

Les yeux fertiles

Number 34, Fall 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/15231ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1987). Review of [Les yeux fertiles]. *Moebius*, (34), 117–135.



PHILIPPE SOLLERS

Le coeur absolu

NRF Gallimard, 1987, 432 p.

Si Sollers n'existait pas, il saurait s'inventer. N'est-ce pas ce qu'il fait, de roman en roman, du paradis à l'enfer? Quand on lui demande si son héros-narrateur le représente, il répond en rusé: «Oui, il s'agit bien de Philippe Sollers s'il était personnage de roman!» Tout le rapport de Sollers à l'institution et, plus précisément, au genre romanesque, s'exprime dans cette ambiguïté. Roman ou réalité, jeu ou confession, compte-rendu ou invention? L'auteur s'amuse à brouiller les pistes, tout comme à propos de Dieu ou du catholicisme, il s'arrange, admirable dialecticien, pour confondre les consciences dualistes trop avides de réponses tranchées. C'est ainsi qu'il entraîne le lecteur à visiter ses peurs et ses répulsions, nous démontrant, une fois de plus, ce que notre rapport au langage du fantasme peut avoir de problématique et d'embarrassé.

Sollers est le premier à s'intéresser aux réactions que suscitent ses livres. En cela, il est un écrivain consciencieux. Ses romans reprennent les réactions au roman précédent et en proposent un traitement comique, joyeux. Aucun romancier n'a jamais autant donné la parole à ses contradicteurs, sans même chercher à se justifier auprès d'eux ou à dénier ce qu'ils disent. Sollers accepte ce que l'on dit de lui mais ne continue pas moins d'agir à sa guise; toutefois, l'écoute des rumeurs sur son compte lui aura permis de mieux situer son combat, de constater les principaux points de résistance.

Le jeu du miroir est poussé jusqu'au bout, assez loin pour que le miroir vole en éclats sous l'effet des vibrations qu'il donne à son écriture. En d'autres termes, le rythme est l'argument-clé chez Sollers, en-deçà même de la dialectique. Il en faut du rythme et de la voix pour passer à travers tous les procès qu'on intente contre lui! Car la réception critique de Sollers se déroule inmanquablement sur le mode judiciaire, entre des «pour» et des «contre». Il faudrait hausser le débat, cela finit par devenir ennuyant.

Pour ma part, j'avouerais simplement que Sollers m'intéresse, en partie parce qu'il m'amuse, me séduit, m'aiguillonne, me ragaillardit, en partie parce qu'il me trouble, me choque,



me fait perdre consistance. Ce que j'aime avec les livres de Sollers, c'est que je peux les lire à partir de n'importe quelle page, en diagonale, à reculons, goinfrement ou avec parcimonie. Dans *le Coeur absolu*, comme dans tous les autres livres depuis *Paradis*, les voies d'accès sont nombreuses. Chaque parole vient en son temps, vibrante, explorée, ouverte. Il est difficile, voire impossible, de les maîtriser, de les regrouper en thèses. Elles sont fugitives comme le rêve et, comme le rêve, bien qu'insaisissables, elles nous paraissent déceler quelque chose, une vérité qui ne peut être objectivée mais qu'il nous faut découvrir par nous-même. C'est ce qui m'amène à croire que pour comprendre Sollers par le coeur ou par l'oreille, il importe d'expérimenter l'écriture.

Lecteur superbe, Sollers donne aussi le goût de lire. Chez lui, écriture et lecture sont étrangement reliées. Bien avant que le post-modernisme ne soit conçu, Sollers puisait dans la tradition, la mettait à jour, la traitait de façon nouvelle. Ce qui nous paraissait sclérosé redevient vivant sous sa plume. Quelqu'un qui est passé par Sollers ne peut plus lire de la même manière Dante, Baudelaire ou Casanova. De même, j'écoute désormais Mozart d'une tout autre oreille. Les lectures de Sollers tirent leur pouvoir d'attraction dans le fait d'opérer des rapprochements inusités et brillants, jeux de perspective intensément suggestifs. Il serait mesquin et superficiel de ne voir dans ces retours vers des artistes consacrés qu'un moyen d'aller chercher dans le passé une noble caution pour une entreprise actuelle. Il me semble parfois que l'écriture de Sollers produit l'inverse: elle est si forte et originale que, par elle, on renoue avec les artistes du passé décriés par la modernité; il nous autorise à les apprécier. Qui, par exemple, irait se placer aujourd'hui sous la tutelle de Fragonard s'il veut être reconnu par la modernité? Eh bien, Sollers le fait, se portant à la défense de ce peintre méprisé. Les rusés diront que cela ne constitue qu'une manière encore plus raffinée de chercher la distinction? Qu'importe, l'essentiel est que le centre de gravité de l'écrivain ne soit situé ni dans Fragonard, ni dans Mozart, ni dans Casanova ou Dante, mais dans l'articulation que sa parole réussit à leur donner tous ensemble.

On ne peut parler de Sollers sans aborder la question sexuelle, sans cesse présente dans ses livres. C'est le point épineux par excellence, là où tous les malentendus s'agitent. Je ne veux pas reprendre tous les ébats et débats à ce sujet. Ce que je veux dire est très simple. Jamais écrivain ne m'a autant convaincu du lien structurel nécessaire entre l'écriture et le sexuel: traiter l'un, c'est traiter l'autre, immanquablement. Vous n'arrivez pas à écrire? Cherchez le blocage sexuel. La question qui revient toujours au sujet des romans de Sollers n'est-elle pas: est-ce véri-



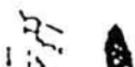


dique? L'auteur a-t-il vécu ce qu'il raconte? Bref, a-t-il fallu que l'auteur soit d'abord un sauteur? Tant d'angoisse au sujet du *vécu* fait perdre de vue ce que ces livres ont de *vivant*. Dans une certaine mesure, il est beaucoup plus troublant que ces «activités» sexuelles aient été écrites, participent d'une écriture, que simplement «vécues».

