

## Yeux fertiles

Numéro 65, automne 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13859ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1995). Compte rendu de [Yeux fertiles]. *Moebius*, (65), 125–142.

## **Claude Bertrand**

### *L'invention de soi*

Les Herbes rouges, 1995, 200 p.

Voilà un beau titre pour un petit livre sur Nietzsche. «L'invention de soi», quel programme! On peut s'attendre à des explications sur la créativité, le génie et la liberté, et cela promet, cette dernière notion étant tenue comme particulièrement suspecte par Nietzsche. En ce sens que si l'on prétend la liberté comme déjà réalisée, comme le fait l'humanisme, on ment! C'est aussi simple que ça. La liberté est la tâche infinie de toute l'humanité.

Ce petit manuel représente bien, il me semble, l'état de la question de la réception de Nietzsche au Québec. Il aurait pu s'intituler «Nietzsche éducateur» s'il s'était un tant soit peu approché, dans son style d'écriture, de la superbe du ton de Nietzsche. Il apporte, en un langage assez simple pour se laisser travailler par de jeunes étudiants, quelques-unes des meilleures leçons de ce penseur fécond, maître surtout en intensité de vie et interprète des problèmes de l'existence.

Notre auteur, Claude Bertrand, dont il faut d'abord saluer le courage d'avoir tenté une explication simple de ce qui ne l'est pas, s'avance doucement et cela a l'air bien gentil: un professeur de cégep qui s'adresse à ses étudiants en les prenant par la main, c'est l'image qui vient à la lecture des toutes premières pages.

La distinction, qui prend place dès le début entre morale et éthique n'est peut-être pas nécessaire, elle est contestable et en tout cas elle ne se retrouve pas comme telle chez Nietzsche. Cependant l'auteur semble définir l'éthique comme une réflexion attentive des rapports à l'autre, et en ce sens-là, pour se dissocier de l'hypocrisie qui gouverne la morale, cela ne ferait pas grand mal.

Chez Nietzsche lui-même, l'éthique serait la tension de la volonté de puissance au-delà de la morale, cette tension qui propulse la flèche du désir vers le but. Quel est ce but? C'est à l'homme de décider, et ainsi du sens et de la valeur de son être, de sa vie. Voilà l'éthique. L'autre, c'est encore moi, mais Nietzsche insiste sur le Soi. Le sans autre et le tout autre: l'indéfini, insaisissable. Ce qui en l'homme résiste et est irréductible à toute tentative de définition.

Il y a quelques moments heureux où l'on voit que le parti pris de ce ton gentiment pédagogique n'est pas sans présenter quel-

ques avantages, par exemple cette présentation tendre de la « carrière », la trajectoire de Nietzsche :

F. Nietzsche, dans sa vie même, fut d'abord un homme très sérieux, professeur à l'Université, philologue. Mais une maladie le sauva de tout ce sérieux. Il dut quitter son enseignement à l'Université. Et plus il avançait en âge, plus il écouta ses propres pensées, plus il redevint enfant. À la fin de sa vie, l'on ne voulait même plus publier ses livres car il s'en dégageait une trop grande liberté d'esprit. (...) C'est cela son innocence : ne pas se garder pour lui. Il surgit comme Sujet vivant devant l'autre. Sa voix n'est pas un ronron monotone et terne. Il fait tout pour échapper au terrible « sérieux » de la connaissance sans pour autant faire l'économie de celle-ci.

Ce passage illustre l'approche affective choisie pour présenter Nietzsche à un jeune public. Il en résulte un mélange où se disputent des occasions d'élévation de ton et de naïveté. Il se produit quelquefois une atténuation du propos de Zarathoustra : « L'enfant, c'est encore un masque pour jouer devant nous la figure de ce qui est insaisissable. » Bien, mais « il dit aussi simplement que l'homme *peut porter en lui* un instinct de domination, un désir de dominer et qu'il n'y a pas de honte à avoir un tel désir. » (Je souligne.) Légère atténuation ?

Le problème c'est que pour Nietzsche, et c'est son hypothèse caractéristique, la vie est essentiellement volonté de puissance. C'est pour lui la définition même de l'exubérance de la vie, le désir de son propre accroissement qui passe par la recherche de l'augmentation de la force et de la puissance. Le masque de l'acteur, du manipulateur politique, c'est la volonté de puissance ; sous le masque, c'est encore la volonté de puissance. C'est son option métaphysique, si l'on veut, le seul noyau spéculatif – mais il innerve toute l'œuvre – d'une pensée tout entière vouée à la compréhension immanente, interprétation subtilement matérialiste, de « l'esprit de la terre ».

\*\*\*

L'auteur fait appel à son expérience personnelle, celle du vécu familial, pour illustrer et faire comprendre le passage, par la perte de la foi de son père, d'un monde dominé par la religion et la morale, à un monde où les règles font problème et où dans l'angoisse on cherche à se dessiner l'espace possible d'une liberté. Ce quatrième chapitre est l'un des mieux réussis.

Si Dieu est mort, il faut de toute urgence devenir son propre Père, son propre regard. C'est cela retrouver le sens de la limite. Sinon comment pourrions-nous échapper à notre épar-

pillement ? Il faut retrouver le sens d'un principe organisateur de soi-même et de l'univers. Il y a plusieurs buts, dit Nietzsche, il manque un but unique.

Le cinquième chapitre, intitulé «La "Raison" du corps», en cherchant à expliquer le passage à l'acte du criminel ou du suicidaire, nous fait mettre le doigt sur un des thèmes essentiels chez Nietzsche, là où il contribue le plus vigoureusement à un renouvellement de ladite «question du sujet», de la vision que le sujet peut avoir de lui-même, regard porté sur ce qui le constitue.

