

Yeux fertiles

Number 43, Winter 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16204ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1990). Review of [Yeux fertiles]. *Moebius*, (43), 131–153.

OUELLETTE-MICHALSKA, MADELEINE

La fête du désir

Québec/Amérique, 1989, 149 p.

Après les abus du discours, le désir est encore possible. Madeleine Ouellette-Michalska le célèbre bellement, généreusement. Le désir survit à l'héritage judéo-chrétien; le désir existe ailleurs que dans l'espace psychanalytique. Madeleine Ouellette-Michalska réussit une Fête où des invitées et des invités touchent des possibles et prennent le risque de ce qui ne s'accomplit pas en un ordre (faussement) universel. «*Si le réel contredit les idées, ce n'est pas le réel qui a tort.*» (p. 27)

*

Dans *La Fête du désir*, il est question du «commencement de tout amour», de «la source de toute extase», de «l'origine de tout abandon». Une trinité de personnages interviennent dans ce récit où le désir est révisé. Il se pense loin des évidences. Là, du moins, tentent de s'organiser les rapports. Le récit se construit autour d'un jeu d'écriture, jeu qui tient d'un travail de transparence où le sens se donne par couches superposées mais jamais obstructives.

La narratrice, peintre, accepte un jour la proposition de G., un écrivain. Lui et elle se parlent depuis peu; ils fréquen-

tent un club où l'on ne se connaît que par ses initiales. Leur projet commun s'échelonne sur toute la période de leurs vacances. Il s'agit d'écrire un texte titré *La Fête du désir* où le mot « nuit » se retrouve dans les premières lignes.

La narratrice, anonyme, présente « cette » histoire comme la nuit et le commencement de quelque chose qu'elle-même ne « sait » pas, quelque chose qu'elle n'a jamais livré. L'acte de lecture devient ainsi expérience privilégiée : lectrices et lecteurs participent d'une révélation à laquelle la narratrice aspire, elle aussi, sans prétention. Son statut à elle n'a rien d'achevé.

Dans son cahier, la narratrice aborde l'« histoire » de l'amant, l'inconnu. L'histoire s'entend dans le sens du « faire du récit, travailler un réel ». De même, l'amant joue un rôle précis dans toute cette aventure (parente subtile de l'épopée) : son « type » de personnage vient à la femme — elle-même tantôt instance narrante, tantôt instance narrée — pour la parfaire. Il vient travailler cette « forme inachevée », il vient « dire », « attribuer ». Pour lui, le besoin et le désir ne réserveraient plus de grandes surprises. Il vient, en maître, provoquer le chaos. Elle y consent, moins par soumission que par urgence.

Leur union tient au « rachat de l'acte initial » : « ... nous ferions sauter les barrières des générations et du sexe, nous ressusciterions en nous le père et la mère aimés, honnis, dont nous n'avions pu faire le deuil » (p. 27). Leurs rapports sont lourdement analytiques : leurs « types » de personnages ont le savoir et l'expérience plein le corps. Ils font partie de cette joyeuse famille d'intellectuelles et d'intellectuels qui ont sagement digéré les théories au goût moderne et les idéologies plus ou moins folklorisées.

Leur Oeuvre doit leur permettre d'aller jusqu'à « ... forcer [leurs] géniteurs à participer à la fête du désir refusée lors de [leur] enfance, leur ravir la connaissance du début, cette substance nourricière capitale qui comblerait à jamais [leur] faim d'aimer » (p. 27). Mais le jeu devient malaisé ; devant l'« origine, une blessure permanente s'ouvre entre les amants. La jouissance côtoie la douleur dans ce « roman familial », à la recherche de l'unité parfaite.

Si l'amant domine, l'amante commande le jeu. «Elle» basculera pour accoucher des deux enfances souhaitées (celle de l'amant et la sienne propre). «Elle» ira au fond du malaise pour quérir le temps de l'indifférenciation. «*Allais-je enfin toucher la chair pleine, la chair d'origine ignorante du partage et de la coupure?*» (p.33). La folie de la quête implique que l'amante donne naissance ET résurrection à l'amant. Elle sera objet de désir dans la mesure où elle lui permettra d'être.

Pourtant, le commencement et la fin de la vie apparaissent de moins en moins à la narratrice comme des évidences. L'image de la spirale produit davantage de sens. Dans cette histoire, il n'y a ni fin ni début; il y a répétition des gestes, des mots, des rôles, sans que cela rappelle tout à fait le même. Car ce qui est peut être autrement.

De même, la recherche de vérité va jusqu'à la conscience du caractère éphémère et banal de l'objet (désiré). L'humilité instruit. Et penser se donner naissance (comme on peut penser se donner sa langue) revient à fermer les yeux sur la mémoire réelle des corps inscrits dans les récits antérieurs. Cela revient à s'exclure de la Fête. Et la Fête ne cessera pas.