On sait que Sollers va plus loin que le baiseur athlétique et c'est ce qui le rend menaçant. Baiseur scientifique, il tend l'oreille. Je m'étonne qu'on n'ait jamais remarqué à quel point le narrateur de *Femmes*, *Portrait du joueur* et *le Coeur absolu* est indifférent aux descriptions physiques. Dans le dernier roman, il signale à l'occasion la beauté d'une jambe, d'un sein, mais très rarement si l'on compare avec les romans pornos habituels, qui tirent leurs effets d'excitation des descriptions détaillées. L'érotisme chez Sollers tient principalement aux paroles qui sont dites, aux dialogues, et aussi aux situations ou mises en scène créées par les protagonistes. Dans *le Coeur absolu*, le narrateur tient même un «journal scientifique», le «carnet rouge». Il y note sous forme abrégée l'essentiel de ses rencontres, les paroles-clés qui ressortent de ses séances, avec toujours une conscience aiguë de ce qui s'y joue. La perversion est sans doute ici de baiser dans une optique (ou acoustique) d'écriture, alors que la plupart des écrivains écrivent dans le but de baiser. «Elle aime les choses, je préfère les mots» (p. 382).

Si, dans *Femmes*, le narrateur réglait ses comptes avec le féminisme et le matriarcat, depuis *Portrait du joueur*, les femmes occupent de plus en plus une place de sujets parlants. Bien sûr, le narrateur mène le bal au sens où ce qui compte pour lui, c'est son activité d'écrivain: voilà sa ponctuation, ou sa respiration. Toutefois, il laisse à maintes reprises entendre que ses compagnes de jeu poursuivent leur récit à elles, il ne se cache pas qu'il puisse devenir lui aussi un personnage de leurs romans. De fait, de nombreuses femmes ont répondu à Sollers, dans des romans ou autrement. Dans le cadre de ses récits, on se rappellera les «lettres de Sophie», puis les «lettres de Laura», la femme du narrateur du dernier roman. Les femmes parlent-elles vraiment? «Oui, elles parlent. Et, à ce moment-là, la société entière s'avoue. C'est beau» (p. 106).

L'érotisme est sans aucun doute un moyen de connaissance privilégié, à condition de ne pas l'accompagner de moralisme, de sentimentalisme ou de psychologisme. Les deux principaux écueils: la jalousie et la peur. Les romans de Sollers sont des entreprises supra-hystériques; non pas anti-hystériques, car l'hystérie en constitue la matière privilégiée. Symptôme du du temps à travers lequel l'auteur, de plus en plus, affirme ce





qu'il appelle «l'a-temps». A quelqu'un qui lui demande pourquoi il persiste à prendre la baise comme horloge, le narrateur répond: «Un: ce n'est pas la baise mais la conscience qu'on en a. Deux: il s'agit de l'anti-temps à l'état pur» (p. 237). L'a-temps est le moment de pur jeu, celui où le sexuel échappe au rapport marchand et devient gratuité, condensation, pensée, jouissance: «Le coefficient de jouissance inattendue transforme le point de vue, introduit des distances nouvelles, éloigne, approfondit» (p. 237). L'a-temps est ce qui s'oppose radicalement à la répétition, à la reproduction, à la durée, à ce qui compose généralement l'essentiel de nos vies. Etat de méditation donc, de grande réceptivité, que le narrateur se rappelle avoir éprouvé dès l'enfance: «J'ai eu brusquement l'impression que le temps recommençait non pas à couler mais à battre» (p. 44).

Ce que vise l'écriture de Sollers, c'est «le corps du corps», un corps tiré du plaisir (et non l'inverse), «l'esquisse d'un autre corps échappant au découpage-cadavre» (p. 264). Corps d'une écriture de plus en plus pulsée, endiablée, de plus ne plus (quoi qu'on en dise) éloignée de la référentialité trouvant sa vérité dans sa voix et dans son vivre, non dans une quelconque vérité réaliste attachée au vécu. Si l'assomption de l'universitaire est d'arriver, comme le fit Lacan, à réussir là où le paranoïaque échoue, pour l'écrivain-Sollers, la gloire est d'avoir réussi «là où le schizophrène échoue» (p. 279). Double sans être divisé, parodique à souhait, baroque, il m'entraîne dans sa danse et, à la suite de Joyce, me pousse à dire oui: «Oui à ta vie, malgré la honte (ici, c'est le *doctor in peccato* qui parle, conscient de son péché, d'où ce cœur *absolu*, absout)? Oui, vraiment oui? C'est sûr? Pour l'éternité? Pour l'éternité de l'éternité?» Et c'est ainsi que l'on apprend à méditer sur les fins dernières et sur le long terme...

- Je vous ennuie?
- Sûrement pas!

Dominique Garand

Michel Deguy
Choses de la poésie et affaire culturelle
Hachette, Paris, 1986, 223 p.

Michel Deguy est professeur d'université, rédacteur en chef de la revue *Poésie*, poète et critique, donc écrivain, préoccupé par la littérature mais aussi par l'«affaire culturelle» (remarquez le singulier); il est donc aussi un intellectuel au sens large



du terme, c'est-à-dire ce qu'on appelait autrefois un philosophe de la cité.

Ce recueil d'articles disparates, au titre quelque peu surprenant, un peu fourre-tout, l'avant-propos nous le présente comme le dépôt ou sédiment de ce qui circule dans le milieu (!), comme ce qu'*apporte le présent*, ce présent tiraillé entre la pratique des arts et celle de la technique, entre la poétique et le culturel, deux substantifs qui traduisent pour lui, dans la contradiction qu'ils exacerbent, la *crise* singulière d'aujourd'hui ou l'extrême défi moderne que nous ne finissons pas de traverser depuis le début du siècle.

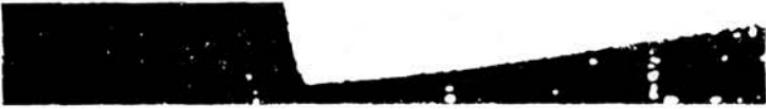
«Mais que peut la poésie en ces temps difficiles?» La question n'est naïve qu'en apparence. Quelle disposition générale permet-elle ou promet-elle à qui accepte le risque de sa pratique? «Si une grande oeuvre en est une qui se représente comment le monde va finir (Baudelaire), et s'appareille en bateau ivre pour transborder sur les eaux du Déluge les choses de la poésie, la préoccupation poétique, aujourd'hui où l'inondation est la culturelle, pourrait s'énoncer: comment transformer le réel devenu culturel. La question de la ligne est celle d'une ligne de flottaison.» Sous la métaphore commode de la ligne de flottaison couve le lien d'une réflexion (moderne?) qui médite obstinément sur le virage technologique que les sciences humaines (artistiques et / ou interprétatives) subissent avec de plus en plus d'acuité!