Le passage à l'acte (criminel, autodestructeur) serait le fruit amer de l'incapacité à vivre son corps, comme un ensemble de pulsions, d'y intégrer la réflexion qui permet le détachement et la domination de ces pulsions, la maîtrise de soi comme premier pas vers la liberté: «Le corps est raison, une grande raison, une multiplicité qui a un seul sens, une guerre et une paix, un troupeau et un berger.»

Chez Nietzsche, cette étrange tendresse envers le criminel prend la mesure de l'hypocrisie de la morale chez les bien-pensants. Le criminel est seulement celui qui a été la victime de soi, de l'image forte qui l'a obnubilé d'une petite part de soi; celui qui veut le sang et le cherche dans l'acte du couteau n'est pas essentiellement différent de celui qui trône comme juge, et qui exercera le même genre de vengeance mais à l'abri des conventions. (Sauf que «le pauvre criminel», qui revient trop souvent dans le texte, expression d'un naïf paternalisme, pourrait faire passer un mauvais quart d'heure à notre auteur s'il le trouvait sous sa patte. Parce que plus humiliant que le mépris encore, qui excite le courroux des natures fières, il y a la pitié.)

L'insistance sur le thème, cher à Nietzsche, de l'amitié est bien dans la ligne charmante, sensible de l'approche affective. L'auteur s'en tire plutôt bien avec le problème d'expliquer sans condamner ni Nietzsche ni «la femme» le discours pourtant très dur que Zarathoustra tient sur la femme; par exemple, qu'il faut tenir en respect avec le fouet, esclave ou tyran, incapable d'amitié car sujette et soumise à la logique de l'amour.

Mais après cette tentative de sauver Nietzsche et le chou, cela se gâte passablement. Notre auteur se permet, envers et contre l'esprit de Nietzsche, de se faire moralisateur: il tance et houspille les jeunes filles, leur enjoignant de ne pas se donner trop facilement – mais à qui, à ses rivaux? Puis, face à des passages difficiles du Zarathoustra, l'interprétation s'embrouille, se risque dans des méandres où se perd bel et bien le fil conducteur.

\*\*\*

Le surhumain pose le problème de la démesure en ce sens qu'il excède la mesure, «humaine, trop humaine», c'est-à-dire ambivalente et indécise. L'amour de Zarathoustra est «la vertu qui donne», qui va ainsi au-delà de lui-même. Pourquoi est-ce trop loin? Allons-nous tester ici la prétendue distinction entre morale et éthique?

Il y a un passage un peu long mais qu'il vaut la peine de citer en entier puisque s'y concentre un problème majeur du texte.

Car on a toujours l'impression qu'il va trop loin, qu'il ne mesure pas le don de son amour. En effet, Zarathoustra va toujours trop loin. Mais s'il va trop loin, c'est que plutôt que de se comporter toujours par rapport à la basse réalité, il se détermine à partir d'un Idéal, d'un personnage idéal dont le surhumain représenterait la figure. N'oublions pas que le surhumain est une pure Idée. Une Idée au sens fort du terme, c'est-à-dire quelque chose que l'on n'arrivera jamais pleinement à incarner. Le surhumain, en ce sens, c'est toujours la tension vers le surhumain, c'est-à-dire la tension vers tout ce qu'il y a d'extrême en l'homme. La tension vers le bas, vers l'animal, mais aussi la tension vers le haut. L'on ne réalisera jamais ces extrêmes, bien sûr, mais on peut faire l'effort d'y tendre, de s'en approcher quelque peu.

Faire du surhumain une Idée, un idéal, une valeur, cela ne va pas sans poser quelque problème dans l'interprétation de la pensée de Nietzsche. La figure du surhomme est appel à incarner cette sagesse du «sens de la terre» dans toute sa puissance. Si l'on en fait un simple idéal, on condamne l'homme à l'impuissance; si l'on en fait une valeur, comment peut-on alors dépasser la morale? Et l'on souscrit à l'interprétation qui fait de Nietzsche une autre manière de Platon, qui aurait simplement défini un autre «Souverain Bien». Il y a là tout un débat qui doit commencer, ainsi que l'a vu Heidegger, par prendre position sur la question de l'essence de la métaphysique.

D'un autre côté, il ne s'agit pas seulement de «valeurs personnelles» ici. C'est le versant psychologique ou personnaliste sur lequel nous entraîne l'auteur. On cherche à dépasser les illusions individuelles et c'est de la «grande politique» qu'il s'agit d'après Nietzsche.

Il est vrai qu'il faut prendre le risque de simplifier quand on s'adresse à un public d'étudiants du collégial. Mais la vulgarisation honnête, celle qui donne malgré la simplification une idée juste de son objet complexe, est un talent rare. Il se peut que la pensée de Nietzsche ne soit pas simplifiable de cette manière, c'est-à-dire impropre à la vulgarisation.

On a peine à maintenir ensuite l'intérêt de lecture pour ce bouquin qui s'effiloche, qui devient tout à fait informe vers la fin. La pâte ne lève pas de cette « interprétation » confuse et indécise de collégien sur Zarathoustra.

L'auteur se rabat sur l'apologie de la création artistique pour ne pas penser justement l'unité tendue de la volonté de puissance. Les fils ne sont pas tenus en main. Mais si l'auteur mentionne en passant que l'on ne peut pas faire complètement abstraction des rapports de forces dans lesquels « nous sommes inscrits », il y a comme une retraite de jeune vierge effarouchée devant tout ce qui relève du politique !

Alors on voit plus clairement que l'on n'a jamais été en présence d'une interprétation sérieuse ou virile de Nietzsche. Or je sais bien que la vie est femme, selon Nietzsche en tout cas, mais c'est l'homme qui la pense ou qui devrait, sinon, se donner pour tâche de la penser.