Aline Poulin

FRANÇOISE DOLTO

Autoportrait d'une psychanalyste

Seuil, 1989, 284 p.

Lire Françoise Dolto, la suivre dans son parcours, sa jeunesse, c'est comme lire un vrai conte de fée. Vous savez ce qu'il en est, ou en naît. Une belle jeune frise la catastrophe, est menacée de mort ou de paralysie par une affreuse sorcière : son prince charmant viendra à la rescousse, ou sa marraine, la fée des étoiles. Ouf! Elle l'a échappé belle!

Tous les analysants du monde connaissent ce scénario, inscrit dans leur chair : ce qu'ils racontent de séance en séance. Tous ne s'en réchappent pas, il y a des naufrages. Françoise Dolto nous dit comment, pour sa part, elle a pu

se tirer des griffes du dragon. Du désir archaïque de sa mère, face à un père que la fascination rendait inopérant.

Dolto, cette rescapée de la psychose, nous dit-on d'entrée de jeu. État dont la formule est simple : 1. Un père absent, à la parole absente, qui ne peut faire respecter la loi. 2. Une mère monstrueuse, abusive, acharnée à faire de sa fille le reflet de ses fantasmes. 3. Une enfant, curieuse de la vie, et soucieuse d'en obtenir la clé, à travers de vraies réponses, car elle pose sans cesse de vraies questions.

Et c'est le cirque. Regardez cette parodie de père, ce père à six paternités pourtant, incapable d'obtenir un moment de silence : écoutez sa femme, qui parle sans arrêt, donnant des ordres, interdisant, prescrivant, châtiant, blessant, hurlant... «Françoise épousera Un tel, tout de suite! Françoise n'aura aucun métier, jamais! Françoise ne fera pas médecine, non! Françoise renoncera à sa psychanalyse, c'est un ordre!» Et parce que sa fille refuse d'obtempérer, le père, unique bâilleur de fonds, lui coupe les vivres : parce que Madame l'a ordonné! Françoise au pain sec, boutée hors du XV^{ième} arrondissement... Françoise contre qui les ouragans matériels se briseront, elle qui, obéissante et sans le sou, a tout de même attendu sa vingt-cinquième année avant d'entreprendre sa médecine! Françoise qui, à l'instigation de son psychanalyste, ordonnera un jour à sa mère de la boucler, une fois pour toutes! Non sans avoir auparavant crié au meurtre : «Je ne peux pas faire ça à ma mère! C'est ma mère.» Mais elle le commettra, cet acte qu'elle qualifie de crime de «lèse-majesté»!

Lire Françoise Dolto, telle qu'elle se raconte, à un mois de sa mort, en une journée, parce qu'elle veut transmettre, nous transmettre le récit de ce qui lui est arrivé de beau, sa libération, c'est entrer en contact avec la source même de nos misères : l'enfermement des enfants dans la poisseuse famille. L'enfant comme proie de la mère, s'il décide de rompre avec elle, mais ne peut échapper à sa rage, quand le destin de la mère se fait le destin de ses enfants, s'il y a forfaiture contre le père. Et les enfants alors de s'engluer dans le discours de la mère.

Comment ne pas être éberlué par l'immense crédulité des enfants face à leur mère? À proportion de sa démesure

même. Comment ne pas voir qu'en elle, c'est Dieu qu'ils voient? Comment expliquer autrement leur soumission, leur foi, le scandale sans limite qu'ils vivent le jour où ce langage hors-la-loi révèle sa vérité, qui est d'être dehors de son empire? Combien, affolés par cette découverte, se hâteront de renoncer à leur coûteuse lucidité, réintégrant la maison maternelle?

Pour Françoise Dolto, c'est là le péché originel : séjourner dans le monde issu du «langage mamien». Au lieu de vivre, et d'en crever, sans même s'en apercevoir. Au bout de ses jours! À qui la faute, quand la vie est stoppée? C'est la faute à papa... le papa inopérant, naturellement, celui dont la mère se détourne, pour, d'épouse ratée, se muer en mère déchaînée. Ayant perdu quelque chose ici, désirant le récupérer là. Le recyclage des enfants.

Un univers bien occidental, il faut le dire, borné, aux quatre points cardinaux, par les figures décevantes de l'humanité, se mirant en elle-même. Partout, les humains! Comme une prison dont ils seraient les gardiens, afin que nul enfant ne connaisse le silence des moissons, quand elles préparent les festins de l'été. Une vie dont même les animaux sont exclus. Des hommes qui se veulent les reflets du visage de Dieu. Ô comme on comprend la haine énorme dont on a couvert la mémoire de celui qui a fait de nous les descendants d'un singe... pauvre Darwin! Pauvre Freud, son acolyte, il faut le dire à sa suite, qui a cru bon d'affubler ce singe-là d'un inconscient, d'un vrai tube digestif, d'une chair accablée de désirs invouables! Et de bien se gausser des si nobles intentions qu'affichent les parents, en dépit de leurs enfants accusateurs!