Ce virage, Deguy se le représente ou (se) l'articule en se tenant à cheval entre une rétrospective de la culture «poétique» moderne et une prospection de l'ère «culturelle» contemporaine. L'appel aux catégories de la grande rhétorique ne suffit plus à résoudre l'intelligence des seuils entre le naturel ou le réel d'une part et l'univers logique ou l'artifice des discours d'autre part. C'est en effet cet *artifice* tout-puissant que propose aussi et impose aujourd'hui la publicité médiatique omniprésente, toute séductrice, «l'entraîneuse de la Technique-Fiction» comme l'interpelle Deguy, l'écran hypnotique du divertissement moderne.

Mais «l'existence est une chose trop sérieuse, poursuit-il, pour être confiée à tout autre qu'aux grands artistes et à l'imitation, médiante, de leur savoir-faire. Evasion donc», disposition à la liberté. Mieux vaut en effet être comme en liberté plutôt que d'être comme en prison, faire comme si l'option pour la libération s'offrait à qui vivait l'aliénation, la captivité. C'est cet univers du *comme si* qui s'offre à qui choisit le poétique plutôt que le culturel — tout en apprenant à maîtriser la relation obligée des deux dispositions d'esprit.

Visiblement, Deguy prêche ici pour les vertus de la philosophie. «La libération consiste à passer, par une transformation





réelle des conditions, à une transformation intérieure dont le résultat s'appelle sagesse, et dont le cours est favorisé par l'art». Il ne faut pas se surprendre alors de le voir s'en prendre au rire de Lénine, à la haine de la philosophie chez Althusser et surtout à la distinction hautaine du sociologue Bourdieu. Si ce dernier parvient à évaluer les différents niveaux de l'échelle sociale dans leurs relations à l'ensemble de l'échelle, c'est parce qu'il occupe le «cadre» limitatif et privilégié du sommet: «garder le privilège du sujet démasquant la structure où sont pris les autres». Ce que Deguy lui refuse.

Aux discours sociologisants, somme toute de pouvoir, il préfère ceux de la marge — pour reprendre un concept de Derrida —, ceux des poètes—critiques de la fin du siècle dernier: Baudelaire et l'infini, Rimbaud et le dérèglement, Verlaine et le rythme, Mallarmé surtout, avec des incursions chez les rhétoriciens qui ont poussé à la limite du cadre (de la langue) leur réflexion sur les tropes, les passions, les catégories du beau en art (le sublime par ex.), etc., toujours aux prises avec la *mimesis*.

La première partie du livre réunit ces «figures poétiques». La deuxième, beaucoup plus savante, regroupe sous le titre de «rhétorique et modernité» deux textes très denses, l'un sur le sublime (le grand-dire) et l'autre sur la figuration du rythme, rejoignant ainsi les préoccupations très modernistes d'Henri Meschonnic sur le rythme. Enfin, la troisième partie, la plus longue et la plus polémique, s'attarde à la marche contemporaine «vers le culturel». C'est ici que Deguy simule des discussions serrées avec Althusser et Bourdieu, l'anthropologue Pierre Clastres sur l'étranger, la «sauvagété», la légitimité des cultures, etc.; et puis à partir de Raymond Queneau et de ses *Exercices de style*, Deguy s'interroge sur la contamination progressive du littéraire et de l'art par les slogans de la technique, sur ce qui expliquerait par exemple les faveurs qu'ont connues les propositions des ouvreurs de l'Oulipo ou des formalistes de l'Alamo.

Enfin, fermant le livre, un examen passionné de cette «escalade» du culturel, c'est-à-dire de cette banalisation et de cette généralité qui entourent des objets, personnes et événements très disparates, mais moulés aux discours qui les élèvent tous, sans distinction (!), au rang de / du culturel: l'inculture croit avec l'acculturation, l'insignifiance de l'Art avec son marketing, le savoir se métamorphose en informations, l'élite en foules, le progrès en déclin, cette «interconnexion (d'un maillage) planétaire accéléré», où tout est changé en le même (comme dans la rêverie de la vampirisation, la technique ayant tout *vampirisé*). Tout ce chapitre sur l'escalade, sur «l'emprise radi-



cale» de la technique et sur les multiples déportations modernes, des excroissances du consommable, tout ce chapitre est à lire et à relire par quiconque sent le besoin de secouer le joug de la technique — ce qui requiert l'organisation et la sûreté planétaire — surtout par l'écrivain ou l'intellectuel qui aujourd'hui «fait retraite» et subit la «mise en culturel»...

La libération que souhaite Deguy ne doit pas conduire les usagers culturels au leurre de la caverne-cinéma ni s'opposer aux activités non culturelles, mais doit inclure une fonction *critique* acide contre les utopies et les clichés. Ainsi se lit, à quelques mots près, la dernière phrase de ce livre (de réflexion) inégal, dans lequel on sent au fur et à mesure de sa lecture comme une tension qui monte, comme une urgence à inscrire. Il est donc faux d'affirmer que les intellectuels s'enferment aujourd'hui dans leur mutisme. Peut-être qu'ils n'arrivent pas à se faire entendre, qu'ils ne parlent pas assez fort pour susciter l'écoute? Peut-être qu'ils devraient se concerter davantage et savoir enfin à qui ils veulent et doivent s'adresser.

Robert Giroux

Claude Charron
Probablement l'Espagne
Boréal, Montréal, 306 p.

