

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



François Charron, l'urgence de l'écriture

Pierre Nepveu

Number 18, Summer 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40592ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Nepveu, P. (1980). François Charron, l'urgence de l'écriture. *Lettres québécoises*, (18), 40–48.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1980

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

François Charron,

l'urgence de l'écriture

De tous les poètes de sa génération, François Charron est sûrement aujourd'hui l'un des plus connus. À 28 ans, il est déjà l'auteur d'une quinzaine de livres, touffus, exubérants, lyriques, très éloignés d'un formalisme auquel on a réduit trop souvent les poètes des Herbes rouges. L'automne dernier, Charron recevait le prix Émile-Nelligan pour Blessures, ce qui a pour ainsi dire consacré l'importance de son travail de poète. Mais depuis quelques années, il est aussi peintre ; ses toiles ont été exposées dans plusieurs galeries montréalaises. C'est le poète évidemment, plus que le peintre, que j'ai interrogé, dans une interview qui avait lieu chez lui le 13 mars dernier, mais sans négliger les interactions entre ces deux pratiques qui, en définitive, renvoient à l'unité fondamentale d'une réflexion sur la création, sur le sujet et l'histoire, la politique et la religion.

Pierre Nepveu

Pierre Nepveu : Tu viens de publier deux livres sur la peinture. Ce qui me semble intéressant, c'est non seulement que tu mènes d'une part une activité d'écrivain, de l'autre une activité de peintre, mais que tu sentes le besoin d'écrire sur la peinture. Comment en es-tu venu à parler de la peinture ?

François Charron : Ça part de mon expérience de peintre et du fait que cette expérience m'a amené à prendre conscience qu'on ne pense pas en dehors de la couleur et des mots, en dehors de la couleur des mots qui nous sont extérieurs. Étonnement donc, encore et toujours, de cette découverte de la matière qui pense et qui chante lorsqu'un sujet s'y applique et s'y implique avec tous ses désirs et tous ses manques. Urgence d'affirmer ce rapport fragile et provisoire *sujet, peinture, écriture* afin de déjouer toutes les pétrifications qui fixent dans le marbre des temples et des monuments les pas de la marche à suivre. Un besoin d'écrire sur la peinture, oui, si ce geste d'écrire sur est vu comme un *acte de peintre* lui-même, une façon de dévoiler du sensible et donner une chance à l'écoute analytique de ce sensible, ce qui pourrait nous en apprendre beaucoup sur nos soubassements fantasmatiques les plus insoupçonnés, les plus archaïques (je songe ici notamment à cet insurmontable désir d'unité, de coïncidence avec l'autre).

P.N. : Dans *Peinture automatiste*, cette pratique se situe par rapport à un mouvement pictural historiquement situé, dans le Québec de la fin des années quarante. Que signifie cette reprise en charge du discours des Automatistes ?

F.C. : C'est un hommage à ceux et celles qui ont dit *non* aux valeurs qu'on nous impose, car j'ai l'impression que le *Refus global* pose des problèmes qui sont encore d'une actualité brûlante (notamment celui de la répression ou tout simplement de l'élimination des subjectivités dans les systèmes totalitaires). On a souvent tendance à opter pour l'une des deux « parties » du texte, la première étant plutôt socio-historique et descriptive, la deuxième étant plus utopique et concernant plus directement la peinture comme pratique spécifique, l'expression, la créativité. J'ai tenté de montrer que les deux « parties » étaient indissociables, et qu'on ne pouvait pas penser les sociétés indépendamment de la place qu'elles réservent à l'art et la littérature. Je tente donc de réactualiser les avancées des peintres automatistes parce que je pense que ce sont les seuls au Québec qui ont développé une attitude lucide d'ouverture qui se porte, avec le moins de tabous possibles, à la défense de la subjectivité, de la fragilité, des expériences irréductibles du sujet. Et pour moi, on n'a qu'à relire le manifeste, cette expérience d'un sujet dans l'art est déjà socio-politique, mais non pas dans le sens où elle mime les discours, les codes qui rendent compte des phénomènes sociaux, mais au contraire parce qu'elle déplace sans fin les frontières symboliques du fait social. L'abandon d'une telle position à la fois généreuse et tolérante, ne peut mener qu'à une vie programmée, monotone et médiocre, dominée par une pensée finalement très dogmatique et très religieuse, peu importe qui la prêche. Et la Science, la Raison n'est pas du tout une solution à cela. D'ailleurs tous les régimes de terreur



trouvent les plus belles et les plus sérieuses raisons et sciences du monde pour faire taire et faire mourir. Borduas, qui n'en est pas dupe, appelle ça « la cruelle lucidité de la science ». L'automatisme surrationnel suppose le droit à la parole, à la pensée, à l'expressivité de chacun. C'est pour cela que j'ai cru important de resoulever les positions automatistes. Dans la mesure où finalement cette expérience avant tout picturale n'est un gage ni du passé, ni de l'avenir, mais du présent, d'un présent à refaire constamment. D'ailleurs la structure religieuse que dénonce Borduas, structure qui s'installe dans toute conception et attitude intransigeante, totalitaire, est rattachée expressément à une fixation-régression aux valeurs du passé. Et j'ajouterai que ce passé envers lequel « nous en sommes toujours quitte » (je souligne), cet envoûtement du « prestige annihilant du souvenir », ce passé pétrifié, statufié, consacré, ce règne de l'Intention justifiante/justifiée, est sans doute relié, soutenu par les nombreuses peurs que le *Refus global* dénonce. Pour aller encore plus avant, je dirais que ces peurs se condensent en une seule, et elle est de taille pour toute l'histoire de l'humanité : la peur du vide, la peur de l'inconnu, la peur du hasard que chaque sujet éprouve comme une angoisse devant la solitude et la mort.