Ici l'on n'a pas su prendre cette pensée en bloc, l'on n'a pas su la comprendre comme un ensemble de problèmes. On a fait le tri, la fine bouche qui choisit ses bons morceaux ; on a savouré ce qui plaisait, sacrifié la dureté du réel. Philosophie alimentaire ! Philosophie de fonctionnaire...

C'est certain que Nietzsche valorise partout dans son œuvre une forme de sublimation de la volonté de puissance dans la création artistique et dans la recherche de la connaissance. Mais il critique tous les faux-semblants de création, l'art véritable est intensificateur de la vie, et pas seulement purgatif ou cathartique. Et il critique la prétention dite « désintéressée » au savoir (le savoir véritable concentre le maximum de puissance), en même temps que l'inertie de la lourde démarche de la science qui décompose tout, analyse et ne recompose pas un monde. Et il nous avertit que c'est encore « la volonté de puissance qui interprète »...

La non-conclusion de ce petit essai montre bien que l'on n'a pas relevé l'épreuve du nihilisme, qu'on est resté ici sur le mol oreiller d'un nihilisme passif. Féminisation de la pensée à laquelle aboutit ici l'approche affective. Mais pour la distinction éthique et morale, on reste en plan. Il n'y a pas d'éthique ici, mais une inquiétude vague, un bavardage, un rêve langoureux sur la morale la plus commune.

Nietzsche voulait le surgissement d'une nouvelle noblesse, d'hommes qui sont à la fois penseurs et artistes, dépassant (la conservant comme un moment subalterne) la minutieuse attention du savant. Il est devenu lui-même le prototype d'hommes qui

se reconnaissent dans l'exigence de la pensée créatrice et qui prennent la connaissance comme occasion pour l'action, et non but en soi, la flèche du désir visant le but de la vérité à construire, luttant à la fois contre la populace et le despotisme.

Cette pensée est intrinsèquement *politique*, sans compromis possible, et ceci à plus d'un titre: politique intérieure du sujet; politique du corps et de la terre; politique de la pensée et de l'action. L'enveloppement mutuel de ces aspects permettrait de donner une idée de ce que serait l'exigence d'une éthique nietzschéenne. Faire tenir un discours éthique – et non pas un discours sur l'éthique – est à ce prix. Mais qui peut le payer? Il faudrait d'abord avoir pu inscrire les premiers chapitres en lettres d'or dans le carnet de bord de la victoire sur soi-même.

Car l'éthique, au sens nietzschéen que manque notre auteur, exigerait rien de moins que l'effort de se maintenir au-delà de la liberté comme fantasme et en deçà de la liberté comme tâche pratique et qui engage l'avenir, celui où elle serait réalisée ou réalisable...

Cela peut-il encore avoir du sens pour nous, les derniers des décadents? Et pire, parmi ceux-ci, les derniers à en souffrir et à en entretenir la conscience. La morale est déjà dépassée, on n'en retient que la grimace. C'est la leçon minimale qu'ont déjà mise en œuvre les carriéristes de la politique journalière.

\*\*\*

La liberté rêvée ne suffit pas à la tâche. Puisque le discours libre n'est pas encore la liberté en acte. La liberté, puisqu'il faut en parler comme d'un concept, des trompeuses hauteurs de la contemplation, est cette lentille sans tain, toujours à polir, concentrant ce regard clair qui ausculte le lointain comme le plus proche et fait advenir l'être en sa constellation nouvelle. Mais où s'incarne-t-elle, celle qui aurait le courage de se moquer de l'aspect terrible de l'existence (le tragique) comme de la vanité des illusions (l'humanisme) ?

L'utilité de ce petit manuel reste qu'il peut servir de première introduction à un dialogue avec l'œuvre de Nietzsche. Il ne nous permet pas de pénétrer d'emblée dans une intelligence claire de cette pensée difficile, seulement d'en humer un peu l'atmosphère. Il peut ainsi contribuer à attirer de jeunes intelligences, en les incitant à pratiquer l'art de l'interprétation, à faire les premiers pas sur un chemin de questionnement.

Jacques Perreault

**Daniel-Louis Beaudoin**

*Portrait d'une fille amère*

Triptyque, 1994, 102 p.

Il est difficile de ne pas être séduit par les perspectives narratives. Tout d'abord le récit prend la forme d'un journal intime rédigé entre 1985 et 1988. Puis, l'auteur prend la voix d'une narratrice. Mais s'attarder sur ces aspects, somme toute bien secondaires bien qu'intéressants, serait passer à côté de l'essentiel, c'est-à-dire l'émotion qui transcende l'œuvre et qui fait que l'on s'étonne qu'il s'agisse d'un premier roman.

Une quête effrénée de tendresse et d'absolu se dissimule derrière la violence verbale que manifeste Claudine Monet (23 ans) à l'endroit de sa mère. Le problème des relations entre mère et fille n'est pas nouveau dans le corpus québécois, mais on est ici devant un roman plein de paradoxes et c'est ce qui contribue à le rendre si captivant.

Claudine veut être aimée inconditionnellement, mais ce désir d'amour absolu, loin d'être comblé, la mènera à la misère et à la déchéance. Même l'écriture ne lui servira pas de palliatif, ou si peu ! Insatisfaite de ses rapports avec sa mère, elle trouvera un certain équilibre dans une relation d'amour avec Judy, professeur de création littéraire à l'université. Elles iront vivre temporairement à New York. Claudine y connaîtra de multiples expériences sexuelles, plus ou moins heureuses, et sombrera dans la drogue, ce qui lui vaudra d'être la victime de voies de faits graves. Pendant un certain temps, Tracy (4 ans), la fille de Judy, incarnera un peu l'espoir, mais le bonheur ne sera au rendez-vous pour personne. Leurs destins seront sans issue et la mort s'imposera comme conclusion logique.