Décidément, Claude Charron n'a pas fini de surprendre et d'étonner. Après avoir fait paraître un récit autobiographique chez VLB en 1983, il récidive dans le domaine des lettres en optant cette fois-ci pour la fiction. *Probablement l'Espagne*, chez Boréal, est un premier roman. Et si le dessein de l'auteur était d'écrire, comme on le mentionne sur la jaquette du livre: «Un roman superbe, très urbain, très actuel. Une fresque baroque, la quête de l'amour, écrite dans une langue chaude, douce, parfois sauvage...», et bien c'est tout à fait réussi. On a eu tout ça. Et le roman superbe et très urbain et très actuel, et la fresque baroque... puis la quête d'amour, avec en prime la langue chaude, douce et parfois sauvage. Il faudra se rendre à l'évidence: Monsieur Charron est un ex-politicien qui tient ses promesses.

Dans ce monde manichéen qu'est le Grand Montréal, un couple dans la cinquantaine, Isabelle et Albert Paradis, vit un ennui d'enfer à Laval... de l'autre côté de la rivière. Marcel Gratton, lui, a 24 ans; il vit au centre-ville; il est pusher, danseur nu, drogué, prostitué; il n'a probablement pas terminé son cégep et réussit à voler les draps de la fille qui l'héberge... mais il habite le centre-ville, c'est-à-dire de ce côté-ci de la riviè-





re. De là à croire que lui est OK et que les autres ne le sont pas, il n'y avait qu'un pas et l'auteur le franchit si allègrement que ses héros, protagonistes et marionnettes d'un roman à thèse, traversent le pont Papineau. Et c'est ce qui, dans ce roman par ailleurs très valable, déçoit. Vers la fin du texte, l'auteur cherchera bien à faire la part des choses mais il sera techniquement trop tard. Le lecteur, heureusement pour lui, n'est pas aussi versatile que le beau Marcel.

Pendant l'été 83, une liaison entre Marcel (dont le nom de danseur est Manuel...) et Isabelle d'une part, entre Marcel et Albert d'autre part, les deux époux ignorant tout de la relation de l'autre et Marcel ne sachant pas qu'Isabelle et Albert se connaissent et, qu'une fois la rivière franchie, ils redeviennent mari et femme dans l'enfer lavallois. En clair, c'est le vaudeville le plus classique: Monsieur et Madame ont le même amant et ils ne le savent pas.

Commence donc une série d'aller-retour sur le pont Papineau, où l'auteur cherchant à instaurer de nouvelles amours ne réussit qu'à ressasser tous les poncifs du genre. Madame vient de plus en plus souvent passer des après-midi culturels (sic) sur la rue Sainte-Catherine est... Monsieur, lui, c'est plutôt le soir ou les fins de semaine... à cause du baseball. Et notre Manuel (le Marcel Graton du Lac St-Jean) les fait se découvrir l'un et l'autre — séparément —, les transforme, les fait évoluer en les mettant au monde par des discours à la Socrate, par des gestes aussi... par ces gestes surtout. Evidemment, Madame n'avait jamais joui auparavant... évidemment, Monsieur avait enfoui sous bien des couches de poussières une homosexualité qui ne demande qu'à émerger... Pour l'auteur, tous les prétextes sont bons pour quitter Laval...

A certains moments, on se croirait plongé dans un épisode télévisé des Dames de coeur, et si je n'avais jamais entendu parler du hasard, je me dirais qu'il doit exister une solidarité existentielle.

Madame Isabelle (qu'Albert appelle Zabelle quand ce n'est pas tout simplement maman) s'active à un petit commerce et son épais de mari ne trouve rien d'autre à dire que: «Te fais-tu payer au moins». Madame rencontre une «amie libérée» tous les jeudis et, à la mort du mari encombrant, elle achètera un condo au centre-ville. La boucle sera bouclée. Pour être urbain et actuel, ça l'est. Il va de soi que ces gens-là ont tout à fait oublier le goût qu'ont les oreilles de Christ dans le sirop d'érable... C'est à ce chapitre que le bât blesse. A trop vouloir être dans le coup, on se retrouve parfois «loin de sa blessure» comme dirait Rinaldi, et il n'en résulte que des produits vite consommés.



Probablement l'Espagne en ce sens a tout pour être un best-seller: bien fait et sans bavure. Mais on l'oubliera vite. Comme on a déjà oublié *Ces banlieusards qui ne baisent pas* et *Ces danseurs nus qui swingent trop*. Probablement éphémère...

Pierre Gobeil

Guy Cloutier
La Cavée
l'Hexagone, 1987,

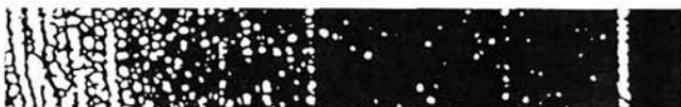
«*La Cavée*» est un roman troublant qui nous plonge dans l'inconscient de personnages confrontés au défi d'assumer leur filiation.» Rarement des commentaires au verso de la couverture d'un livre auront été plus justes. La collection Fiction des éditions de l'Hexagone s'enrichit d'un texte particulièrement efficace et bien ficelé, même si les choses prennent tout leur temps pour se mettre en mouvement.

Extérieurement, une belle présentation, avec une énigmatique carte qui pourrait représenter n'importe quelle banlieue aux rues trop symétriques, s'il n'y avait la rivière St-Charles dans laquelle coule une autre rivière, plus petite, la rivière Laitret. Rivière soulignée d'un trait bleu. Là est la Cavée.

Il s'agit d'un marais. Roger, le fils de Lucien et d'Emma Turgeon, vient s'y perdre en se vautrant dans la vase, en creusant sans se lasser et en se barbouillant de terre et d'aiguilles de sapin. Son père a peur. Sa mère aussi. Mais ils ont tous les deux d'autres chats à fouetter.

Emma est la descendante d'une des servantes de Marie Stuart. Elle devait perpétuer un lien mère-fille. Elle devait avoir une fille. Elle s'est retrouvée avec Roger. Roger-la-Cavée. Son odeur de vase écoeure. En plus, il ne parle à personne. Femme stérile jusqu'à un certain point, Emma vit dans le souvenir du film consacré à la reine martyre. La suprême incompréhension. La hache du bourreau.