P.N. : Tu soulèves la question de l'intention, qui est la cible par excellence de Borduas dans *Refus global*. N'y a-t-il pas toutefois dans toute pratique créatrice des intentions, des théories qui déterminent dans une certaine mesure le mouvement et la forme de l'oeuvre ?

F.C. : Il y a toujours bien sûr des « intentions », un projet qui précède mes textes, des préoccupations théoriques, mais je dois en même temps oublier « intentions », « projet », « théorie » lorsque j'écris, sinon ça devient une barrière, un mur. J'ai fait des expériences d'écriture où je travaillais explicitement et presque uniquement avec le langage théorique ; j'ai trouvé cela emballant, mais je me suis vite aperçu que de l'expérience on pouvait assez rapidement glisser à la rhétorique, à une répétition obsessive de certaines formules clefs, à une redite d'un discours surcodé, strictement socio-politique ou philosophique. J'ai compris qu'il était inutile pour moi maintenant, après les avoir fait danser, de réutiliser mécaniquement les grilles strictement idéologiques ou scientifiques. Mon automatisme donc, oscillant interminablement entre savoir et non-savoir, raison et passion, est très différent de celui d'un Gauvreau et de celui des surréalistes français. Il y a un calcul, une veille dans mon langage, mais qui a oublié de barrer les portes et de fermer les fenêtres. Et quelque chose se faufile par là, toute l'intimité ignorée de l'époque et des civilisations glissées en nous probablement. Même chose lorsque je travaille en peinture, mais là, c'est encore plus évident. Lorsque j'applique consciemment la couleur, je ne peux pas vraiment maîtriser le geste de la couleur, les effets de la couleur sur le papier ou le tableau. Je me rends compte qu'on est joué non seulement par les mots, mais aussi par la couleur, par ce fond indescriptible de la matière infiniment riche et infiniment mouvante qui nous devance. Il y a une phrase de Breton ou Tzara qui dit je

crois « la pensée se fait dans la bouche » ; et une autre de Paul-Marie Lapointe qui laisse entendre que « la main pense ». On s'en rend compte en peinture, et d'une façon saisissante.

P.N. : À travers cette réflexion et cette pratique peinture-poésie, ce qu'on remarque dans tes derniers textes, et en fait dès *Blessures*, comme dans le texte que tu lisais au colloque de la *Nouvelle Barre du Jour* à l'Université du Québec, c'est le retour d'un certain nombre de mots comme l'« incommunicable », l'« inexprimable » ; des mots qui, du point de vue du cheminement critique qui s'est fait dans la poésie québécoise depuis 1965, peuvent étonner un peu. N'y a-t-il pas dans cela un retour à une conception de l'écriture qui soit presque sacralisée ?

F.C. : Peu importants les termes (la métaphysique s'arrange de tout), il y a toujours un danger de mythification et de fixation dans l'aventure littéraire, même depuis 1965. Si j'emploie des termes qui ne cadrent pas avec le climat de « théorie du texte » de ces dernières années, c'est parce que je suis convaincu maintenant du caractère de plus en plus sclérosé, sécurisant et réducteur de ce climat. Aujourd'hui on peut facilement s'asseoir dans le textuel, avec son corps textuel pour expliquer « objectivement » ses petites productions et le monde qui les a produites autour de nous. Cela, cette petite mécanique de l'écrivain, de son texte et du monde me semble déjà vieux et... disons en voie de fonder son académie « de recherche » ! Dans tout ça (et j'en suis pour une grande part responsable, je ne le nierai pas), *maintenant*, c'est la *brèche* qui m'intéresse. Montrer, faire surgir dans le texte les non-sens du désir (cet « obscur objet ») qui ne s'intègrent pas à la rhétorique déjà ancienne du « textuel », qui fuient de tous les bords l'architecture que j'ai