Vision triste et pessimiste mais qui n'en est pas moins réaliste et fort révélatrice des angoisses d'une génération un peu laissée pour compte et qui a mis ses espoirs dans l'amour (valeur dominante) et les paradis artificiels.

Ce qui fait la force de l'auteur, c'est son humour mordant qui ne sombre jamais dans la facilité et qui vient nuancer habilement le propos. Ce roman choque, en ce sens qu'il nous amène dans les bas-fonds du désespoir, dans le seul but de nous sensibiliser aux problèmes de cette génération avec un brin de tendresse et d'ironie. Il n'y a rien de gratuit ni de complaisant. Les personnages (enfin, la plupart) restent dignes. Claudine n'accepte pas facilement les compromis. Il aurait peut-être été souhaitable de voir un peu d'onirisme venir colorer le tout.



Il reste que c'est une œuvre de maturité qui se démarque par un sens de l'ironie sans pareil qui lui donne une saveur et un ton particuliers. C'est ce qui s'appelle avoir du style ! L'auteur sait également aller à l'essentiel, ce qui présage un bel avenir.

Martin Thisdale

### **Pierre-Paul Cormier**

#### *Mécanique cantique*

Le Nordir, 1995, 82 pages

Les critiques sont, sur la foi de Diderot<sup>1</sup>, des sauvages qui soufflent au passant des aiguilles empoisonnées. Il est plaisant de se représenter un de ces poussahs, accroupi dans la savane inculte, son dernier « papier » à la main roulé en sarbacane, prétendre souffler le chaud et le froid. « Souffler n'est pas jouer », comme on dit au jeu de dames. Que ces grands caciques se montrent à visage découvert, et que l'on sache une bonne fois de quelles couleurs horribles ils se barbouillent. Point de système chez eux, et point de goût : ils paient des petits tributs à leur petite tribu. Malheur à qui n'est pas du clan !

Il est poncif de dire aujourd'hui que la littérature est morte ; celle qu'ils veillent frileusement dans leurs petites chapelles ardentes, certes ; cet imputrescible cadavre le fut-il jamais ? Enterrez-moi ça : je ne pleurerai pas sur une poupée de son.

Par bonheur, je ne suis moi-même qu'un passant, je n'ai pas ma paillasse dans un coin de leur case. Passant pressé, le nez au vent, importuné il est vrai non de leurs sagettes, mais des mouches tsé-tsé qui prospèrent dans la susdite savane inculte. Je suis heureusement vacciné – le vaccin s'appelle curiosité-doute-perspicuité (CDP) – contre cette maladie du sommeil qui fait des ravages chez les lecteurs naïfs et désarmés, affection qui prend une ampleur épidémique et dont les formes irréversibles sont : 1) en prose, l'érotisme à la papa ; 2) en vers, l'intimisme à la tonton. Si vous préférez :

1) Je bande, tu mouilles.

2) le soir tombe la vie n'a pas de // sens

(Notez le style *coulant* et le rejet *savant*.)

« Soyez persuadés, rieurs, que je mène une vie poétique<sup>2</sup>. » Je crois que Pierre-Paul Cormier pourrait reprendre, à la limite de la provocation, cette nasarde de Louis Aragon. J'ai lu avec plaisir sa *Mécanique cantique* ; pensez si, d'abord, le titre m'a alléché : cela ne flairait ni l'alcôve ni le coin du feu.

J'ai mis mes pas dans les pas de cet autre passant ; parfois, je ne l'ai suivi que de loin, mais je ne l'ai jamais perdu du regard. Il est bon que la poésie heurte, que le style ne coule pas, et résiste ; il faut quitter les chemins battus, les avenues pavées, les rues où les chiens vont pisser, et se risquer à travers champs, perdre la tramontane, se déchirer aux ronces, s'aventurer dans les bois au risque des bêtes, au hasard de se perdre. Tout de suite, le poète annonce la couleur. Cœur atout, partie désespérée : « Peuple de cons morts d'insuffisance d'idées... » (p. 11) Tiens, nous ne sommes pas seuls ! L'horreur promène un œil de mouche sur la nourriture désinfectée, sur l'âme désaffectée du monde, le joli susucre raffiné des roquets : « Tu parles de l'hiver sans gémir sur chacune des faces d'un cristal de neige. » (p. 12) Quand on cultive les cristaux, on introduit dans une solution sursaturée un germe pur et parfait : « Le poète n'était pas Virgile ou Homère. Il n'avait laissé que des gribouillis et au sein de ces griffonnages un vers de génie. » (p. 13) M. Cormier propose cette fiction d'un manuscrit découvert en 2048 par un « bibliothécaire myope » (*Homerus dicitur cæcus fuisse !...*), à une époque où toute écriture relève de la paléographie : « Je touche la mort vivante laissée en mots. Le testament. » Virgile-Villon. Horace, encore, mais comme en dérision le *Non omnis moriar*<sup>3</sup> dont les vieux poètes faisaient tant de cas, et qui suppose la suite du monde, la relève vigilante, le relais scrupuleux du flambeau. De Prométhée dévoré à Prométhée dévoyé (détourné de la voie) : la trop fameuse ironie postmoderne ne serait-elle que l'aveu d'une impuissance et l'expression d'une tristesse ? Ou plutôt, pour ne pas quitter la Fable, ne devrions-nous pas, troquant de dieux, élire pour symbole Tityos, fils de Zeus, précipité dans les Enfers où deux serpents lui dévorent le foie, pour avoir violenté Léto, mère d'Artémis (vierge éternellement jeune, vindicative et superbe) et d'Apollon (musagète, dont les boucles noires, dit Homère, sont comme les pétales de la pensée). Voilà les belles allégories d'un siècle chauve et bistourné : le nôtre. Et je n'ose augurer du prochain. Je note une espèce d'archaïsation volontaire dans l'écriture de poèmes à forme fixe, dont les images, avec une distance narquoise, font appel à la friperie poétique : ange, poète incompris, magie enfin de toute l'armoire aux poisons dont on ne sait quel sort a préservé l'efficace : « ores », « azur », « vesprées », « cantiques » en porte-à-faux avec une modernité inquiétante et morne : « Un ange (...) passe comme un camion » (p. 16). Je relève encore « le poète livrera son cœur (...) au saloir », ce qui n'est pas sans rappeler une nouvelle de Léon Bloy – prince des imprécateurs, mastigophore