Lucien ne pige pas grand chose, du moins au début. Il est devenu comptable après avoir été voyageur de commerce. Il s'interroge sur son fils, mais plus encore sur le silence d'Emma. Puis il se met à raconter. Plus jeune, il a lui aussi vécu la Cavée. Il tient l'endroit pour maudit, la rivière séparant les chasseurs des proies, selon une croyance montagnaise. Il a peur pour Roger. A cause d'Atshen. Atshen, c'est un peu celui que Roger essaie de rencontrer lorsqu'il se vautre et se barbouille. Un esprit malfaisant. Atshen transforme qui mange en qui sera mangé.





Lucien raconte la Cavée et sa relation avec une jeune fille: Suzanne. Correspond à cette fille une autre, qui veut elle aussi fréquenter le marais, qu'Emma rencontre et a envie de gifler! Marie-Line. Toutes filles qu'aurait dû enfanter Emma. Les premières amours de son mari et de son fils.

Emma fait ce que toute mère rongée par la honte (celle de ne pas avoir mis au monde une fille) et le doute (qu'est-ce que Roger peut *foutre* à la Cavée?) ferait: elle s'en va guetter les activités innombrables de son fils et se rend compte de la présence de Marie-Line. Mais il y a des interférences. Le passé, lourd comme une hache de fer. Oui, Marie Stuart revient. Oui, les frustrations d'Emma reviennent, la colère en apprenant que sa fille lui a fait faux bond: c'est un garçonnet aux boucles blondes que lui présente l'infirmière.

A partir de ces scéances de guet, à partir du long monologue prophétique (tel père, tel fils) de Lucien, *La Cavée* bascule et se met à son tour à creuser dans la vase. Les voix se multiplient, le lieu devient menaçant. Cette apothéose est réservée à Emma. C'est l'exécution de Marie Stuart qui est vécue, c'est Roger qui abat la hache, c'est Emma qu'on décapite; la Cavée devient mare de sang. La lignée de femmes précédant Emma se rassemble et lui assène le coup de grâce: «Malheur à toi, Emma-lasèche, qui a tari la source de ton sang. Malheur à nous toutes!» (p. 136)

Dans un tel climat, comment s'étonner de la multiplication des phrases incantatoires? Certaines tombent cependant un peu à plat, certaines viennent un peu tôt, ou un peu tard. L'autre problème, c'est que tout démarre lentement, trop lentement, et le malaise est peut-être subitement trop puissant pour ce qu'il suscitait jusqu'alors. La confusion qui s'empare de l'esprit des parents de Roger est bien présentée, elle rend la lecture juste assez difficile, et soudain, parfois, des éclairs de réalité percent et laissent espérer que toute *La Cavée* n'est au fond qu'un long cauchemar.

Une seule autre maladresse à mes yeux: cette cohabitation, pas souvent réussie, de la transposition de la langue québécoise parlée et d'expressions plus recherchées, à l'intérieur d'une même tirade. Il est vrai que bien d'autres sont tombés dans ce piège.

Pour sa finale en forme de trou et de cauchemar, pour le froid dans le dos que laissent certaines pages, pour une progression constante et hallucinante, et malgré quelques problèmes, *La Cavée* mérite amplement le détour. C'est un roman qui donne envie de surveiller d'un oeil attentif les productions de Guy Cloutier.

Jacques Saint-Pierre



Andrée Chedid

Textes pour un poème (1949-1970)

Flammarion, 1987

Le chemin parcouru depuis 1949 jusqu'à nos jours par Andrée Chedid, entre poésie, roman, théâtre, nous enchante. Et les éditions Flammarion qui ont eu l'heureuse idée de rassembler en un volume les meilleurs textes poétiques de l'auteure, offrent aux inconditionnels de Chedid un cadeau magistral à portée de main et d'esprit. Il n'y a qu'à ouvrir une page au hasard et quelques vers suffisent à donner un sens à votre vie.

Une partie de cet ouvrage est démarqué par le cheminement d'une vie oscillant entre l'espoir et la désespérance, entre les villes ravagées par la folie guerrière des hommes et la majestueuse beauté d'un arbre centenaire. L'un ne va pas sans l'autre. Une rivière apaise notre regard inquiet. Un torrent bouscule l'inquiétude, et l'énergie liquide nous fait jubiler.

Nous sommes faits de ces contradictions que Chedid transcrit avec ferveur et tendresse. Nos démons intérieurs sont momentanément terrassés par l'harmonie d'une phrase, par la musique de mots qui chantent à notre oreille une ronde joyeuse. Pour un instant — et qu'importe si la durée de cet instant se limite à quelques secondes — le bonheur nous élève au-dessus de toute condition humaine. Optimisme de l'auteure face aux horreurs qui sillonnent nos vies; optimisme de Chedid face à la jeunesse de l'enfant — son fils —, face à l'amour, à tous genres d'amour.

Optimisme mais exigence de l'auteure qui ne peut se satisfaire de l'espoir. Elle force les portes et en appelle à la *certitude*. Vie et liberté lui sont chères, voire indispensables à la poursuite de son oeuvre.

Ne martelez pas la vie / Nous n'avons qu'elle souvenez-vous ou encore *La vie / Ce mystère plus fermé que l'anneau*. Publié en 1956, *Terre et poésie* donne sa force à cette rétrospective. Apologie du poète en tête-à-tête avec le poème qui va prendre forme incertaine dans son esprit et forme définitive sur la page blanche. Mais le doute mine le poète, et le tараude. Sans la perfection du mot, le poème n'est plus.

Le poème demeurera libre. Nous n'enfermerons jamais son destin dans le nôtre. Aridité de l'oeuvre à bâtir, le poète est avant tout un être VIVANT qui ne sait rien de son fatal destin et s'en remet au destin intemporel de la poésie. Il sait tout de la *Zone de l'impossible d'où il faut revenir*. Risque de la folie, impuissance à ordonner la sarabande des mots qui le narguent.

Tout est amour dans ces «chants». Et si l'ombre traîtresse

s'insinue, Andrée Chedid nous la dépeint comme un morceau de notre âme en déroute. Similitude entre le poète inspiré et l'individu, frère de toutes nos faiblesses s'il n'est porté vers un événement supérieur et, dans ce cas, vers la poésie salvatrice.