moi-même en partie construite. Aller puiser dans un réservoir d'images et dans la pensée de poètes qui, bien que d'autres générations que la mienne, ne m'en semblent pas moins beaucoup plus étranges et modernes que ne le sont certains jeunes poètes qui s'installent déjà dans un style avec leurs modes d'emploi théorique (vous n'avez qu'à lire les citations sur le dos ou à l'intérieur de la « boîte »). C'est avec les acquis de cette textualité que je tente d'opérer actuellement un renouvellement de l'image poétique à travers un questionnement sujet/histoire/civilisations que je veux le plus souple et le plus dialectique possible. Et en tout premier lieu, qu'il y ait des choses qui nous échappent, que nous ne soyons pas omniscient et omniprésent au monde et au texte, que nous ne soyons pas « les maîtres de notre production » (pour employer une expression de Matisse), voilà ce que je veux faire saisir. Seule une pensée religieuse, et je le découvre depuis peu, peut prétendre au cercle de l'omniscience et à l'Oeil de l'omniprésence auquel rien n'échappe, parce que seule une pensée religieuse peut nier les lois de l'inconscient, la matérialité du langage et la primauté de la matière sur la pensée. Et le religieux pourrait finalement très bien s'accommoder d'une théorie de la « production » littéraire tout en refoulant la très épineuse question du sujet sexué et clivé dans son langage même, boucher l'individu de part en part, en faire un « objet » transparent qui se laisse tout bonnement fabriquer par une histoire monolithique et sans sujet. Seule une position qui défend une conception vivante du sujet (coupé, instable, en mutation, en devenir) parlant des langues vivantes (traversées malgré le sujet, mais jamais sans lui, par tout ce qui constitue une époque et ses valeurs) est un signe de mouvement réel. Il n'y a pas l'Idée, il n'y a pas le Sens, il n'y a pas la Théorie, il y a ces manques et ces non-sens qui à travers sons et idées font langages et sociétés. C'est dans ce sens que je parle d'inexprimable et d'incommunicable, parce que ça s'écrit avec nous sans nous malgré tout. Au Québec, déjà des poètes comme Roland Giguère ou Paul-Marie Lapointe (pour ne nommer que ces deux là) ont mené des expériences langagières qui bouleversent les catégories pré-existantes nous permettant de communiquer. Ce sont des textes de l'incommunicable, des textes qui soulèvent le problème de la communication. Moi, je ne vois pas comment on pourrait interdire de telles expériences sauf à croire à ce Dieu qui est devenu dans plusieurs régions du monde le Dieu du Travail et de la Production. Alors Dieu c'est finalement toute forme de censure. C'est pourquoi c'est un geste politique de défendre l'incommunicable. Si on ne le fait pas, tôt ou tard, ce sont les monuments, les absolus qui viennent nous dicter les façons « justes » de communiquer et d'écrire, c'est le « bon-sens » de tous les croyants. On doit prendre conscience de l'incomplétude des êtres et du monde, et des pertes, des dépenses que le sujet doit assumer et vivre sans culpabilité s'il ne veut pas se retrouver avec un État-père prêt à légiférer ses battements de cœur et normaliser sa sexualité.

P.N. : En somme, si je te comprends, c'est la notion de production qui, pour toi, est devenue une nouvelle religion,

d'où ton retour à des notions comme celles de création, mais sans doute en-dehors de toute connotation théologique . . .

F.C. : Quand je parle de création, c'est toujours pour insister sur la part sensible et non-maîtrisable qui fait d'un écrivain un expérimentateur. Pour moi la création est toujours rattachée à une époque, à des conditions de production, à un individu socialisé, mais tout cela n'explique pas et ne vide pas le livre produit. Il y a quelque chose qui relève du *hasard* et du *corps* de l'écrivain dans la production de textes que j'appelle moi le *geste de créer*. Rien avant le travail créateur du sujet ne peut nous permettre de prévoir entièrement ce qui va se passer, sinon à tomber dans l'application de recettes. C'est ça la création avec un petit « c ». C'est le contraire de la « Création » avec un grand « C » (où tout est décidé d'avance) et de la « Production » avec un grand « P » (où tout est réel et déterminant sauf le sujet divisé). La pensée religieuse voudrait nous faire croire que la création existe *avant* le départ, *avant* la pratique, *avant* la forme, *avant* le geste sensible. Elle prend deux directions apparemment contradictoires, mais qui dans les faits se rejoignent. D'une part la « Création » avec sa mythologie de la grâce et du don qui fait de l'écrivain un être totalement à part, qui hérite miraculeusement de son goût et de son talent d'écrire ; de l'autre la « Production » avec sa mythologie d'un sujet-contenant passif entièrement fabriqué par son époque et n'écrivant que parce que son milieu le veut bien. D'une conception de l'inné à tout crin on retombe dans une conception du déterminisme absolu qui exclut tout acte libre de la part d'un sujet actif. Dans les deux cas, tout se passe au-dessus, sans le sujet ; le mouvement viendrait toujours de l'extérieur, et cet extérieur, qu'on l'enveloppe des concepts qu'on voudra, moi j'y vois sans aucune hésitation du divin, du métaphysique, un dualisme où l'un peut passer (et se penser) sans son *autre*. Et ces idéologies à sujet-absent ne peuvent qu'imposer des barrières, des clôtures à l'expérimentation et la jouissance qui doivent dorénavant (au nom de qui, je vous le demande ?) se vivre dans l'Ordre du Temps. Elles insèrent le sujet dans une camisole de « bonnes intentions », elles lui demandent de faire comme s'il y avait Quelqu'un (le Père ou la Mère bien entendu) derrière chacun de ses actes et de ses soupirs. J'oppose à cela l'urgence du *refus*, l'urgence d'une pensée sans tabou, où l'un est dans l'*autre* et sans l'*autre* en même temps, s'y opposant ; où le sujet *est* l'époque en dehors de toutes intentions, à la fois *malgré* et *par* lui, ne s'y résumant pas et ne la résumant pas non plus, puisqu'il peut dire *non* envers et contre le Tout, sans attendre les permissions de la Théorie.

Moi actuellement, j'essaie de produire des textes et des tableaux qui s'éloignent de plus en plus de mes points de références habituels, de voir qu'est-ce que ça agit, et si ça produit des effets de sens et de formes qui nous questionnent et questionnent les sens et les formes établies.

