férus du Parnasse le doux plaisir d'en retracer le nom. Pour les initiés, il ne faut pas désespérer.

Partant de quelques faits réels, Lévy assure son rôle de romancier avec brio. Il a su y introduire le fictif avec justesse. Loin de ne faire entrer le lecteur que dans la correspondance d'un narrateur, Lévy fait parler Baudelaire et nous entraîne dans la «biographie» de ce jeune dandy où se confrontent les souvenirs et les versions des faits: l'officielle, les officieuses et la fictive.

L'auteur fait tenir des propos vraisemblables à Baudelaire, et cela ne nous empêche pas quelquefois de sourire. Ainsi, la «pauvre Présidente» se fait rabaisser à une simple «affaire», puis à une «péripétie» des plus anodines:

> Tiens, comme c'est étrange, voici qu'il pense à la Sabatier [...] dont il ne se lasse décidément pas de récapituler les épisodes et dont cette tendre affaire Sabatier, avec son sot parfum d'érotisme et d'élégie, n'aura été, tout bien pesé, qu'une péripétie parmi tant d'autres. (p. 83)

Lévy semble injuste envers Mme Sabatier. N'a-t-elle pas été la source de quelques beaux pétales des *Fleurs* de Baudelaire? Enfin, l'amour se consumera rapidement, si amour il y a eu, et Baudelaire, sur son carreau, en dira: «Elle n'avait d'attirant, à ses yeux, que l'univers qu'elle lui ouvrait» (p. 87).

D'un amour à un autre, le narrateur nous fait entrer dans celui de Jeanne Duval. C'est ici, sans aucun doute, le passage le plus intéressant et le plus amusant de tout le roman. Qui l'aurait cru? Jeanne Duval écrivant son journal! Vingt délicieuses pages où la belle Jeanne raconte sa relation avec un jeune homme étrange, prénommé Charles:

> 23 avril. Oh le méchant! Ce que j'aime le plus, c'est quand il me récite des vers [...] (p. 142).

Et encore:

> 7 mai. Il m'a dit que ça peut plus durer, qu'on est en train de se damner [...] (p. 145).

On peut y voir les signes d'une passion tantôt tendre (dictant à Charles des vers d'une rare beauté).

Que ce soient des souvenirs de la veuve Aupick, de Poulet-Malassis, du «clan Hugo», de son père, Lévy, par le

biais d'anecdotes, fait parler tous ces gens.

À travers les cinq cent sept paragraphes qui composent les trois cent quarante-six pages du roman, l'auteur réussit tout de même un exploit: sans jamais vraiment intéresser, il ne lasse jamais. Ainsi, Baudelaire est en Belgique et Lévy le laisse là, dans un foyer d'accueil où il effraye, pauvre diable, les petites sœurs avec son «Crénom». Le narrateur retourne à Paris où il attendra la mort de son idole pour en publier une nécrologie.

Paul Desgreniers

PHILIPPE SOLLERS
Le Lys d'or
Gallimard, 1989, 251 p.

PHILIPPE SOLLERS
Carnet de nuit
Coll. Carnets, Plon, 1989, 136 p.

> «Une idée assez amusante serait que vous me 'commandiez' un ouvrage et je le ferais.»
>
> Lettre de James Joyce à Miss Harriet Weaver, 24 septembre 1926.

Quel serait l'acte de compassion par excellence d'un homme pour une femme? Qu'il l'entende, peut-être, à travers sa forêt de faux-fuyants, de dénégations, de masques et de manipulations. Et encore plus: qu'il lui dise sa vérité, traçant ainsi la configuration de ses points de jouissance et de résistance.

Le Lys d'or, dernier roman de Philippe Sollers, nous plonge une fois de plus dans le monde des relations hommes-femmes, mais de façon encore plus profonde, souterraine et subtile. Avec *Femmes*, *Portrait du Joueur* et *Le Cœur absolu*, le romancier nous conviait à une sorte «d'accumulation d'aventures, de chroniques casanovistes». Ici, son propos se fait plus intime et plus pénétrant, comme pour mieux se rapprocher de la question qui l'intéresse: que veut une femme?... En effet, le lien qui va unir le narrateur Simon Rouvray (professeur de chinois) à la riche aristocrate Reine de Laumes est des plus insolites. C'est au détour d'une rencontre dans un magasin d'antiquités (tous deux veulent acheter le même lys d'or –

fragment d'une Annonciation sculptée) que leur histoire commune va débuter. Il tombe amoureux fou d'elle, elle se dérobe. Elle finira par lui proposer le contrat suivant: elle le paiera pour qu'il écrive le récit de sa vie et de leurs relations ambiguës. C'est précisément à travers cette bizarre liaison à distance, sorte «d'analyse à l'envers», que le roman gagne en originalité et en force.