Chants de la vie. Mais la vie multiplie ses facettes, s'isole derrière ses masques. L'auteure se contente *d'aller*. Elle nous entraîne vers les terres fécondes ou renoncées. C'est peut-être ce qui nous va le mieux et nous reste infiniment fidèle, cette terre que le regard fatigué, extasié contemple avec sérénité. N'est-ce pas aussi la dernière demeure? N'est-ce pas outrepasser la vie ordinaire quand l'idée superbe, irréversible de la mort transcende l'imagination vers de sensuelles épousailles?

*Oui, je te chante ô mort, jusqu'à l'ultime absence,
Gardienne de l'inconnu, douce prairie des errants!*

Andrée Chedid nous offre un chant du monde, à la manière des plus grands que je ne nommerai pas, par crainte de m'égarer dans l'oubli d'un talent prestigieux. Et cela ne doit pas.

Andrée Chedid enrichit notre pensée parfois encaquée dans ses étroites limites et, hôteesse généreuse, chaleureuse, nous invite à sa table — pain et eau — pour communier plus loin que la poussière à nos pieds, vers un univers dantesque où la poésie a ses *raisons* d'être.

Dominique Blondeau

Roger Grenier

Albert Camus soleil et ombre

Gallimard-Lacombe, 1987, 340 p.

Si Camus nous a laissé plus d'une trentaine d'oeuvres sur lesquelles méditer, il faut avouer, par contre, qu'il en a fait écrire beaucoup plus. Lorsque cette biographie fut lancée à grands déploiements de publicité, j'ai douté du «vrai» de tout ce faste publicitaire: car ce que Gallimard publie, bon ou mauvais, le client doit l'acheter, c'est bien connu.

Dès les premières lignes, on se justifie. On explique. Pourquoi écrire un autre livre sur Camus? On ne le dit pas. Il faut le lire pour le savoir. On le découvre page après page, chapitre après chapitre. Roger Grenier n'a pas écrit qu'un «autre» livre sur Camus, mais «le» livre.

Co-édité par les maisons Gallimard et Lacombe, ce volume de 340 pages se divise en 32 chapitres. Aucune note infrapaginale. Aucune bibliographie de l'oeuvre de Camus, des études et des critiques sur celle-là, bref une lacune pour ceux qui auraient aimé mieux connaître Camus et la réception de son oeuvre.

Voilà pour la description technique du livre. Passons maintenant au contenu.

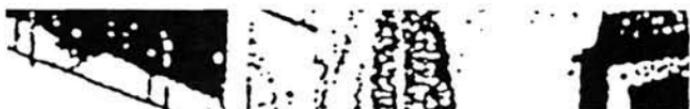
Cette biographie nous apprend quelques à-côtés de la vie littéraire de Camus. La biographie qui aurait pu être semblable aux autres, bourrée de petits détails inutiles et indiscrets et qui, à la longue, finissent par détruire l'image de notre «écrivain». Ici, ce n'est pas le cas. Pas d'indiscrétion. Grenier nous laisse dans les petites généralités. D'ailleurs le lecteur en est averti. Qu'il n'attende pas de ce livre des divulgations sensationnelles sur l'auteur, du genre: «Camus-avait-un-frère-jumeau-que-sa-famille-a-caché-pendant-vingt-ans». Et si jamais tel fut le cas, on a bien pris soin de ne pas nous le dire. Autrement dit, on nous présente un «Camus», on parviendra à connaître une personne proche du Camus vivant lorsque tous ceux qui l'ont connu voudront bien nous parler de lui. Bref, Grenier nous dit de Camus ce qu'il veut bien nous dire.

Ce qui sauve, en partie, cette biographie et qui en assure le succès — grâce à la merveilleuse publicité faite autour de sa «qualité» — c'est qu'elle est dite intellectuelle. Une biographie intellectuelle. En fait, le livre de Grenier n'est pas qu'un ramassis de faits vécus recueillis à droite et, il faut bien le dire, à gauche. C'est un rassemblement ordonné des événements sociaux et politiques qui ont préoccupé et façonné l'écriture de Camus. C'est une analyse très partielle de l'oeuvre. C'est une biographie qui n'a rien de plus que les autres biographies, sinon qu'elle a moins de superflus, de redondances et surtout pas de potins.

Chacune des oeuvres est décrite par rapport au contexte social et politique dans lequel vivait Camus, à ses préoccupations de l'heure et à ses échanges avec d'autres écrivains. Grenier en dégage, pour plusieurs d'entre elles, les thèmes (dont le soleil et l'ombre, la mère, l'absurde, etc.) qui font la puissance même des oeuvres camusiennes. Et en écrivant ce qualificatif «camusiennes», où Camus est contenu et emprisonné, c'est l'histoire de *L'Etranger*, de Meursault, qui m'est revenue à l'esprit, ainsi que l'utopie (dans le sens de non-lieu) des *Justes*.

Albert Camus soleil et ombre est une entrée en matière à l'oeuvre de Camus. Une incitation à la lire ou à la relire. Non pas lire pour le plaisir de lire; ce que Grenier nous dit finalement, c'est de méditer sur le message laissé en héritage par Camus. Un message qui «empêche de perdre courage, et ouvre des portes vers l'espoir».

Paul Desgreniers



Robert Shelton

Bob Dylan, sa vie et sa musique

«Like a Rolling Stone»

Traduit de l'anglais par Jacques Vassal

Coll. Rock & Folk, Albin Michel, 567p.

Encore une histoire de vedette! penserez-vous. Il n'y en a que pour ces saltimbanques, ces amuseurs publics qui font pâmer les foules de tous âges parce qu'ils possèdent un démoniaque pouvoir de manipulation et de séduction. Bien plus, toute une armée d'industriels s'épuisent à les encadrer et à les vendre comme des êtres d'exception. Ça les aide, bien sûr, à émerger et à se tenir hors de l'eau. Le métier est si difficile, et les enjeux parfois disproportionnés... Sous les projecteurs, cette fois, voici Bob Dylan.