P.N. : Est-ce que cette attitude s'explique en partie par le fait que tu as ressenti, peut-être autour des années 75-76, à l'époque de *Chroniques*, une sorte de pesanteur du dogmatisme marxiste ?

F.C. : Sans doute. J'ai fini par m'avouer qu'un certain discours marxiste était profondément dualiste, reniant ses fondements qui sont ceux d'une pensée vivante capable de remettre en question ses propres fondements ; préférant plutôt forcer la « pratique », le « réel » à rentrer dans la grille « juste », quitte à opter pour des attitudes haineuses, sectaires, et parfois mêmes meurtrières (regardez seulement les régimes de terreur en Asie actuellement) envers tout ce qui ne lui ressemble pas ou se refuse à lui ressembler. Je pense que le marxisme a *fixé* la dialectique à l'intérieur de ses rangs, comme si on pouvait fixer cette pensée de l'infixable, ce réel toujours en procès ! Ce n'est qu'avec la souplesse et la complexité dialectique, en se situant sur des bases matérialistes, y incluant une conception du sujet clivé et sexué jusque dans sa parole, ce n'est qu'à ces conditions qu'une politique peut faire vivre et aimer la vie. La contradiction engendre des mouvements imprévus, et ce en-dehors de la conscience et malgré toute loi, même marxiste. Et finalement seuls ceux qui se préoccupent d'une pensée vraiment vivante, libératrice, doivent se demander si les fondements mêmes



des théories qui ont fait « progresser » l'humanité ne peuvent pas vieillir à leur tour, devenir en quelque sorte rétrogrades et archaïques sous plusieurs de leurs aspects. Nous ne sommes jamais imperméables aux régressions. La linéarité (du plus bas au plus haut, du plus mal au meilleur) c'est une blague. Breton disait : « Nous en aurons bientôt fini avec le temps, cette vieille farce sinistre. » J'espère que le plus grand nombre entendra un jour cette pensée pour ne plus être dupe du Temps imposé par les manuels et les prédicateurs. De même, l'idée que le Progrès est absolu est pour moi un autre leurre. On le voit bien au XXe siècle, avec deux grandes guerres mondiales, des dizaines et des dizaines de guerres commandées par les radicalismes de droite ou de gauche les plus barbares, les massacres, les génocides, les censures, les internements, les tortures, les injustices de toutes sortes. Pour moi dans tout ça, une grande leçon : la lutte pour une société et une pensée pluraliste, tolérante, généreuse, qui efface progressivement les exploitations, les oppressions, les aliénations, les écarts ou les nivellations qui ne servent qu'à dominer, eh bien cette lutte elle est *interminable*. À côté de ça, si vous croyez encore que tout va toujours pour le mieux dans le meilleur des mondes toujours à venir, eh bien il ne vous reste plus qu'à choisir votre Bible préférée et agir ou attendre en vue de la Rédemption.

P.N. : J'aimerais qu'on fasse maintenant un petit retour en arrière, au début de ton travail d'écrivain, vers 1970. On connaît tes premiers recueils, qui étaient porteurs d'une grande agressivité : invectives, parodie, etc. Dans *Littérature/Obscénités*, tu cites Chamberland qui parle de la nécessité pour le poème de se dégrader. Est-ce que la réflexion de *Parti pris*, et notamment de Chamberland, a joué un rôle dans ta volonté de rompre avec une conception esthétisante de la poésie ?

F.C. : Il y a eu deux facteurs déterminants. D'abord *Parti pris*, et surtout le travail de Chamberland, avec *Terre Québec, l'Afficheur hurle*, ce dernier livre étant pour moi un texte typiquement carnavalesque avec ses mélanges de tons, de styles, sa parodie de la « grande Poésie » et sa remise en question du système socio-politique exploitant et aliénant. Mais il y a aussi le travail de déconstruction théorique de la revue *Tel Quel* en France. C'est la rencontre de ces deux facteurs qui a permis les textes que j'ai commencé à publier à partir de 1972.

P.N. : Sauf que contrairement à Nicole Brossard, par exemple, qui élaborait autour de 1970 un type d'écriture qui paraît précisément assez proche de l'esprit de *Tel Quel*, avec des textes *écrits* et rigoureusement critiques, tu arrives plutôt avec une sorte d'exubérance de la parole comme telle. En ce sens, même si tu fais une critique de la poésie, elle paraît assez éloignée de *Tel Quel*.