L'écriture qui revêt souvent la métaphore de l'Annonciation, permet au narrateur de 'toucher' Reine, de lui 'annoncer' progressivement ce qu'il pourrait en être de son désir. Et c'est là tout le pari du roman: engrosser une femme *par la parole*, c'est-à-dire la transformer dans son écoute par rapport à elle-même et à l'Autre, mais également *l'assompter*, la faire jouir pour la sortir d'elle-même, de la circularité de son désir (ce désir, principalement lié à l'enfantement, nie toujours de façon inconsciente l'existence de l'homme).

> Si vous faites l'addition de ces trois positions, vous êtes obligée de constater que l'horizon imaginaire est chaque fois constitué par le fantasme d'un engrossement impossible par la parole et, par conséquent, cette petite et fantastique histoire de Vierge est fondée. (p. 50)

> On pourrait risquer l'interprétation suivante: plutôt engendrer que lire jusqu'au bout. (p. 221)

L'Archange-écrivain, son lys à la main, murmure pour sa vierge de circonstance de multiples «Sésame ouvre-toi» tout au long du roman. Son souhait caché: que le Verbe se fasse enfin chair, que l'écrit, devenant corps, puisse enfin transformer un autre corps, qu'une fleur jamais vue auparavant pousse là où on ne l'attendait pas.

Odyssée, recherche du temps perdu, conte des Mille et Une Nuits, tout se condense dans cette histoire où convergent la rhétorique courtoise et le libertinage, l'Occident et l'Orient, l'homme et la femme, l'un et le pluriel, la vie citadine et la vie retirée sur l'île. La clé du roman? Peut-être faut-il la chercher dans cet objet mystérieux qu'est le lys d'or, sorte d'objet-cause du désir, point de fuite autant chez l'homme que chez la femme, mais pas de la même façon... C'est d'ailleurs cette différence de courbe du désir entre l'homme et la femme qui favorise et nourrit le thème de l'île. L'île représente l'irréductibilité de l'un, la profonde solitude de chacun. Pourtant, cette dernière est aussi synonyme de *recherche*

dans le roman; elle est le lieu à partir duquel une individualité tente de voir le monde et d'être vue à son tour, comme le flux et le reflux de l'océan. Comme le musicien Marin Marais[1], le narrateur se retire dans sa cabane de méditation où il pourra laisser le monde venir jusqu'à lui, et écouter le battement du Temps dans le Temps. La fin ne peut se poser pour le narrateur en terme de mort ou de punition, puisque les mythes de Tristan et Don Juan sont pris sous le mode ironique. Seule la suspension de jugement peut donner sa véritable mesure à une pratique du détachement (taoïste) constamment réitérée dans le roman. L'île des Bienheureux, celle de l'Immortalité, c'est peut-être finalement celle où l'âme a enfin un corps (et non l'inverse) toujours à réinventer, là où on fait durer le plaisir, ou comme dirait Mauriac, un endroit où persiste de façon souveraine «la délectation victorieuse de la grâce»...

> Entre les deux positions, éternelle, impassible, il y a la Voie. «Se développant en fibres innombrables, elle dure toujours, son activité ne s'épuise jamais.» (p. 219)

Océan de fleurs, multitudes d'oiseaux, à l'infini...

* * * *

Quoi de plus délicieux que la formule du carnet lorsqu'on a envie de goûter avec lenteur les plaisirs de la littérature? Chaque fragment, par sa densité, peut nous faire rêver des jours, voire des nuits durant. *Carnet de nuit*, toujours de Philippe Sollers, n'échappe pas à cette règle.