Un tel univers, parfaitement invivable, on comprend qu'il ne puisse se passer de la présence de Dieu. Comment le ferait-il? Là où les pères ont démissionné, déchus de leur vieille souveraineté, là où les psychanalystes ne feront jamais ni le poids ni le nombre, qui d'autre que Dieu, pour désamorcer les mères?

Voilà. Naturellement je résume! Ça ne fait rien. N'avez-vous pas rendez-vous avec Françoise Dolto?

Jean Forest

HÉLÈNE PEDNEAULT

Notre Clémence, tout l'humour du vrai monde

Coll. Paroles d'ici

Éditions de l'Homme, 447 p.

Dans la collection Paroles d'ici, dont le premier titre était consacré à Luc Plamondon, Les Éditions de l'Homme nous proposent : *Notre Clémence*, suivi d'une sélection de textes.

Cette jeune collection soulève un double intérêt : celui d'enfin reconnaître l'importance et la valeur littéraire de l'oeuvre de nos auteurs de chansons, et celui de faire appel à des biographes qui ont, d'une façon ou d'une autre, établi une relation privilégiée avec l'artiste et son oeuvre. Ainsi, le cinéaste et écrivain Jacques Godbout a signé le portrait de Plamondon, et l'ex-chanteur devenu critique de spectacles Daniel Guérard achève la rédaction d'un prochain livre sur Claude Léveillée.

La chroniqueuse délinquante Hélène Pedneault s'est pour sa part attaquée à la carrière de son amie Clémence DesRochers. Dès les premières pages, elle nous prévient de l'impossibilité d'en établir une chronologie détaillée, vu la légendaire mémoire défaillante de la principale concernée et la destruction de certaines archives.

Elle nous propose donc un documentaire assez peu orthodoxe, composé de témoignages de gens qui ont côtoyé Clémence (dont Yvon Deschamps, Louise Latraverse, sa soeur Simone DesRochers), d'extraits d'articles de journaux ou de magazines et, morceau important, de la transcription d'une entrevue avec son père Alfred.

Dans son style savoureux qui a marqué les belles années de la défunte *Vie en rose* — et qui n'est pas sans rappeler l'humour de notre chère comique —, Hélène Pedneault s'appuie sur ces quelques documents pour écrire Clémence. Elle trace un portrait de la femme, de l'artiste, date malgré tout les moments importants de sa carrière et situe dans une plus juste perspective l'influence qu'elle a exercée, et continue d'exercer, sur des générations d'auteurs et d'humoristes québécois, plus particulièrement les femmes.

Mes seules réserves vont d'ailleurs dans le sens de ce besoin exagéré chez Hélène Pedneault de redonner à Clémence tout le mérite d'avoir fait oeuvre de défricheuse dans plusieurs domaines. Je suis parfaitement d'accord avec elle quand elle souligne l'audace de Clémence, quand elle dénonce un milieu qui l'a boudée parce qu'elle «n'avait pas le son», quand elle s'offusque de son absence parmi les «grands» de la chanson québécoise. Son regard de fan inconditionnelle risque toutefois d'agacer certains lecteurs un peu moins convaincus que moi, qui pourraient lui reprocher un manque de distanciation critique. Clémence elle-même fait preuve d'une plus grande sévérité quand elle évoque certaines de ses réalisations.

La deuxième partie du livre contient des poèmes, chansons et monologues, certains choisis par Hélène Pedneault, d'autres par Clémence. Ces textes couvrent une trentaine d'années d'écriture, des premiers monologues de 1957 aux extraits inédits de son plus récent spectacle : *J'ai show!*

C'est dans ses écrits que Clémence se livre le plus. À la lecture de ces textes, je me suis sentie coupable de si peu les connaître (sentiment que devraient partager bon nombre de Québécois!). Clémence possède le don rare de jouer à la fois sur les tableaux de l'humour et de la tendresse. Dans ses textes dits «sérieux», elle porte un regard infiniment tendre et touchant sur l'enfance, sur ses parents, sur la nature et sur ces gens beaucoup trop ordinaires pour que l'on s'y intéresse. Ses portraits impressionnistes, écrits dans un style qui obéit aux règles classiques (on ne renie pas son héritage), émeuvent par leur simplicité.