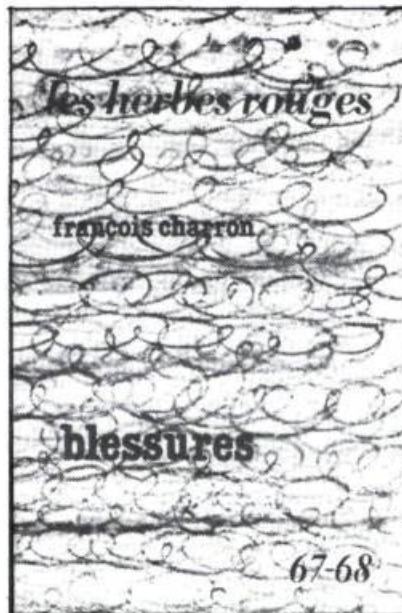
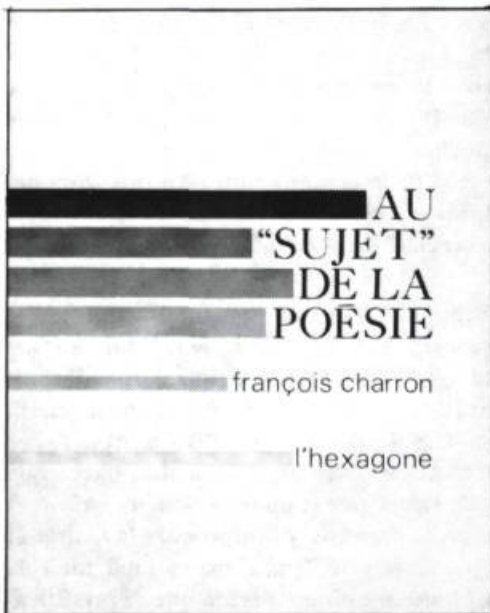
F.C. : Il y a peut-être cette contradiction dans mes premiers livres entre le parlé et l'écrit. J'apprends sans doute progressivement à parler à travers l'écriture. C'est bizarre : d'habitude on parle, puis on écrit. Il semble que pour moi ce soit le contraire. Je pense qu'au début, vers 1970-1972, il y avait énormément de préjugés, de

réticences à l'égard de la parole. La parole, c'était le spontané, c'était plus ou moins déjà mythique ; il fallait revenir au texte, à la matérialité du texte, analyser le fonctionnement codé qu'on retrouve dans l'objet à travailler. La parole, on n'en voulait rien savoir ; du subjectif, matière négligeable quoi ! Mais il y a toujours eu malgré moi dans mes textes l'émergence d'une parole, même lorsque je la retenais ou tentais de la déconstruire. Qu'est-ce que je voulais contourner là ? Mes livres à venir s'en rapprocheront peut-être. De toute façon, cette fête carnavalesque de déconstruction reste pour moi valable et critique sous plusieurs aspects. La parole admise du temps était on ne peut plus assise et confortable. Nous avons tout de même raison de ne pas vouloir y prendre place pour bercer nos aînés.

Quant à mon utilisation du joul, il y a beaucoup de confusion à son sujet. J'ai voulu simplement reprendre des textes littéraires qui utilisaient certains dialectes du terroir, et les pulvériser. Des gens m'ont dit : « Tu veux essayer de parler comme un ouvrier, et on voit bien que tu es un intellectuel. » Ce n'est pas du tout ça ! Je n'ai pas essayé de parler *comme*, j'ai cherché à faire éclater les propos de ceux qui laissent croire, dans leurs textes, qu'on peut parler exactement *comme*, et que ça suffit, alors que dès que c'est écrit il y a déjà un choix, des écarts, et que pour ma part, rien ne suffit. J'ai donc beaucoup utilisé Germaine Guèvremont, Ringuet ; j'ai pris des phrases, des expressions, j'ai court-circuité, j'ai fait des espèces de cut-ups. Je n'avais pas du tout la prétention de m'emparer d'une parole populaire.

P.N. : Il y a autre chose au sujet de ces textes, je pense en particulier à *Pirouette par hasard poésie*, qui se place sous le signe de « l'Ode à l'ennemi » de Gauvreau. C'est la création d'un nouveau rythme ; tu as parlé quelque part d'un certain besoin de vitesse, de déferlement très rapide. Or, c'est ce qu'on sent dans de tels textes, un rythme accéléré, très sensible, qui emporte presque le contenu.

F.C. : Pourquoi cette vitesse ? Ma mère m'a souvent dit quand j'étais jeune, qu'il fallait que je me dépêche ! Je l'ai pris au pied de la lettre ! Comme s'il y avait des choses qui pouvaient m'échapper et que je devais me hâter de faire . . . J'y perçois aujourd'hui des avertissements d'ordre directement sexuel, des censures que la bienveillance n'efface pas. Pour revenir à cette vitesse, il y a des choses extraordinaires qui apparaissent quand on s'y laisse baigner. Lorsqu'on laisse courir les mots, comme dans *Pirouette par hasard poésie*, ceux-ci nous amènent à des images, à des idées qui sont très surprenantes. En écrivant sans attendre mes mots, j'ai découvert une pensée qui se faisait avec moi mais sans moi, comme malgré moi, et c'est ce que j'appelle la *productivité* du texte qui ne se laisse de toute façon jamais emprisonner dans un moule, qui se laisse entendre à travers une multiplicité de sens. La langue comme l'écrivain n'appartiennent à personne, personne ne peut les stopper sans brimer une liberté fondamentale. On doit utiliser, bouleverser, transformer les textes de notre époque et des époques passées, on doit chercher sa voix à travers celle des autres.



P.N. : Dès le début de ton oeuvre, vers 1973, tu publies presque en même temps deux recueils, *Projet d'écriture pour l'été 76*, qui est dans le ton des recueils dont on vient de parler, et d'autre part, *La Traversée/le regard*, sous le pseudonyme d'André Lamarre. On a deux types de livres très différents l'un de l'autre, et ça va se prolonger en deux groupes de recueils au cours des années suivantes. Cette dualité-là, ne marque-t-elle pas une difficulté d'articuler d'un côté la critique, de l'autre la fiction, l'imaginaire ?