> La note de carnet est le comprimé, la cellule vibrante, la capsule. La nappe continue du récit est l'eau (Henry James: «Le fluide sacré de la fiction»). Jonction des deux: effervescence. Épiphanie selon Joyce. Dans la rue, après avoir acheté le poisson: évier, langoustines, soles. Elle passe en vélo, saute à terre. «Ça va?» (p. 126)

Comme à son habitude, Sollers devance la critique en fournissant de façon très juste et précise les définitions de son entreprise. Les nombreux fragments qui y sont rassemblés se présentent sous la forme de pensées fines et de trouvailles subtiles alimentées par la virtuosité et l'art de l'ellipse qu'on lui connaît bien. Anecdotes sur des écrivains, réflexions sur l'art ou sur ses propres écrits,

souvenirs rapidement tracés sur la page et citations habilement retenues par un œil attentif sont autant de surprises que le lecteur pourra découvrir à son rythme. La note de carnet, en tant qu'elle est *mot d'esprit*, participe de ce qu'était pour Joyce les *Épiphanies*, moments de révélation où «l'âme de l'objet le plus commun nous paraît s'irradier»[2], ainsi que des *Epiclets*, où le pain de la vie quotidienne se voit converti «en quelque chose qui a par lui-même une vie artistique permanente»[3]. À vous d'en juger, par ce fragment qui est peut-être un de mes préférés (avouons-le, le choix est difficile!).

> Rêver du livre que l'on est en train d'écrire: si je parviens à me réveiller dedans (c'est la mort). Ça m'est arrivé une fois: je m'étais endormi sur le tapis, au pied de la bibliothèque. J'étais le dernier paragraphe, son ondulation, sa modulation. Surpris, navré, amusé de me retrouver quand même avec un corps, alors que j'étais passé de l'autre côté: dans l'air, entre les phrases. (p. 7)

Christiane Lemire

1. Voir à ce sujet: Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, coll. «Textes du XX^e siècle», 1987, p. 28-29.
2. Richard Ellmann, *James Joyce*, Paris, Galimard, 1962, p. 99.
3. Ibid., p. 179.

GUY SCARPETTA
L'artifice
Coll. Figures, Grasset, 1988, 315 p.

Dire que notre société se constitue d'un déferlement d'images, de désinformation, d'aplanissement des valeurs, de zapping et de kitch est devenu un lieu commun, écrasant de banalité et de réalité. Il en découle une prédominance de l'imaginaire sur le symbolique... Or chacun sait que ce que le sujet ne symbolise pas lui revient dans le réel. L'expérience esthétique (et non pas son discours) en est une du réel: le choc provient d'une manifestation particulièrement forte de la torsion dans la représentation. Devant cette coupure, le sujet ressent l'urgence de nommer et (ou) de décrire cette expérience.

Ce que Scarpetta nous livre, dans *L'Artifice*, c'est un peu le récit de ces expériences et le discours qu'en tant qu'amateur il tient à y greffer. Il nomme «baroque» cette

expérience. Ici, le baroque n'est pas à prendre (exclusivement) dans l'acceptation historique du terme, mais bien comme dénomination d'une série d'expériences, diverses certes, mais qui se rapprochent par leurs formes. Entendez donc: art de l'hétérogénéité maximale, de la séduction, de la transe extatique, de la prolifération, de la théâtralisation, de la rhétorique généralisée. J'ajouterais peut-être, l'art de gérer fiévreusement la fièvre.

Scarpetta veut savoir de quoi il jouit. Il analyse donc ces œuvres pour savoir ce qui, en elles, lui cause cet effet. Il nous invite au voyage qui part (géographiquement) de l'Europe de l'Est et se poursuit aux confins de l'Amérique latine, et (historiquement) du XVI^e^ siècle à nos jours. La plupart des domaines artistiques y passent: la danse, le cinéma, la peinture, la littérature, la musique et même la mode. Les auteurs et artistes se succèdent: Tiepolo, Picasso, Graciàn, Kiš et Ruiz par exemple, mais aussi (et c'est un peu plus étonnant) Warhol, Schönberg et Baudelaire. Scarpetta y navigue à l'aise: il connaît et manipule bien le vocabulaire et la technique de chaque domaine, et manifestement, ses dissertations sont le fruit d'un mûrissement dû à une fréquentation longue et assidue de chaque artiste. Ce qui contribue à donner un ton confidentiel à ces essais. Son ton est juste, ses analyses sont réfléchies et parfois brillantes. Ses seuls défauts sont ceux qu'il avait déjà: ton un peu prescriptif (moins cependant que dans *l'Impureté*), justification systématique, lourdeur occasionnelle. Fidèle à lui-même. Si vous aimez, foncez!

Mais l'intérêt de ce livre est double. Primo, bien qu'étant une apologie du baroque, il n'est pas constitué seulement sur les similitudes des œuvres traitées, mais bien au contraire sur leurs différences formelles. La question n'est donc pas de vouloir prouver que Baudelaire et Tiepolo sont autant baroques l'un que l'autre, mais de démontrer en quoi ils sont *différemment* baroques. Question de formes, de style. L'écueil du fanion idéologique est ainsi déjoué: même s'il est vrai que Scarpetta propose le Baroque comme antidote au Kitch et au fascisme, il le fait en opposant une série d'expériences singulières à un discours communautaire.