Le livre que Robert Shelton lui consacre participe certes au maintien du cercle magique autour du poète-chanteur, autour de celui qui fut le plus grand troubadour qu'ait connu le XXI^{ème} siècle. Et le livre est à la hauteur. Il risque même d'éclipser ceux qui existaient déjà en français tant il est volumineux et dense, bien documenté et bourré d'anecdotes inédites qui allègent et aèrent une biographie qui autrement risquerait de s'écraser elle-même sous le poids de la documentation, fut-elle extraordinaire. Depuis le temps qu'il était journaliste au *New York Times* jusqu'à son établissement en Angleterre, Shelton n'a jamais perdu contact avec ce chansonnier exceptionnel qui, dès 1961, débarquait à New York conquérir les folk clubs déjà bien nombreux.

Shelton reconstitue pour ainsi dire la vie de ce «météore» comme l'aurait appelé Mallarmé. Il multiplie les témoignages d'une foule impressionnante de témoins, y mêle des événements propres à la vie privée et professionnelle de Dylan, réfléchit sur les conversations qu'il a eues avec ce dernier, analyse avec abondance les chansons titre par titre, etc. Tout cela finit par brosser une sorte de fiction biographique dont la vraisemblance s'entrelace à cette légende que la mémoire sociale a très tôt façonnée autour du personnage.

Donc un ouvrage imposant, à lire par quiconque s'intéresse à la personne et au personnage que fut Dylan: un prélude, treize chapitres consistants, une importante coda, une bibliographie sélective, un index commenté des chansons par S.J. Estes, une discographie compilée par Roger Ford et, enfin, un index général. Et puis douze pages de photos. Bref, une somme. La traduction de Jacques Vassal m'apparaît fort correcte. Cela ne fait qu'ajouter aux fleurons que lui a valus son livre maintenant classique: *Folksong: racines et branches de la*



musique folk des Etats-Unis.

Robert Shelton est aussi l'auteur d'autres ouvrages sur la musique folk et country; c'est notamment à lui que nous devons la compilation de textes de Woody Guthrie connue sous le titre: *Cette machine tue les fascistes*. Guthrie ne fut-il pas un des pères spirituels de Dylan?

Robert Giroux

Denis Dumas

Nos façons de parler. Les prononciations en français québécois
Presses de l'Université du Québec, 155 pages.

Les linguistes se plaignent quelquefois d'être mal perçus par les gens ordinaires; on les associe au purisme, alors que, pour la plupart, leur but n'est pas de défendre un niveau de langue plus qu'un autre, mais bien de comprendre le fonctionnement des langues.

Bien sûr, cette image négative est le résultat d'une méconnaissance par le public du travail des linguistes; et l'on peut reprocher à ces linguistes de ne pas faire de grands efforts pour s'en dégager. Ils travaillent dans l'ombre et les résultats de leurs recherches sont publiés pour les initiés. Un profane y perdrait son latin.

Denis Dumas, professeur à l'U.Q.A.M., a fait paraître au printemps dernier un ouvrage qui va certes contribuer à faire mieux connaître ce qu'est le travail des linguistes. Tel qu'annoncé sur la quatrième de couverture, ce livre est «sans symboles phonétiques (et) sans jargon», ce qui déjà contribue à le rendre moins rébarbatif.

La force de ce livre ne réside donc pas dans la nouveauté des explications avancées par Dumas, ni dans l'originalité des sujets abordés: elle réside plutôt dans la clarté et la simplicité de l'exposé. Partout le lecteur est interpellé: les exemples font sourire, les rappels historiques font opiner du bonnet. Des exemples: «Les pronoms, par contre, peuvent à l'occasion se payer un petit déplacement» (p. 74); «Il n'y a pas que les héros de romans d'aventures qui traversent toutes sortes d'épreuves, connaissent mille péripéties et subissent des transformations profondes au gré de tous les événements qui leur arrivent» (p. 85); «Ces Beaucerons pas comme les autres» (p. 12); qu'est-ce qui se passe quand on diphtongue?», etc. En un mot, on a l'impression d'y être et de faire avec Dumas les découvertes qu'il fait.

Malgré sa simplicité, ce livre contient une foule de rensei-

gnements sur la langue française parlée au Québec, que ce soit au niveau de la phonologie, de la morphologie, de la sociologie du langage, de l'histoire du français ou des parlers régionaux (montréalais, beauceron, acadien...). On y traite du phénomène des consonnes québécoises *dz* et *ts*, de la prononciation des mots contenant les lettres *oi*, du système des pronoms personnels en franco-québécois, des phénomènes touchant le son *l* (élision, redoublement), de la prononciation québécoise des voyelles, de la diphtongue et des deux *a* de pâte et de patte.

Et Dumas réussit le tour de force de faire de la linguistique intelligente sans avoir recours à l'habituel formalisme linguistique. Qui n'a pas lu un traité de phonétique ou un article traitant un problème de syntaxe (que ce soit un disciple de Chomsky ou de Culioli qui l'ait écrit) ne peut imaginer comment il est difficile de passer par-dessus l'obstacle que représente ce formalisme. Mais Dumas nous épargne ce problème et, ne serait-ce que pour cela, je lui lève mon chapeau.

Une dernière chose cependant, et négative celle-là: les bibliographies. Chaque chapitre est suivi d'une bibliographie spécialisée d'environ cinq titres et l'on retrouve à la fin du volume une bibliographie plus générale. Ces bibliographies sont incomplètes (on oublie de signaler les travaux qui n'ont pas été réalisés à Montréal, je pense aux Universités Laval et à celles de Chicoutimi et de Sherbrooke) et renvoient à des titres qui (du moins pour ceux que j'ai pu lire) frappent de plein fouet l'écueil que Dumas avait su éviter: l'hermétisme formaliste.

Bruno Lévesque

Revue *Frayage*, no.3, 1987

«La naissance de la psychanalyse à Montréal»

Sommaire: Josette Garon-Léonard «Une histoire... des histoires... en guise de préambule»; Yvan Lamonde «Psychanalyse et topique historique»; André Lussier «Le feu sacré: de la psychologie à la psychanalyse»; Jean Bossé «L'analyse profane?»; Jean-Yves Roy «Québec, dans le religieux»; Jacques Mauger «Faites ceci en mémoire de»; Michel Dansereau «Une parole»; Mireille Lafortune «Dérive»; François Péraldi «La marge psychanalytique»; Claude Lévesque «La *passé* de philosophie»; Bruno Cormier «L'œuvre picturale est une expérience».