F.C. : Je pense qu'il y a contradiction entre l'imaginaire et la réflexion théorique ou philosophique. Il y a toujours un tiraillement entre les deux, et en même temps l'un ne peut pas se passer de l'autre. Pour ce qui est de *Projet d'écriture* c'est un livre que je trouve faible, bien que certains me disent que c'est un livre important compte tenu de la date de publication. Mais c'est mon premier livre où il n'y a pas seulement un aspect déconstruction, à l'aide du ton comique, des textes littéraires établis, mais aussi l'inscription parallèle de la problématique socio-politique, une tentative de faire surgir un discours strictement politique.

Ça me rappelle une anecdote qui me paraît signifiante. Ça concerne la manière dont je suis arrivé à produire un texte comme *La Traversée/le regard*. D'abord, je souligne que le pseudonyme d'André Lamarre m'est arrivé tout à fait au hasard. Parmi ceux qui ont cherché à l'interpréter, il y a quelqu'un qui m'a dit y entendre : « entrer la mort ». Je trouve ça intéressant, parce qu'effectivement le problème de la mort est entré dans mes textes à ce moment-là. Ce texte, donc, je l'ai vu grandir d'une façon tout à fait singulière. J'avais décidé de faire un livre où il y aurait encore des « assauts », comme dans *Au « sujet » de la poésie et Littérature/obscénités*, des assauts contre des textes lyriques parlant de nature d'une façon que je trouvais, et que je trouve encore, très idéaliste, je veux dire de telle façon que le sujet et son milieu ne se trouvent pas en position de contradiction mais plutôt dans une symbiose mythique, une unité métaphysique qui fait tout dériver de la présence d'une parole Père et d'une nature

Mère. Donc j'ai fait un texte traversé par le thème de la nature, un texte qui se voulait au départ une parodie ; mais quand j'ai terminé mon premier poème, j'ai relu et je me suis dit : c'est bon, ça me plaît ! pourquoi n'en ferais-je pas d'autres ? Finalement j'en ai fait un recueil, un premier recueil annonçant le lyrisme à venir. C'était un recueil qui me mettait mal à l'aise. Je me demandais si je pouvais à la fois faire des poèmes comme ceux-là, plus subjectifs, et des textes plus strictement politiques, dénonçant le vieux lyrisme ossifié dans les productions du moment. Rien à faire, ma subjectivité s'imposait, je n'arrivais pas à m'appliquer ce qui serait devenu une censure politique. Je préciserai que ce lyrisme se voulait inscrit dans une démarche moins idéaliste, plus dialectique et matérialiste. Mais il y avait surtout une inscription, un ancrage du sujet dans un texte comme *La Traversée/le regard*. Le sujet s'y affirme très nettement, avec force ; sa sexualité aussi, et non plus comme solution-réponse attaquant une morale puritaine, mais plutôt par le biais d'un problème, d'une question : celle d'un sujet-désirant traversé par la famille, le milieu, les interdits qui y sont rattachés.

P.N. : Tu parles de la nature, et ça me paraît intéressant dans le contexte de la poésie québécoise des années 70. On a dit que les poètes de la génération précédente utilisaient souvent le thème de la nature, et il y a eu à un moment donné une réaction, le surgissement d'une poésie agressivement urbaine ou du moins, mettant la nature entre parenthèses. Or, au contraire, dans beaucoup de tes textes, tu choisis de récupérer cette nature, de travailler sur elle, et il y a finalement très peu d'images urbaines dans ta poésie.

F.C. : Il y a avant tout dans cette série de textes dominée par le thème de la nature et du sujet (*La Traversée/le regard*, *Persister . . .*, *Du commencement à la fin*) une volonté de laisser dériver la pensée philosophique de certains théoriciens, et ici je pense plus particulièrement au texte d'Engels sur la dialectique de la nature. Il y a aussi le fait que j'ai relu et utilisé des textes strictement littéraires, comme ceux de Gatién Lapointe ou Léopold

Desrosiers par exemple. Pour moi ce n'était pas une priorité d'inscrire la ville dans mes livres, j'avais l'impression que la ville s'y inscrivait de toute façon, et ce à travers l'aspect philosophique. Mon point de vue sur la nature, c'est finalement celui de quelqu'un qui vit en ville, et qui s'intéresse à des problèmes d'ordre poétique, psychanalytique et philosophique. D'ailleurs, dès que ça parle, on ne peut plus véritablement parler de « nature ».

P.N. : Dans ce cheminement, il faut en venir à parler de *Blessures*, qui est dans la continuité de ce courant lyrique chez toi, mais qui est aussi assez nouveau : c'est un texte troué, très complexe, au sujet duquel tu as parlé de l'image de la mère. Comme s'il y avait une sorte de féminisation de ton écriture, une façon de retrouver la femme dans la mère, une mère démythifiée, dé-virginisée. Y a-t-il des rapports entre cette pratique et le courant féministe ?