Secundo, *L'Artifice* ne fait pas que thématiser le baroque, il en rend le trouble et l'euphorie, la fièvre et la légèreté. Il en assume les paradoxes et atteint même quelques moments vertigineux (sur Tiepolo, Picasso, ainsi

que la fin d'«esquisses viennoises», ce passage d'écriture toute «Italique»). Le lecteur, placé ainsi au cœur du sujet, se trouve, s'il est le moindrement sensible à l'esthétique scarpettienne, rapidement excentré, décollé.

Envoyez-vous en l'air si vous pouvez, mais n'est pas saint Dominique qui veut.

Olivier Renault

1. Pour jouer sur le titre de son roman *L'Italie*, publié chez Grasset.

YVES BEAUCHEMIN
Juliette Pomerleau
Québec/Amérique, 1989, 691 p.

Je suis à la campagne dans une grande chambre blanche, étendue sur un grand lit avec du soleil tout le tour. Il est 10h du matin... je lis depuis 6h... et j'arrive aux dernières pages de *Juliette Pomerleau*. *Juliette* se lit par longs pans, à mon insu d'abord, et ensuite avec tout mon consentement.

Donc un roman très présent, dont l'intrigue nous tient en haleine, mais surtout un roman aux personnages si vivants et convaincants qu'on les connaît vite et dont on reconnaît bientôt la démarche... sinon les démarches. Juliette Pomerleau, comptable, 57 ans, obèse, est avant tout une femme de ralliement. Même si elle ne peut faire l'unanimité totale au travail (où un jeune comptable lui pompe l'air) et dans sa propre maison de rapport (où la guerre lui est déclarée par sa sœur). Mais la confiance règne autour de Juliette et, avec le temps, l'amitié, l'amour. C'est le développement de ces multiples attachements auquel nous assistons au gré des péripéties qui nous bardassent aux quatre coins du Québec.

En résumé, Juliette échappe à la mort dans un premier temps, puis elle recherche envers et contre tous les diables sa nièce Angèle; elle acquiert une vieille propriété de famille qu'elle transforme en maison accueillante pour ses amis musiciens Bohu et Rachel, pour son ami photographe Clément et pour les deux hommes de sa vie, son neveu Denis (10 ans) et son ardent amoureux Alexandre. Tout cela se vit tambours battants, entremêlant échecs et

succès tous aussi fracassants les uns que les autres. Les personnages vivent au même rythme et passent toutes leurs réflexions à voix haute à l'intérieur de dialogues efficaces.

Un roman que certains snobberont certainement parce que promis à un succès populaire et qui m'a tout de suite attirée puisque j'ai un faible pour les obèses intelligentes au grand cœur. Un roman qui parle de la place de la création (musicale) en l'incarnant dans un personnage bon, faible mais finalement victorieux. Un roman au quotidien... «comme le pain, comme la vie quotidienne».

Nicole Décarie

GÉRARD THIBAULT et CHANTAL HÉBERT
Chez Gérard: la petite scène des grandes vedettes (1938-1978)
Les Éditions Spectaculaires, Sainte-Foy, 1988, 542 p.

Il faut se réjouir de la publication des mémoires de Gérard Thibault. Ce dernier a en effet joué un rôle très important dans la dynamique du spectacle vivant au Québec, et cela pendant une quarantaine d'années. «Chez Gérard», «Chez Émile», «À la Porte St-Jean», «À la Page blanche», «La Boîte aux chansons», etc., les gens de Québec se souviendront des heures de gloire de ces restaurants-cabarets qui ont prêté le micro à des centaines d'artistes venus principalement de France, des États-Unis et, bien entendu, du Québec.

Charles Trenet, les duettistes Roche-Aznavour, Édith Piaf, Les Frères Jacques, Patachou, Brassens, Brel, Annie Cordy, Bécaud, Les Trois Ménestrels, Clairette, Jean Rafa, je cite de mémoire ceux qui ont mis à l'honneur la chanson française. Et de chez nous, Alys Robi, Monique Leyrac, Fernand Gignac, Ginette Ravel, Guilda, Paul Berval, Doris Lussier, Dominique Michel, Gilles Vigneault, Offenbach, Daniel Lavoie, je pourrais en nommer une centaine. D'ailleurs, une annexe donne le calendrier de tous les spectacles qui ont animé les scènes de la Place de la Poste de la vieille capitale de novembre 1948 à décembre 1979, de quoi vous en mettre plein la vue et nous faire

réfléchir au désert «artistique» que nous traversons depuis la fin des années 70. Tout près de 2500 artistes se sont produits là en 30 ans.