et voyant. Nous sommes, on le voit, en mauvaise compagnie à une époque où le conformisme fait crime de la rime.

Suivent des espèces de comptines, d'une inquiétante gratuité, écrites on dirait pour faire sarcastique amende honorable; les mots s'appellent selon le jeu des associations: les cadavres exquis défilent, et font un brin de conduite aux chars allégoriques de la métaphore, dans un carnaval triste: «J'ai peur de perdre le sens du monde» (p. 25). Omniprésente, l'image de la vitre, toujours sous-entendue: aquarium, terrarium, maison de verre; séparation incontestable, et fausse transparence. La mort que l'on franchit en se coupant aux poignets. Puis une coulée de mots inventés, expressifs (de quoi!?) et sonores. «Un vocabulaire qui pourrait servir à causer aux bêtes du désert» (p. 37). Des mots décomposés, pour rendre compte de la pourriture du monde; des syllabes, comme en sursauts quantiques (cantiques): l'insécable détresse, la distance ironique, juste celle qu'il faut pour que «l'œil qui est plus que le globe oculaire» (p. 45) accommode la vision du dedans aux apparences universelles. Des images somptueuses parfois, manche jeté du lyrisme après la cognée de l'émotion: «La sentinelle du zénith grille du verre en dessous» (p. 48). La profonde inquiétude sans voix, sans pose, sans chichi: «Parce que le cri d'un peuple ou d'un poète, ça se perd dans la nuit.» (p. 50) «Le poète est un ossti de mardeux» (p. 52). Des images de désert, encore, de la féminité du monde sous «la nuit liquide» la soif inassouvie, la fragile tentation et le châtement adamique: «l'âme de l'homme est un serpent de verre» (p. 59). La flèche du Parthes: «Je n'ai pas eu de doctorat en lettres» (p. 69); «Deux ou trois galaxies analphabètes font un rot d'étoiles en guise de manifeste-agi» (p. 74).

Pour finir, car il le faut bien, j'avoue ne pas être bien sûr de rendre la saveur exacte du recueil, grandes crevailles où l'on trouve de tout: des ortolans au fast-food. Et dans ce désert du recueil, quelques poires pour la soif. Enfin, la table a été dressée en des lieux qui n'ont pas encore été annexés par les Clubs Med poétiques, et qui n'intéressent pas les Gentils Orgasmeurs de l'extase sur mesures. Que M. Cormier sache en tout cas qu'il a trouvé en moi un lecteur fraternel.

Marc Vaillancourt

#### Notes

<sup>1</sup> Diderot, *Des auteurs et des critiques*, *ŒUVRES*, La Pléiade, Paris, 1961, p. 1275.

<sup>2</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Livre de poche, Paris, 1966, p. 248.

<sup>3</sup> Horace, *Odes*; III, 30, v. 6.

## André Thibault

*Schoenberg*

Triptyque, 1994, 175 p.

Ce premier roman d'André Thibault n'est pas un polar ordinaire. Il redéfinit le genre tout en le transgressant allègrement, entre autres en recourant à une ironie qui est déjà manifeste dans une note s'adressant au lecteur au début :

L'auteur [...] n'a même pas eu la débrouillardise de récupérer à son profit la décevante tournure des choses, et de transformer son texte en polar de facture classique. Il aurait pu s'inspirer d'œuvres «de série noire» portant des titres évocateurs du genre *Une Molson sur la Moldau*, *Hallali dans le lit de Lola* ou *Les vagues nerfs de l'agent Parsifal* : selon les études de mise en marché effectuées pour le compte du ministère de la Culture, ces procédés accroissent les chiffres de vente et facilitent l'autofinancement de la production littéraire. Pour ne pas l'avoir fait, celui qui vous parle ressent le remords de s'être conduit en mauvais citoyen. (p. 8)

La musique du compositeur autrichien Arnold Schoenberg (1874-1951) sert de toile de fond et de mobile à un meurtre. René Gaudet, un professeur qui enseignait dans une école élémentaire, a été assassiné alors qu'il quittait le Place des Arts après avoir assisté à un concert de Schoenberg. À première vue, ce meurtre semble avoir été commandité par Oscar Hellerd, roi des trafiquants de cocaïne. En faisant témoigner des élèves, Gaudet avait aidé à démanteler un important réseau de drogue qui sévissait à l'intérieur de son école, ce qui met Hellerd sur la liste des suspects. Mais il apparaît que Gaudet n'avait pas que des amis dans son milieu de travail. En fait, ses élèves étaient ses seuls amis. De plus, ses goûts musicaux, entre autres choses, ne lui attiraient pas la sympathie. À cet effet, l'enquête de l'inspecteur Tacmavi nous permet de connaître les points de vue des collègues de la victime et quelles sortes de relations elle entretenait avec eux. Notons que certains passages nuisent à la cohérence et au rythme du récit : la petite «enquête» de Jules Sauvé (le gendre de Daniel Bazin, directeur de l'école), lequel va relancer Oscar Hellerd et se faire éconduire, est un peu fastidieuse.