F.C. : Il y en a sûrement, quoique de manière indirecte. Mais cela relève beaucoup plus d'expériences et d'événements que j'ai pu vivre. Je me suis rendu compte que la mère me traversait, parlait à travers moi, à travers nous, que j'étais dépendant des désirs, des valeurs de la mère. Je parle de la mère comme cette place intermédiaire qu'occupe toute femme dans une famille. La mère, c'est vraiment un interdit qui traverse tous les siècles, et l'institution religieuse n'a pas pu s'en passer. Répondant, dès la naissance, aux désirs de l'enfant complètement rattaché à son corps, à sa chaleur, à son affection, la mère, lorsque l'enfant se découvre *autre* via l'ancrage symbolique, devient l'interdit fondamental qui préserve la communauté. Elle lie autour d'elle, à travers la fiction familiale, tous les sujets, et laisse le père représentant la Loi exclure ceux qui veulent toucher au mystère de sa « pureté », car l'enfant ne doit pas voir « l'acte qui le sépare de la mort » (pour employer la très belle expression de Mallarmé). Cet acte-là, l'acte sexuel, il va sans dire, est pour toute communauté la preuve de sa fragilité, bornée des deux côtés par l'abîme que l'histoire sociale et subjective déjoue par la vie. Le contraire de cela, c'est la « voie à suivre », l'âme à sauver, le culte à pratiquer pour ne pas voir le sexe et la mort de toute Mère et de tout Absolu dans l'histoire, et je dirais même de l'Histoire elle-même à travers les cycles finis de la nature. La mère est donc l'Unique pour chacun et nous donne très tôt une façon de regarder et de sentir les choses. Notre autonomie n'existe pas indépendamment de ce que la mère en fait. Pour moi, la mère, ce peut être aussi le Sens, la Patrie, toutes ces « vérités » intouchables, qu'on dit naturelles, qu'on isole des conditions socio-historiques. Le langage poétique pose la question de la mère et l'ouvre à tous les possibles dans la mesure où il rythme jusqu'à l'insensé la langue d'un enfant sexué qui affronte le symbolique sans y rester prisonnier. Quand on lit Grandbois, Saint-John Perse, Anne Hébert, on se rend compte du caractère insistant et angoissant que la mère peut prendre. C'est sans doute la poésie qui, dans ce qu'elle a de plus audacieux et moderne, ébranle cette peur de toucher à la mère, pour voir l'acte sexuel qui nous a tous conçus, entendre l'abîme qui nous précède et qui nous suit, et

offrir des réponses toujours provisoires à cette question sans réponse du sens de la vie. Seuls les dogmatismes, toujours religieux, se refusent à démythifier cette Mère pour imposer à travers la Loi l'interdiction d'une jouissance qu'aucune norme ne pourrait mesurer ou prévoir dans le sens de la communauté. Ainsi les dogmes bouchent questions et plaisirs, inventent un commencement et une fin, créent leurs dévotions, leurs traditions, leurs icônes.

Aussi c'est frappant d'entendre quelqu'un qui meurt réclamer sa mère en tout premier lieu. Moi, ça me déchire et m'intrigue. Que même rendu à son dernier souffle, on puisse n'avoir de pensée que pour sa mère. C'est bouleversant. S'il y a sacralité, s'il y a mystère, ça doit passer par là. J'en parle avec difficulté, parce que c'est difficile de se situer par rapport à la mère. Mais on doit la questionner, la prendre, y comprendre la femme et la fille. Là je pense que le féminisme a joué un rôle important dans la mesure où on a tenté une démythification de cette mère montrée comme femme avec sa pensée, sa sexualité, ses émotions indépendantes du rôle qu'on veut lui imposer dans l'appareil familial.

P.N. : Sauf qu'on a l'impression que dans ta réflexion sur la mère, disons par rapport au féminisme, tu dépasses en même temps le cadre social et politique, tu poses le problème d'une manière trans-historique.

F.C. : Oui. Je soulève cette vérité du trans-historique. Il y a quelque chose de fondamental pour moi dans l'image de la spirale traversant les millénaires. Ce qu'on vit actuellement, non seulement n'est pas sans rapport avec hier, mais n'est pas sans rapport avec ce qu'on a vécu il y a des siècles. Mais qu'est-ce qui nous sépare ou nous rapproche des siècles sinon les documents en langues qui nous sont restés ? C'est dans ce sens-là que j'ai été amené à me poser des questions sur le phénomène religieux, phénomène qui franchit aussi les siècles, phénomène qui apparaît bien avant les pensées socio-économico politiques que nous connaissons à partir du XVIIIe siècle. Et je me risque à lancer qu'on ne peut pas dissocier la pensée politique de la pensée religieuse dans la mesure où les deux pensées ont pour premier but de réunir, unifier chaque individu dans une seule grande famille : famille nationale ou famille chrétienne. Le refoulé de la politique, c'est la religion, dans la mesure où, je le répète, politique et religion doivent faire *commune mesure* et imposer des *bords* aux langues de chacun pour que nous puissions communiquer et « communier » aux mêmes convictions ou croyances. Et la question religieuse nous ramène plus expressément à la question de la mère, mère gardienne du secret de notre arrivée au monde, tout comme sans doute la question politique peut nous ramener à la question de la mère-patrie, cette terre-mère gardienne du secret de notre départ du monde. Tout ça pour moi est très lié. Le Christ comme fondateur d'une religion, premier venu au monde de cette religion, est dit à la fois le fils et l'époux de la Vierge, de la Mère. Dans notre contexte chrétien où le puritanisme a été important, ça me paraît plutôt paradoxal, et ce petit Jésus (ce petit *enfant*) semble venir colmater la faille (la

fente) par derrière et par devant, ou plutôt par dehors et par dedans, si je puis dire. Comme si cet *enfant* se refusait à voir la copulation de ses parents, de peur de ne pas y être et de deviner le mouvement qui nous fait naître et mourir. Donc, si le refoulé de la littérature est la philosophie, le refoulé de la philosophie la politique, j'affirme moi que le refoulé de la politique c'est la religion. Et derrière la religion, j'aperçois déjà caché au fond, la langue et sa poésie !