Je ne parle pas de ce livre par nostalgie. Elle est un peu là, bien sûr, comme lorsqu'on tourne les feuillets d'un album de photos, et ce livre en contient plus de 250. Mais ce livre ne constitue-t-il pas une formidable mémoire, et je sais gré aux auteurs d'avoir su mêler confidences, anecdotes et mises au point historiographiques avec le plus grand bonheur possible. Et jamais je ne me suis ennuyé, même lorsque Gérard Thibault attire l'attention sur l'évolution des cartes de restaurant, sur les transformations de vocation des lieux, etc. Ces détails ne renvoient-ils pas aux changements socio-culturels rapides que subissait alors le Québec. Ne pensons qu'à nos mœurs relatives à l'alcool ou à la télévision; il y a là de quoi alimenter la réflexion de Chantal Hébert pendant encore bien des années.

Gérard Thibault se présente comme «ami et confident des artistes», et l'on sent qu'il les a en effet beaucoup aimés, tout en étant un homme d'affaires et un producteur de spectacles très avisé. Ce livre qu'il a écrit avec Chantal Hébert est à lire par tous ceux qui s'intéressent aux «variétés», illustration à la fois clinquante, touchante et révélatrice de la culture populaire occidentale des années 1940 à la fin des années 60. À lire également, une entrevue exclusive de Gérard Thibault accordée à Richard Baillargeon dans le dernier numéro de la revue *Yé-Yé* (vol. 6, no 1, nov.-déc. 1988).

Robert Giroux

PAUL BÉLANGER
Projets de Pablo
Éditions du Noroît, 1988, 107 p.

En exergue des très beaux poèmes de ce livre, on peut lire de René Char les mots suivants: «Demeure le céleste, le tué». Rattachés à la personne de Picasso, ils peuvent être entendus comme une manière d'hommage au peintre, les poèmes de Bélanger se faisant par moments peintures aveugles. Ainsi le lecteur peut-il, s'il connaît déjà l'œuvre du maître, fréquenter à nouveau son univers, mais ce,

surtout dans la première partie du livre, le modèle étant par la suite plus ou moins abandonné après avoir connu des «métamorphoses» (titre de la deuxième section) qui auront permis, semble-t-il, au poète de prendre sur le plan de l'inspiration ses distances avec l'étoile du maître, en quelque sorte son modèle.

L'expérience qu'on nous propose ici: survoler par les ailes du médium poétique l'itinéraire du peintre, ses «projets», vaut la peine d'être tentée. Vraiment une sorte d'équivalence est produite. Je ne vois pas la toile. Elle n'est pas uniquement décrite; en tout cas le poète ici ne fonctionne pas en utilisant les ressources de la seule description, celle qui serait méthodiquement systématique. Je ne vois donc pas le tableau, mais par les mots me revoici en plusieurs occasions en présence de ce que suscite chez le regardeur l'œuvre de Picasso. Or qu'en est-il pour ceux qui ne fréquentent pas les travaux de ce dernier, et dont les mots de Bélanger n'ouvrent pas, par conséquent, à un terrain de connaissance? J'imagine qu'alors le poème redevient, mais uniquement, cela qu'il n'a cessé d'être: poème autonome.

Il est ça et là des poèmes qui n'ont suscité en moi face aux œuvres de Picasso aucun ressourcement, n'ont rappelé aucun souvenir. Peut-être s'agissait-il de textes moins liés aux tableaux, peut-être les tableaux auxquels ils renvoient m'étaient-ils moins familiers voire même inconnus. Je ne sais. Mais comme lecteur je ne suis pas moins charmé. J'imagine même ce que procurerait chez un aveugle l'audition des poèmes qui sont franchement liés à la peinture de Picasso. Je crois que la synthèse poétique serait du meilleur effet. Joints à je ne sais quels essais pertinents portant sur l'œuvre du peintre, les poèmes de Bélanger mèneraient sans doute à une sorte de vision intérieure et à une compréhension sensible qui, pour intuitives et approximatives qu'elles seraient, indiqueraient que *Projets de Pablo* peut tenir lieu de «traduction», bien que proposant aussi une autre expérience, celle du poète. Car le Picasso de *Projets de Pablo* en est aussi un autre, changé, pour ainsi dire, tel qu'en Bélanger il apparaît pour advenir finalement en nous. Le texte naît de la peinture et renvoie, mais ne renvoie pas uniquement, à cette dernière, autonome elle aussi, qui le suscita mais ne l'exigeait point. Picasso ici salué ne récuserait pas l'entreprise. Lui qui aimait les poètes aurait, je pense, apprécié qu'un tel livre lui fût adressé.