On dénote tout de même un effort de réflexion sur le degré de tolérance des individus, sur le groupe comme entité répressive qui véhicule et renforce des préjugés. C'est sa marginalité et sa vulnérabilité qui ont fait du professeur une victime. Et l'intérêt qu'il portait à Schoenberg, dans une certaine mesure, s'est avéré fatal pour lui.

Autre aspect important, le personnage de Tacmavi contribue à rehausser l'intérêt du roman du fait qu'il est moins stéréotypé que les personnages d'enquêteurs habituels. Ses origines indiennes (des Indes), loin de favoriser des clichés ethniques, permettent à l'auteur de porter un regard distant et critique sur la société québécoise. Son côté philosophe lui confère également une certaine originalité.

L'ironie fait la force du roman. Elle sert à dénoncer les valeurs poussiéreuses, mais surtout les faiblesses humaines telles que les préjugés tenaces, l'hypocrisie, les mesquineries, qui ne reposent somme toute que sur l'ignorance et la peur ; et l'intolérance, que l'on retrouve aux plus hauts paliers (magistrature, etc.). C'est la société qui a, en quelque sorte, condamné Gaudet, et c'est la société que l'on dénonce ici.

C'est un polar qui n'en est pas vraiment un. Très bien écrit, tant d'un point de vue narratif qu'esthétique, il nous procure des moments agréables, tout en nous faisant réfléchir sur des questions fondamentales. Mais au fait, aimez-vous Schoenberg ?

Martin Thisdale

### **Alain Olivier**

#### *Le chant des bélugas*

Hull, Vents d'Ouest, 1995, 207 p.

Le plaisir de voir ce livre posé sur ma table. Un bel objet blanc, avec en couverture une superbe aquarelle de Marcel Ville-neuve. La vue d'un autre livre du même éditeur me permet de dire que Vents d'Ouest, qui publie depuis Hull, respecte tous les sens de son lecteur. Reste à lire.

La nausée, dès les premières pages, du genre de celle qui nous prenait après trop de liqueur rose, de crème glacée et de tours en balançoire. Ici, le dieu Fleuve prend un verre avec Félix Leclerc qui lui raconte ses histoires. Le bouche à oreille aidant, on finit par retrouver « l'œuvre de Félix dans le souffle du noroît » (12). On frissonne à l'idée de se retrouver devant une de ces œuvres d'inspiration vaguement groulxienne dans lesquelles l'esprit du pays – ou l'âme de la race, c'est selon – émane du sol, traverse l'éther et agite les érables. Les ignorants appellent ça du vent. Puis l'auteur se met à empiler les références classiques, il est Ulysse cherchant la naïade dans l'eau – sur le traversier menant de Lévis à Québec, mais pourquoi pas ? – alors que c'est plutôt une vestale – ou une nymphe, au choix – qui l'accoste. On craint l'exposition

prolongée au lyrisme suranné quand le registre change de nouveau pour parler de la femme apparue : ses seins sont « deux obus prêts à s'épanouir hors du maillot » (17), son rire est « clair et limpide comme le chant d'un ruisseau » (17), et que peut-elle avoir sur la tête si ce n'est « le champ de blé de ses cheveux d'or » (13)? Alors on coule, dépassé. Tant de clichés et de références convenues en si peu de pages lèvent le cœur. Pourtant, une telle ambition, une telle désinvolture, un tel manque de mesure dans les procédés font du roman *Le chant des bélugas*, si on réussit à en avaler la première bouchée, un texte fascinant que l'on aimera pour un tas de mauvaises raisons. Il s'agit de la « première œuvre littéraire » d'Alain Olivier, comme le dit si élégamment la quatrième de couverture.

Le drame est simple. Le narrateur entre de voyage (d'une fuite?) et retrouve la femme qu'il avait laissée derrière. Il lui faudra alors décider : partira-t-il de nouveau? restera-t-il? se décidera-t-il à aimer la femme sédentaire? Deux intrigues secondaires : l'homme pourrait bien finir par aimer la sœur de la femme convoitée (la vestale du bateau) et devra se résoudre à revoir son frère, ce qu'il hésite à faire, on ne sait trop pourquoi. Cela s'étire sur quelques jours et culmine lors d'une longue promenade dans le Vieux-Québec. Si ce drame ténu emplit 200 pages, c'est que l'auteur l'a saturé d'ambiance, de décors et de sa parole, à peine cachée derrière celle du narrateur. Bref, Alain Olivier a décidé d'en faire une œuvre littéraire. Cela ne pouvait se faire sans trahir une certaine conception de la littérature et c'est cette conception que l'on s'amuse à reconstituer à la lecture.

Pour Olivier, faire de la littérature, c'est d'abord rendre hommage à ses écrivains favoris. Jacques Poulin, déjà très clairement salué dans l'épigraphe, est présent dans le corps même du texte. Son influence pèse cependant trop lourdement sur l'auteur qui semble parfois vouloir l'imiter. On verra également poindre, ici et là, sous divers prétextes, Ferron, Brassens, Aragon, Daudet, Vigneault. Une scène un peu artificielle place le narrateur devant la bibliothèque de la femme aimée : « Je me réjouis, dit-il, que de nouveaux livres étaient apparus dans la section réservée aux œuvres québécoises » (62). L'intertexte se change donc en discours militant, ce qui ne peut faire de mal puisque, pour l'auteur du *Chant des bélugas*, faire de la littérature, c'est aussi avoir des idées. Le narrateur partage donc les siennes sur la littérature, l'urbanisme, l'art, etc. Cela nous vaut quelques vérités comme : « Les vacanciers n'apprécient guère qu'on leur découvre l'existence de la pauvreté » (72) ou encore « [Le Parlement] avait bien

meilleure mine qu'à la télévision, où les propos du premier ministre le défiguraient» (74). Mais surtout, faire de la littérature, c'est transmettre un savoir. Celui de l'auteur porte sur l'histoire, la géographie et plus particulièrement l'architecture du Vieux-Québec. Les promenades dans la ville ne sont souvent que prétextes à des visites commentées. Le ton est didactique, parfois maladroit et nous vaut quelques lourdeurs du genre :