P.N. : Tout ce que tu viens de dire m'amène à aborder une autre question, presque inévitable, celle de ce qu'on a appelé le formalisme, terme sur lequel tu as des réserves je crois . . .

F.C. : J'ai dit au colloque de *La Nouvelle Barre du Jour* que j'aimais mieux être un formaliste qu'un formuliste . . .

P.N. : Il y a des gens présentement, et même parmi ceux qu'on a qualifiés de formalistes, qui commencent à parler d'une « nouvelle lisibilité ». Quel sens vois-tu dans cette transformation ?

F.C. : Pour moi le mot « formalisme » veut dire pratique de formes neuves, formes qui ne sont pas habituelles ou familières. Dans ce sens il y a un formalisme d'Artaud, de Joyce, de Kafka, et ce formalisme, c'est la seule pensée, la seule pratique qui va de l'avant. Quant à la « nouvelle lisibilité », oui, c'est intéressant, mais dans la mesure où elle ne s'imagine pas complètement séparée de l'ancienne lisibilité, parce que rien n'est décidé et valable d'avance, même lorsqu'on parle de « lisibilité ». Personnellement je ne tiens pas absolument à être « lisible », mon but n'est pas d'écrire des textes « lisibles ». Mon but c'est de poursuivre la démarche que j'ai commencée il y a de cela neuf ans, et avec le moins de concessions possibles. Par ailleurs, il est évident qu'on peut actuellement pressentir une certaine simplification dans les textes dits formalistes ; chez un André Roy par exemple, je trouve ça extraordinaire. La charge émotive et déculpabilisante de ses « passions » fera vieillir très rapidement les radotages moraux des prêtres de tout acabit. Toute lisibilité est relative, il y a toujours en elle du non-dit, de l'illisible qu'on va déloger un peu plus tard. Il y a peut-être des gens qui s'imaginent que les poètes de la génération des *Herbes rouges* vont se mettre à faire des livres faciles. Moi, du moins, j'espère que non.

Et s'il y a un refoulé de la poésie des années 70, c'est bien celui du sujet-sexué et de sa parole (que le sexe et le texte sont venus subtilement recouvrir). On a souvent dit que tout se passait au niveau des textes, entre eux. Mais tout se passe entre les textes, le sujet écrivain, sa famille, son milieu culturel et social, et j'en passe . . . Les poètes de ma génération ont eu peur d'un certain lyrisme, d'une certaine démesure dans la pensée, comme si c'était quelque chose de dangereux, d'idéaliste, de bourgeois ; comme si quelque chose de négatif, de non-maîtrisé, un non-sens, allait les jeter hors de leurs textes construits et finalisés. Mais la spontanéité est valable dans la mesure où elle s'inscrit dans une démarche de réflexion et la fait vaciller. J'ai toujours pensé que la réflexion existait pour

qu'on la dépasse, pour s'y lancer, pour se baigner dans son langage, pour s'y risquer. Que va donner cette nouvelle lisibilité, je l'ignore. On a parlé d'André Roy, je pourrais nommer *Dieu*, un roman de Carole Massé ; c'est un livre très difficile mais c'est une lisibilité qui résiste et que j'aime. Je pourrais aussi parler de Madeleine Gagnon, de Nicole Brossard qui est la première, à permettre de nouvelles lisibilités, à faire sauter les embâcles de la thématique du pays et de sa femme sans sexe, à débloquer des formes que nous pouvons aujourd'hui pousser plus loin, retravailler dans d'autres sens. Mais il faut se méfier des grandes catégories, elles sont toujours réductrices. Moi, je crois que ce qui vient va être tout à fait hétérodoxe, pluriel, et je trouve ça tant mieux.

P.N. : On a beaucoup parlé de questions théoriques, philosophiques ou littéraires. J'aimerais qu'on traite en terminant de questions plus concrètes, je veux dire, concernant plus spécialement les conditions de production de tes livres. Ton oeuvre s'est développée au moment du grand essor des *Herbes rouges*, tu y as toujours été associé de très près . . .

F.C. : Oui, d'ailleurs les frères Hébert ont écrit tous mes livres ! . . .

P.N. : De quelle manière as-tu vécu l'aventure des *Herbes rouges* justement ? Quel a été le rôle des frères Hébert par exemple ?



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

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

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

La Part des Arts

François C.

L'Heureux prolifique

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

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

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

Je ne commenterai pas ici le travail pictural de Charron, quoiqu'il y aurait quelque intérêt à le faire pour corriger certains malentendus¹, puisque ce n'est pas le propos de cette chronique de livres. Les publications qui sont maintenant notre objet sont du reste plus