Il aurait apprécié ce geste d'autant plus que l'offrande consiste en une poésie riche et formellement précise, où l'art, dans le sens positif de ce terme, est porté mot à mot à un faîte.

Il y a une simplicité, il y a une complexité de l'entreprise poétique chez Bélanger. Il y a par exemple les mots de tous les jours, et d'autres plus rares, généralement recherchés et retenus pour les jeux de société axés sur le langage, ou plus sérieusement pour les grands travaux de la description et de l'interrogation des phénomènes et des choses du monde. Bélanger use de tous les mots, mais d'aucun il ne se paye. Sa phrase jamais ne brille de faux éclats. Comme l'entendaient Fénelon et ses pairs, comme l'entendent aussi à toute époque ceux et celles que la patine laisse froids, l'ornement chez Bélanger ne s'éloigne pas du «naturel». Si le discours et la vision qu'on trouve dans ces pages sont à la hauteur des exigences éthiques et esthétiques dont il sera tantôt question, on ne s'étonnera pas de constater que, simples ou complexes, les poèmes de ce recueil ont un ton empreint d'une indéniable noblesse, la seule qui compte, la moins jouée qui soit. Si Bélanger appartient à une tradition d'écriture, l'on y verra figurer des poètes qui ont œuvré un peu à l'écart, pas forcément, toujours accomplissant tout simplement ce qu'ils avaient projeté de faire, humblement, mais avec de grands moyens, bien qu'on vît rarement leurs œuvres magnifiées à grand renfort de publicité; ou alors les bruits ne changèrent rien à l'affaire, strictement poétique, qui était leur.

Une telle poésie ne saurait exister sans une pensée (reposant sur une pratique sérieusement approfondie de la lecture et de l'écriture), sans une pensée de la poésie touchant tous les éléments de cet art. Sans négliger les considérations esthétiques (Bélanger sait qu'au bout du compte un poème est un poème, c'est-à-dire qu'il doit tenir le coup en tant qu'objet constitué de matériaux organisés entre eux selon un mode de production donné ou à inventer, qui est ou sera poétique), et pour ainsi dire en mettant aussi l'accent sur elles, le poète procède d'un art qui voit au dépassement des bornes étroites d'un formalisme qui n'est rien quand il est tout ce à quoi l'écrivain uniquement se consacre. Inventeur de formes, tel fut Picasso, mais non pas artiste improvisé à partir de son seul nombril-centre-du-monde. Si le poète n'est pas ici à proprement parler un inventeur (ça ne court pas les

rues, qu'elles se nomment Saint-Denis ou Sébastien-Bottin), à l'instar de Picasso, il est de ceux, très rares, qui n'ignorent pas les traditions et les quelques trésors qu'elles nous ont légués. C'est dire que le poète a fait ses classes et qu'il connaît son métier. Mais ce n'est pas tout. Parmi ces trésors, offerts entre autres par Picasso, notre poète a su trouver et faire sienne une éthique de l'art qui fait l'art s'ouvrir sur le monde et les artistes avec lui sortir de leurs tours d'ivoire. Bélanger, attentif aux formes, ne l'est pas moins aux sens. Si «la forme forgeait des sens» chez le peintre, elle fait aussi de même chez le poète.

C'est, écrit Bélanger, qu'«il y a les gouffres / et toi qui les décris / qui écris dedans». La poésie ne serait rien, n'existerait pas si, par elle, hommes et femmes ne témoignaient de ce qui est.

«Nul n'invente (...) hors de l'effondrement». Cette invention, toujours de circonstance, consiste en une poésie «qui charroie les sédiments de sa gravité», la sienne propre, et celle du monde que peignent et chantent les artistes, et que connaissent et ignorent tout autant ceux et celles qui ont choisi d'autres voies pour affronter ou éviter les réalités absolues et relatives de l'existence.

Daniel Guénette