Nous examinâmes les larges pilastres et le fronton triangulaire de l'avancée centrale, dont le cœur était décoré d'un oculus. Mais c'étaient les triglyphes qui paraissaient davantage intéresser Elsa. Elle m'apprit qu'un triglyphe était un ornement composé de deux glyphes et de deux demi-glyphes. (142)

C'est d'ailleurs l'aspect le plus intéressant du roman. L'auteur aime Québec, la vraie ville de pierre et de gens que nous connaissons tous aussi. Il nous intéresse et on a bientôt envie de retourner voir par soi-même. On marcherait dans la ville le livre en main : ce serait merveilleux. Mais étrange, pourtant, car ce roman ne semble pas vouloir descendre sur terre avec nous : il reste obstinément littéraire.

J'insiste sur le côté résolument littéraire de ce roman parce que c'est ce qui m'a fasciné. Quoi de plus littéraire que le passé simple ? L'auteur ne connaît que ça, avec l'imparfait. Cela nous vaut les indigestes « nous résolûmes » (41), « nous nous étreignîmes » (77) et autres « poursuivis-je » (197), mais aussi une certaine élégance, que l'on retrouve également dans les beaux errements du pronom relatif : « Certaines gens le craignaient un peu, qui ne le connaissent pas. » (188) Nous nageons dans une esthétique à la fois désuète et charmante. L'usage de l'imparfait présente aussi son intérêt. Quand le narrateur nous apprend que « La maison Montcalm était située au coin de la rue Saint-Flavien » (87) ou que « La pente de la côte de la Montagne était des plus abruptes » (92), on se demande si la pente est maintenant plane et où peut bien être rendue cette fichue maison Montcalm. Le présent aurait été indiqué mais on ose croire à une erreur de l'auteur (et de l'éditeur !). C'est plutôt comme si le Québec évoqué n'existait plus, ou qu'il n'avait jamais été que celui de Poulin, de Ferron, qu'il n'avait jamais été que littéraire. Cela expliquerait qu'il y surgisse le moulin de Daudet et l'usine de Papa Boss, que le fantôme de Félix et l'image de Vigneault naviguent dans ses eaux, que le passé y soit encore si réel. En tout cas, cela contribue à exclure ce livre du réel du lecteur, ce livre qui, paradoxalement, cherche avec ardeur à s'y inscrire.

Pourtant, et cela nous trouble encore plus, plusieurs conventions littéraires sont complètement ignorées par l'auteur, parfois

volontairement, parfois non, c'est sans importance : il faut accepter les infractions et les intégrer à la lecture. Les genres sont délibérément mêlés : aucun mal à cela. L'auteur commet quelques erreurs dans sa narration qui est au « je », la restriction de champ n'étant pas toujours respectée. En effet, comment le narrateur pourrait-il savoir où va se poser l'oiseau qui s'éloigne de lui et comment peut-il, de la terrasse Dufferin, discerner le profil aquilin du chanteur de Natashquan naviguant sur le fleuve ? Cela nous rend mal à l'aise. On ne croit plus à ce « je » : l'auteur triche un peu. Et puis, les personnages n'ont pas leur propre langage : tout le monde ici parle de la même façon et partage les mêmes références. L'unité de ton y gagne, et la voix de l'auteur, toujours, est envahissante.

*Le chant des bélugas* présente donc une certaine tension dans ses rapports au réel et dans ceux qu'il entretient avec la littérature, comme ensemble de textes et de conventions. Cela me plaît. Les maladresses et les choix esthétiques n'auraient pu être le fait d'un professionnel de la littérature, et ils me plaisent pour cette raison. Le professionnel a aussi ses manies, nous les connaissons. Alain Olivier est docteur en biologie végétale, c'est un citoyen qui aime sa littérature et l'art en général et qui a eu le goût d'y mettre sa contribution. Tant mieux. Ce livre n'est pas une réussite totale, mais tant pis. Certaines personnes l'aimeront et moi j'y ai trouvé le plaisir de flotter dans un lieu incertain. Et puis, Olivier en écrira peut-être d'autres. C'est souhaitable, parce qu'il ne faut pas laisser la littérature aux mains des écrivains.

Patrick Nicol

**Sous la direction d'Ursula Mathis**

*La chanson française contemporaine*

Université d'Innsbruck, 1995, 356 p.

**Sous la direction de Roger Chamberland**

« Poétiques de la chanson »

*Études littéraires*, vol. 27, no 3, hiver 1995

Certains prennent le pouls de la chanson en ayant l'œil rivé au *Billboard*, le record des ventes étant pour eux un critère d'excellence. Il se trouve même des critiques littéraires – faute d'avoir véritablement des choses à dire – qui s'appuient sur les listes des best-sellers en librairie pour encourager les lecteurs à lire tel ou tel titre, comme si un livre qui se vend beaucoup avait



besoin de leur critique promotionnelle d'appui. Ils ne font que rendre service à l'industrie de l'édition quand leur rôle devrait en être un de découverte, de critique, d'appui à ce qui est inédit et qui risque de passer inaperçu s'ils n'en parlent pas. Dans le domaine de la chanson, je me targue d'être moins à l'écoute des disc-jockeys de la radio qu'à l'affût de ce qui se dit ailleurs, ailleurs que chez les porte-parole déguisés du vedettariat.