Bien sûr, tout le monde connaît Clémence la folle, et nous avons droit à quelques bijoux humoristiques. Je pense entre autres aux monologues *L'acheteuse* (en deux versions... pour le prix qu'on paye!) et *Le beau voyage*, ainsi qu'à la chanson *La robe de soie*. J'ai remarqué un phénomène pour le moins intéressant en lisant certains monologues de Clémence : ils prennent une tout autre dimension quand ils sont imprimés sur papier, quand ils ne sont pas animés de sa voix particulière, de ses intonations comiques ou de ses mimiques indescriptibles. J'aurais, en effet, beaucoup de mal à déterminer si certains de ces monologues

étaient destinés à faire rire ou non. J'ai alors compris que les deux Clémence n'en font souvent qu'une seule et que son humour, en y regardant de plus près, n'est pas si loin de sa gravité puisqu'il se nourrit à même ses angoisses et ses peurs. Elle aura, sur ce plan, ouvert la voie à des gens comme Yvon Deschamps.

Il était donc temps que l'on reconnaisse l'apport majeur de Clémence DesRochers à notre culture. Les Éditions de l'Homme ont fait un choix judicieux en lui consacrant le deuxième livre de leur collection. Hélène Pedneault s'est fort bien acquittée de sa tâche et contribuera, souhaitons-le, à corriger quelques injustices.

Constance Havard

PIERRE OUELLET

Sommes

Hexagone, 1989.

Théâtre d'air (suivi de *L'avéré*)

VLB éditeur, 1989

L'Omis

Champ Vallon (recueil), 1989

«La parole prépare l'homme à s'absenter : de lui-même, du monde et du langage qu'il tient», lit-on en ouverture de *Sommes*. Dès lors, la somme de ce qu'il dira sera la mesure même de sa lente disparition.

Ceci étant dit, je crains d'en demeurer à des généralités dans le cadre de ce texte. Tout simplement parce qu'il me semble que la lecture de *Sommes* exige un certain recul. Voilà une poésie qui de prime abord paraît cérébrale et pose au lecteur éventuel un certain nombre de problèmes de surface. Bien sûr, les préoccupations philosophiques sont toujours perceptibles dans *Sommes*, mais cela n'en fait pas d'abord un projet philosophique. Il s'agit bien d'un projet poétique, en ceci que le premier travail s'effectue sur le matériau. Le lecteur se heurtera à des difficultés, mais qui demande à la poésie d'être facile?

La première difficulté à laquelle est confronté le lecteur de *Sommes* est liée à la ponctuation. Le lecteur a en effet une

impression de maniérisme, dans la façon dont l'auteur joue avec la ponctuation. Cependant, pour peu qu'on force l'évidence, on découvre qu'elle fonctionne avec la voix, les tonalités, avec la musique en somme, davantage que selon la syntaxe orthodoxe. Comme si cette ponctuation s'inscrivait en creux et qu'elle sacrifiait en quelque sorte la logique au profit d'une logique tonale forçant le sens premier de la phrase, laquelle, ainsi hachurée, se déplace constamment de son sens premier pour résonner ou faire entendre le non entendu. Les signes pèsent dans la phrase et mettent en évidence des parties dont le sens peut être lu séparément du sens global de la phrase, et par cela même impose donc une relecture. L'impression de manie disparaît rapidement au profit de la fonction métaphorique de cette ponctuation.

En fait, la forme même des poèmes de Pierre Ouellet instaure un dialogue de voix. En premier lieu, une voix qui étire la phrase dans l'espace de la page. Puis, à l'intérieur de cette phrase, des segments viennent court-circuiter le sens habituel, comme si l'inclusion d'un nouvel accent redéfinissait le sens. Voilà une phrase qui appartient à plusieurs personnages, pour demeurer dans la métaphore. Tel que l'être, ainsi morcelé, ou découvrant la mesure de son morcellement, cherchait au dehors les figures absentes du monde. Dieu : le mot absent, car « écrire piège les dieux ». Or, cette quête du mot inaugural vers lequel tend toute écriture est seulement la révélation du début de notre éloignement, du monde et de nous-mêmes, ou, si l'on veut, la mesure de la parole évanouie.

Sommes pourrait être considéré comme une poésie d'idées, encore que j'utilise l'expression avec une certaine réserve : une poésie d'idées ne signifie jamais une poésie sans images, ni une poésie au service d'une ou de plusieurs idées, mais simplement que la quête esthétique conduit à une interrogation éthique : du vivant, de l'absent, du sens disparu ou non encore advenu, etc. Cette quête du sens et de la forme se situe dans la continuité, ou la parenté, de Holderlin ou Mallarmé, encore que les références de Ouellet soient plus riches et diversifiées. On pourrait tout aussi bien parler de Platon par exemple. Disons que c'est une image. D'ailleurs, en ce qui a trait à cet aspect, il semble bien que

l'écart temporel, la position par rapport à l'histoire si l'on veut, dessine un champ où la grande question tourne finalement autour du temps. La figure du temps est cachée à la surface.

S'il n'y avait qu'un mot pour nommer ce qui s'absente de soi quand tout finit, ce serait *Sommes*. Chaque addition ne mesure que notre éloignement. Les mots ne rendent compte que partiellement de ce qui se joue dans le poème : il faut les renverser pour qu'advienne dans la langue un nouveau contenu.