Il s'agit bien du «roman familial» dont parle J. Garon Léonard qui se met ici en scène. En fait, les débuts de la psy-

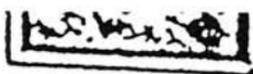


chanalyse à Montréal n'étaient connus que par quelques «initiés», et voilà que le premier jalon de ce récit nous est rendu public. Il ne suffit plus maintenant de s'appuyer sur le mythe que l'institution psychanalytique secrète elle-même ou encore sur ce rôle ambigu que certains détracteurs voudraient lui faire jouer. La revue *Frayage*, par son nom propre, ouvre la voie à des «passages» entre différents territoires. Cela nous amène à nous rendre compte que le milieu analytique montréalais a, lui aussi, été fortement secoué par les questions fondamentales devant lesquelles l'institution psychanalytique est confrontée depuis ses origines freudiennes. Ces mêmes questions sont, dans ce numéro, découvertes à l'état vif. Tout y est: que ce soit la passion de la découverte, l'analyse laïque, la souffrance des femmes, les contextes politiques et idéologiques, etc. Faire tout ce travail, en si peu d'espace, est un indicatif que ces textes en disent long et avec densité.

Il n'y a qu'à se référer au sommaire et surtout aux textes de J. Garon-Léonard et Yvan Lamonde, pour se rendre compte des différentes mises en situations des problèmes. Le point central, là où plusieurs textes convergent, est l'entrevue avec André Lussier qui fait le tour des origines et du même coup met en place les premiers initiateurs de la pensée et la pratique analytiques au Québec (Noël Mailloux, Théo Chentrier, Miguel Tadros, etc.). Et à cet aspect témoignage s'ajoutent les textes de Gabrielle Clerk et de Michel Dansereau qui nous font part de certains éléments importants de cette genèse refoulée. D'ailleurs, François Péraldi développe, avec une très grande justesse, cet aspect du refoulé dans l'histoire des origines de la psychanalyse à Montréal. Il fait aussi le récit de ses premières rencontres avec certains psychanalystes montréalais.

A tous ces textes de mémoire s'ajoutent des appréciations sur ces témoignages ainsi que des réflexions sur les divers problèmes institutionnels soulevés avec des considérations plus politiques ou encore culturelles. Un autre aspect retient notre attention, qui à lui seul serait la charnière de ces textes: l'iconographie. Des lettres de dispenses de l'Index à la photo du portefeuille que Riopelle réalisa pour contenir les textes du *Refus global*, tout y est, pour nous faire remarquer qu'il y avait, contre un régime politique «durci», des voix qui ont dû supporter très longtemps une solitude implacable.

Michel Clément





Colette Beauchamp
Le silence des médias

Les éditions du Remue-ménage, 281 p.

Colette Beauchamp évolue dans le monde de l'information depuis vingt-cinq ans et elle s'applique, dans *Le silence des médias*, à «remettre en question la pratique de sa propre profession». Éclairé de l'intérieur, le monde des médias prend les allures flagrantes de la manipulation organisée, comme si on voyait les choix s'opérer au rayon X. Plus la lecture avance, plus le malaise monte; il y a coïncidence entre mon ras-le-bol grandissant de consommatrice d'information et la lumière que fait Colette Beauchamp sur ce domaine où les choix constamment répétés parlent d'eux-mêmes.

Les grands titres de ce volume sont les suivants: L'information aujourd'hui — L'information est masculine — L'information... sans les femmes — Investir le pouvoir de l'information. C'est ainsi qu'on passe au peigne fin les composantes de l'information: quelles nouvelles sont choisies?, de quelles teintes se colore l'actualité?, la place de choix réservée à l'information spectacle, que savons-nous au juste par l'information internationale?, à qui donne-t-on la parole pour former l'opinion publique?

De tout ce questionnement se dégage une évidence: «nous sommes ivres-morts d'information» (Michel Serre). Mais on constate également que la moyenne des gens ne comprend pas les deux tiers des nouvelles télévisées (selon une recherche du Centre de recherche et de sondage de l'université du Maryland)! La langue parlée des bulletins de nouvelles n'a rien à voir avec le langage courant. Et surtout, les nouvelles décrivent longuement les qui, quoi, où qui font l'événement mais sont d'une brièveté navrante sur le pourquoi des choses. Pour avoir droit à une explication éclairante, il faut que les journalistes aient fouillé un dossier; pour expliquer, il faut plus qu'une opinion, il faut de l'observation des faits, et cela les journalistes en donnent trop peu. L'effort est mis ailleurs: sur les correspondants en direct, sur les graphiques électroniques, les entrevues entre spécialistes, etc.

Colette Beauchamp n'est pas longue à nous démontrer clairement l'envahissement masculin de l'information. Les femmes lisent souvent les nouvelles et sont confinées le plus souvent aux affaires sociales et culturelles, tandis que les hommes couvrent le politique, l'économie, les affaires internationales. On suppose que les hommes sont objectifs dans leur couverture des faits (mais cette soi-disant objectivité n'est en fait que la subjectivité masculine), tandis que les femmes sont trop émotives



pour accéder à cette objectivité... et aux domaines qui lui sont connexes. Le livre de Colette Beauchamp est rempli d'exemples indéniables qui prouvent constamment l'exclusion des femmes de l'information ou leur confinement à des zones bien définies de soutien: recherchistes, documentalistes, assistantes.

Toute la question du féminisme dans les médias et / ou de la réalité des femmes se ressent fortement du présent virage à droite. Il n'y a qu'à voir les changements opérés à l'intérieur d'un magazine comme *Châtelaine* tant du côté de la rédaction que du genre d'information proposé pour constater la banalisation de la réalité des femmes et un net recul vis-à-vis les acquis du féminisme des années 70.

Tout reste donc encore à faire valoir pour sortir d'un monde de «non-information, de sous-information et de déformation» afin que le pouvoir d'informer se mue en réel moteur de changement. Un livre brûlant.

Nicole Décarie