Parmi les maisons d'édition qui s'intéressent à la chanson, j'ai sélectionné quatre titres qui m'apparaissent très bien documentés, et je les présenterai par ordre d'importance ou plutôt dans l'ordre de la profondeur de l'analyse.

Aux Éditions I, on peut se régaler de *Génération Mireille* (1995, 239 p.), une série d'entretiens à propos et avec Mireille, bien sûr, en compagnie de ses «élèves» qui sont devenus des vedettes très connues. Plus intéressant encore, on y reproduit une cinquantaine de chansons de Mireille choisies parmi les plus représentatives de son talent d'auteur-compositeur-interprète des années trente et quarante. Enfin, huit pages de photos inédites. Parmi ces chansons, de petits chefs-d'œuvre à redécouvrir et à faire connaître aux générations actuelles.

Aux éditions Domens, à ne pas rater, l'*Intégrale* des chansons et poèmes de Bobby Lapointe (1994, 207 p.), des textes extraordinaires de finesse, d'humour et de virtuosité. On y lit aussi une préface de Jacques Durand au titre révélateur : « Bobby Lapointe : aux limites du langage » et un avertissement au lecteur de Bobby Lapointe lui-même à propos de langage, bien sûr et de langue : les fautes d'orthographe (volontaires), l'à peu près et le calembour. Bref, une leçon de grand maître et d'une drôlerie inimitable, contagieuse, digne du «système bibibinaire» que l'on retrouvait dans le livre d'Huguette Long-Lapointe, *Bobby Lapointe* (1992, 227 p.), un autre très beau livre avec photos, dessins, témoignages d'une dizaine de personnalités dont Béart, Brassens, Maurice Fanon... et une cinquantaine de pages de textes de chansons. À en juger par les nombreuses réimpressions, ce dernier livre ne manque pas de rappeler que Bobby ne manque pas d'air.

En 1994 avait lieu à l'Université (d'été) d'Innsbruck un colloque sur *La chanson française contemporaine*, et la responsable de ce colloque, Ursula Mathis, en a publié les actes. Ce livre constitue une somme d'informations et de réflexions sur l'état des lieux de la chanson «française» de ces cinquante dernières années. Des Français (Louis-Jean Calvet, Jean-Claude Klein, Jean-Marie Jacono), des Québécois (Robert Saucier et moi-même) et de nombreux chercheurs de langue germanique – mais qui s'ex-

priment dans un français irréprochable – (Wolfgang Asholt, Andrea Oberhuber) avaient été réunis pour la circonstance. Un invité de marque aussi, plus journaliste qu'universitaire : Lucien Rioux, ainsi qu'une vedette de la chanson très métissée : Sapho.

Il me faudrait des pages pour présenter toute la richesse et l'intérêt de ces contributions. Je me contenterai de rappeler quelques titres de communications, en souhaitant que les sujets traités inciteront ceux qui s'intéressent aux discours portés sur la chanson à se procurer un livre exceptionnel :

- Les courants actuels de la chanson française (L.-J. Calvet)
- Chanson et sémiologie (R. Giroux)
- Chanson et société : une passion française ? (J.-C. Klein)
- Chanson et politique : une coexistence mouvementée (W. Asholt)
- Pour un panorama du rap et du raggamuffin français (J.-M. Jacono)
- La création et l'usage social de la musique populaire au Québec (R. Saucier)
- Le populisme dans la chanson française (Jean-Marc Terrasse)
- Les femmes en chanson : Colette Magny, Sapho, Patricia Kaas (A. Oberhuber)
- *La chanson comme écriture* (Chantal Grimm)

et une foule de comptes rendus d'ateliers passionnants portant sur la voix, le rap, la chanson comme instrument pédagogique, chanson et parodie, le clip, la chanson « engagée », etc.

Ursula Mathis y va d'un long texte de présentation dans lequel elle insiste sur l'importance d'une telle réunion d'universitaires autour de la chanson, ce qui est relativement rare chez les francophones comparativement aux anglophones qui s'en pètent les bretelles depuis déjà plusieurs générations – et pour cause ! on leur cède toute la place.

Enfin, et non le moindre, un numéro inattendu de la revue littéraire de l'Université Laval : *Études littéraires* consacré aux « poétiques de la chanson ». Issue d'un colloque autour de « poésie et oralité », la problématique s'est légèrement élargie, mais l'ensemble regroupe des textes d'une étonnante unité autour de la « voix », du « texte » et de l'« interprétation » – la troisième roue d'une chanson – tant vocale qu'instrumentale. On retrouve Louis-Jean Calvet qui étudie quelques chansons de Georges Brassens, et Michel Collot qui se penche avec beaucoup de finesse et d'humour sur la subversion des frontières de mots et de phrases

dans certains textes de chansons; les autres collaborateurs sont des chercheurs québécois connus :

— Jacques Julien nous entretient des « entrailles de la voix » ;

— Roger Chamberland analyse une chanson de Richard Desjardins : « Tu m'aimes-tu ? » ;

— Line Grenier et Val Morrison insistent sur le terrain socio-musical ambigu de la secondarisation du texte dans la chanson populaire au Québec.

André Gaulin, Bruno Roy, et jusqu'à William Straw qui rend compte d'un récent livre d'Antoine Hennion, *La passion musicale* : une sociologie de la médiation. Bref, un excellent numéro de revue savante d'ici sur une pratique chansonnière qui garde encore son mystère tant son emprise socio-économique est grande.

Robert Giroux