Sommes paraît aussi comme un art poétique posant sa quête esthétique et philosophique. On ne peut douter du mûrissement de ce travail.

«Ainsi nos paroles sont-elles des chausse-trappes placées un peu partout sur les pistes du langage qu'empruntent les plus flaireuses de nos pensées. Les dieux y tombent : comme des mouches — victimes des noms les plus profonds, aux vérités les plus creuses. Nos silences les relèvent : pour les y jeter aussitôt — car se taire est l'écho d'un cri qui creuse plus profond le sens caverneux des noms que plus personne ne porte, ne supporte.» (p.21)

*

Mais nous pourrions tout aussi bien situer l'enjeu de *Sommes* autour de la citation suivante : «Tout arbre voit : dans l'ombre qu'il jette, l'obscur fossé qui le sépare de la forêt l'isole de ses semblables» (p.20). Toute écriture serait alors envisagée comme une ligne que l'on tire pour «attendre que le monde qu'elle biffe se fasse, dans la parole, plus fertile désert qu'un millier d'oasis» (p.23). Les «faces» de l'écriture sont nombreuses, mais l'issue demeure le silence.

*

Les images du désert et de l'oasis sont omniprésentes dans tout le recueil : image du vide et du plein, de l'illusion et de la réalité, du vrai et du faux, du bruit et du silence... L'image est fertile et se retourne dans des contenus qui, parfois, s'opposent : désert et oasis de vivre, désert et oasis de mourir, désert et oasis de la parole, du silence, etc.

Le retournement et le renversement sont des procédés qui agissent constamment dans les poèmes des deux dernières parties du livre : «les cavales qui l'emportent» et «le ciel commun à tous». Davantage qu'un simple jeu de mots ou de signifiés, l'enjeu posé est bien de faire dire au langage ce qu'il n'a pas dit. Cela révèle aussi la tension des poèmes dont le mouvement s'effectue dans des contraires, comme si monter-descendre, vivre-mourir, se vider-se remplir se réalisaient dans la même poussée : «— Chaque mont ne montre / que l'abîme qu'il comble, érige : / ce monument d'un gouffre» (p.51). Il y aurait lieu de s'attarder seulement sur cette partie pour démontrer, si cela est nécessaire, la richesse des poèmes. Il y a bien entendu le retournement dont je parlais plus haut, entre «mont» et «abîme», «monument» et «gouffre». Cela n'est encore qu'un aspect, il faut considérer dans ce cas-ci la récurrence homophonique de «mont», «montre» et «monument», mais aussi letriste de «abîme», «comble» et «gouffre». Tous ces renvois ne sont certainement pas fortuits et révèlent un travail du langage qui ne se contente pas du plus facile. Au contraire, chaque image est portée à son paroxysme de possibilités sémantiques, dirait-on, comme si la parole cherchait à épuiser ses formules pour ainsi transcender le sens.

Voilà des poèmes qui renoncent, jusque dans leurs chutes, à l'Autorité d'un seul sens. Toute cette quête vise un renouvellement de la métaphore qui puise dans les interrogations du vingtième siècle, où l'abandon de Dieu n'a pas trouvé d'issue : malgré que l'on sache que Dieu est une invention humaine, nous voyons bien que l'homme ne peut pas encore se passer de l'Autorité de son Verbe. En ce sens, *Sommes* contribue au questionnement de cette ruine. Dieu n'est plus une oasis du monde, mais le monde n'a pas trouvé d'autre oasis que son propre désert : la poésie, dès lors, serait à la fois désert et oasis.

Quant à la troisième partie du recueil, «le ciel commun à tous», elle met à nu l'étrange dualité autour de laquelle s'est constitué ce langage, en même temps qu'elle situe son interrogation dans l'existential. En effet, le nombre même des «nous sommes», «nous le savons»... placés en bas de page, et séparés du haut, semblent appuyer cette hypothèse

et mettent en relief la spatialité des poèmes. Ainsi, le monde se propagerait en même temps que le secret : « nous sommes : à l'affût du moindre regard / qui ne soit pas : la proie des yeux » (p.79), creux et crêtes d'un même ressac / — sac : deux fois, des villes et des déserts » (p.81). Deux fois plutôt qu'une, comme si le langage ne pouvait trouver que dans la répétition le sens qui lui manque. Jeu de miroirs où la réflexion agite l'Idée et où le langage trouve seul sa parole : le sourire aveugle de Dieu (Dieu, deux yeux : « les taies de ne plus voir ») (p.81). Comme si la mesure même de son débordement était la contrainte que vivre suppose. La ligne (le vers) n'arrive pas à contenir le sens qui le déborde. Il y a dans tout cela une volonté de forcer la logique et le sens commun, de laisser les mots forer leur propre espace, de laisser les mots, vomis par l'âme, combler la soif des yeux dans l'ombre de vivre. Ce qui, n'éclairant plus, laisse l'énigme réinventer l'énigme et la matière le matériau même : nous sommes l'ombre entière d'une seule aube qui nous cueille tel un fruit au seuil de notre éternité et de notre destin; « — nous sommes / au sommet du sommeil la somme des rêves / que vivre éveille — / Ils franchissent d'un bond : hors du lit des nuits, / toutes les réalités du jour » (p.111).

Mais considérant à rebours tout ce que je viens de dire, je constate, non sans une certaine consternation, que j'ai échoué à parler de ce livre que j'ai aimé, non pas seulement parce qu'il est beau et maîtrisé, mais parce que le souffle qu'il porte stimule le poème et le pousse vers l'avenir. J'en aurai parlé fort maladroitement : les mots mentent, qui ne peuvent saisir que l'horizon manquant de leurs sens tus.

*

Sans nul doute, *Sommes* eut suffi à révéler la pertinence du poète dans nos lettres. Or, la même année, Pierre Ouellet récidive en publiant deux autres plaquettes : *Théâtre d'air* (suivi de *L'avéré*) (VLB) et *L'Omni* chez l'éditeur français Champ Vallon.

Je n'en parlerai que brièvement mais le fait mérite d'être souligné.

Théâtre d'air met en scène, dans l'espace du texte, un dialogue amoureux des plus curieux où la langue du muet

se joue de l'objet, où l'on entre comme des noyés dans la certitude du désert. Ici, le dialogue amoureux est une métaphore qui agit sur plusieurs niveaux. En fait, *Théâtre d'air* est la marque et le manque du poème, l'espace vide des mots qui tombent, recréant à chaque fois la scène originelle, comme «la marée retourne secrètement à son origine». Il ne s'agit donc pas de dire uniquement l'amour, l'effort consiste à endiguer le débordement vers le néant — sachant bien qu'il n'y échappe pas — tout en maintenant dans le viable la présence fragile du poème.

Le spectacle est toujours entre les mots, pendant l'entracte. Clôturé par le silence où nous parlons dans «l'espace étroit de vivre», le spectacle prend fin dans un fracas. Pourtant, rien n'est encore terminé. Au sommet, le mot et la mort (Elle/Lui) se passent comme des secrets : «nous ne finirons pas». Suit la salve d'applaudissements muets, l'assemblée se lève, le rideau tombe sur la vérité qui éclate : «théâtre en ruine».

La seconde partie de *Théâtre d'air*, «L'avéré», se rapproche davantage des préoccupations de *Sommes*. Encore là, la vérité scandée, non comme un appel au sens univoque du mot mais en tant que l'étendue même que vivre recouvre, souffle sa formule dans la respiration terrestre. Ainsi, «L'avéré» n'est pas tant le vrai, le certain, il ne produit aucune vérité, sinon plusieurs sinon l'aveuglement que vivre produit.

Finalement, *L'Omnia*, publié en France chez Champ Val lon, complète le cycle. Encore là, le même langage s'ébranle : «Par aimer commence tout verbe». Disons, pour l'instant, que je retiens ceci de *L'Omnia* : «Je ne connais pas d'expression plus infinie / Que celle du visage dans lequel son regard / La fait basculer : à toute heure, dans la parole». Ce qui remonte du désert jusqu'à nous, comme à une source, n'arrive qu'à la somme où toute vie est abolie. Mais il y a toujours ce cri que vivre tait.

L'exigence de la poésie de Pierre Ouellet nous emmène en des territoires fertiles et incertains. D'autres lectures s'imposent, l'épuisement de cette parole n'est pas pour demain.

Paul Bélanger

PIERRE BEAUDET

Chansons et poèmes retrouvés

avec des illustrations de Gilles Desmarais

Louise Courteau éd., 1989, 52 p.

Voici un petit livre qui n'a pas beaucoup fait parler de lui. On a entendu l'auteur en interview à une seule reprise, à ma connaissance, à la radio, mais le livre mérite un détour plus prolongé.

Le recueil comprend 15 poèmes et 9 chansons. En ce qui concerne ces chansons, la partition musicale est toujours de Pierre Beaudet tandis que les paroles sont tantôt de Sylvain Garneau («L'avenir»), André Béland («Les saisons et les fleurs»), tantôt de Paul Verlaine («Ariette oubliée») et de Beaudet lui-même bien entendu.

Le livre est accompagné d'une cassette fort intéressante. Les chansons s'y trouvent interprétées par Jeannine Lachance, à la voix plutôt cultivée. J'avais parfois l'impression, à l'écoute, d'entendre Estelle Caron à son meilleur, surtout lorsque Jeannine Lachance chante le slow «Trop tôt». Pierre Beaudet est au piano, et j'ai été tout à fait séduit par la qualité de l'accompagnement et la grande variété des styles musicaux. Les chansons se présentent en effet sur des rythmes de valse, du rumba lente, de blues, de boléro, de béguine, de tango argentin et de slow. Et en dépit du fait que je ne sois pas musicien, j'ai pris un grand plaisir à suivre la chanson sur la partition, deux fois plutôt qu'une.

Dans l'ensemble, les textes sont parfois décevants. Il y règne un petit relent de désuet et d'archaïque, de blasé et de nostalgique. Cela n'a rien de mauvais en soi, mais il y est trop souvent question de cœur et d'âme dans ces textes et chansons, sorte de lieu symbolique des frissons, des émotions, de la flamme, du désir amoureux bien sûr, du plaisir à venir. On évoque ici le cœur, là le sein ou encore les mains...

«De ton agilité mon âme s'est servie

Pour peser dans ses mains ton ébat désirable.»

On voyage aussi beaucoup dans ces textes : la Provence, le Cameroun, Casablanca... «jardins clos» de décor romantique, noble et décadent, ou encore décor lunaire et doux.

Les illustrations de G. Desmarais en mettent plein la vue. Elles sont d'ailleurs assez belles : des jardins gorgés de fleurs exotiques et d'oiseaux fabuleux, des jardins presque aquatiques, des fleurs de mer et des saisons d'amour hantées par la «belle promeneuse».

«Rythmant d'un lourd tam-tam tes peines
populaires».

Le vers est éloquent. Le texte le plus intéressant m'apparaît être «Les soleils et la mer», très emporté, très imagé aussi, à la fois hugolien et rimbaldien : «Et là de l'éternelle lune / Buvant la troublante clarté / J'inventai la sérénité». Du côté des chansons, vous hésitez entre la gaieté de «Les saisons et les fleurs» ou la lueur de «Casablanca», et dans les deux cas le piano leur insuffle une légèreté surprenante. Écoutez «Ariette oubliée» pour l'interprétation savante et maîtrisée qu'en donne J. Lachance, ou bien «Tu t'en vas» si vous aimez le tango.

Bref, un petit livre vibrant d'émotions, qui appelle la lecture à haute voix et rappelle également les belles heures de la radio. Les illustrations viennent en surcroît.

Robert Giroux

LISE FONTAINE

États de lieu

L'Hexagone, 1989

Ne cherchez pas le monde dans cette langue en travail, ni la ville qui la hante, ni le corps, ni les objets qui pourtant surgissent, s'impriment, se retournent sur eux-mêmes et vous parlent comme pour creuser votre lecture d'une insistante butée au même point, à la même tache, aveugle, de l'oeil qui vous tient et vous contient. Ce n'est pas de choses qu'il est question ici mais de temps. D'un temps qui a lieu et ne cesse d'avoir lieu dans l'acte même de regarder lorsque regarder devient *dire*. Ce ne sont pas des photographies, ce ne sont pas des séquences filmiques, ce ne sont ni des découpages ni les fragments épars d'une continuité perdue ou refusée mais la figure *actuelle* d'une parole cherchant son dispositif scénique.

La mise en scène est bien une stratégie de la visualisation mais en tant qu'elle s'affronte à la tyrannie de l'espace et livre le lieu de l'apparaître à une intrusion singulière par laquelle la chose apparue ne vient que pour écrire sa disparition.

Vous êtes au bord d'une extraction, dans le trait ciselant d'une nomination en cours, et les «états» multiples de cette excavation du lieu inscrivent la ponctuation nécessaire et littérale d'une voix qui trouve sous vos yeux la répétition «synchronique» de son désir de parler.

C'est un premier livre. Mais il s'agit plutôt d'une fenêtre ouverte sur un paysage en mouvement. Ici, ce n'est pas la fenêtre qui traverse le paysage pour vous donner à voir ses angles successifs ou ses perspectives changeantes. Non. Vous ne bougez pas. La fenêtre est la limite immobile contre laquelle l'allure du lieu est déjà — de tout temps — en train de graver son assomption. Il s'agit d'imaginer ce livre-fenêtre comme la pointe angulaire et cassante d'une caméra qui ne serait pas là pour saisir l'état des choses mais pour faire saillie dans un espace livré à sa vitesse essentielle. La caméra strie ce monde en fuite et seule la fuite des corps lui confère ce statut d'écriture. Trou, ouverture, oeil révolté en stylet où le visible vient s'écorcher. Voilà comment un corps s'éprouve à l'expérience du regard.

Ouvrez le livre. Ne résistez pas à l'effet de réel qui vous revient comme une perforation. La fenêtre est à double tranchant. Ce qui se passe sous vos yeux, là, dans le calme apparent de la phrase, dans l'intimité parfois trompeuse des pièces détachées, dans tous ces décors que vous cherchez à voir, à saisir, à comprendre, c'est la ratissure du monde dont vous êtes, vous, le sujet retranché, découpé, balayé, supplicié.

S'il y a un courage de la lecture, il est appelé ici à rencontrer son versant le plus périlleux, le plus risqué parce que la rigueur qui se donne à lire est celle d'une effraction sans complaisance, toute dévouée à l'incise d'une douleur qui s'enfonce toujours plus dans la certitude d'accéder — car elle y est déjà — à la cause de son désir. Y a-t-il seulement parmi nous un lecteur courageux? Il semble que la résistance tantôt hurlante¹, tantôt plus incidieuse² ne

cesse d'élever son mur des lamentations et nous ramène au plus près de ce qu'énonçait Hubert Aquin à la veille de porter au réel la détonnation fulgurante de son acte scripturaire : «Après tout, comme le dit le personnage d'un télé-théâtre, les écrivains écrivent, les tueurs tuent, les voleurs volent... Seuls les lecteurs sont dispensés de lire».

Lise Fontaine écrit. Un tout petit livre dans la foule incommensurable et marchande de notre industrie bavarde. Un tout petit poids dans les tonnes fabuleuses de l'histoire. Il pourrait bien passer inaperçu. Et il semble, en effet, qu'il passe... J'insiste : c'est une lecture dangereuse. La langue cherche son nom, la pensée cherche un corps. Rien ne vous sera donné en partage. Que la fracture où se défait le miroir des identifications et où un «je» impersonnel et pourtant singulier vous traverse de part en part.

Ne cherchez pas à colmater, à souder, à remplir le lieu qui fonce droit sur vous. Rien n'a lieu ici que le lieu. Mais qu'est-ce au juste que cela? Question des questions il me semble. Et pourtant, nul ne la formule, chacun reste sourd dans sa poche étanche de perception. Les poches, en effet, babillent et ne perçoivent que les autres poches. Chaque objet, chaque chose, chaque parole sera donc une poche colorée de sa «petite différence» dans le grand placenta increvable des hallucinations quotidiennes.

«Qu'est-ce que le lieu?» est bien la question informulable que formule ce livre, installant son éclat de verre au corps même de sa profération. Quelque chose gicle, se liquéfie, coule à chaque page; une liqueur inquiétante vient témoigner que le verbe, le livre, la voix qui oeuvre sont en train de crever sans pitié la poche du monde.

Le temps fluide, telle une chute dévale la nuit. (...) p.20. Lieux inscrits, images réversibles. Je me tiens nue dans l'espace et comme une pierre dans l'eau, je ne mesure que la résistance des matières auprès du courant. Mon corps dénie les particularités des motifs et la succession des tableaux changeants. Je ne suis que de passage. Rien n'a pu faire que le décor se fixe, s'approprie des lois durables, en vienne à réduire cette fissure apparente dissociant les choses de l'univers sur lequel elles s'appuient.

(...) La fenêtre s'est détournée vers le corps profond. p. 44-45.

C'est un livre en trois temps. Triple scansion d'un seul désir : celui d'aimer en langue, en corps de langue. Trois temps de l'Autre, donc, puisque lieu il y a et qu'il n'y a lieu que de l'Autre. Ainsi sont jouées sept «scènes d'amour» dans lesquelles la plus inquiétante étrangeté est toujours ce «je» dont le prisme s'expose à toutes les équations du désir dans l'ici-maintenant d'un moment minimal et infini. Soleil-mer-nuit, salle comble d'une fête, repas à la cuisine, restaurant aérien et tournant, chambre, chambre encore, rue, maison tout entière. Chaque fois, le corps désiré, touché, attendu, supposé, fantasmé, parlé devient le point de fuite secret par où le sujet advient pour cadrer ce qui, précisément, se dérobe et le déporte au dehors, dans les noeuds et les strates de sa forme amoureuse.

Il n'y a plus d'intériorité que cette surface offerte aux traces des parcours multiples qui composent la physique réelle du corps désirant. Il y a donc aussi des corridors, des couloirs où s'effectue l'inversion d'une naissance incessamment rejouée, dans l'éveil.

Viennent alors deux «textes-écran». Temps du «là où c'était» : imparfait hors du temps, d'où je viens, d'où je tombe selon une projection télescopée, radiographiée, recomposée. Corps au miroir du rêve. Corps du fantasme, tout au dehors dans le ravage de son endormissement. Écran au coeur du livre, voilant la mort originaire pour empêcher l'oeil qui lit de passer outre.

Les «lettres synchroniques» pourraient être l'effet littéral de cette circulation tranchante de la rencontre. La fin était déjà au commencement et le commencement n'est le commencement qu'à la fin. Le littoral de l'hétérogène se fait chair et oeuvre.

Par là, il est démontré que l'espace n'est pas cette étendue préhensible et habitable, n'est pas non plus le «pays» plein et reconnu, mais une effraction en devenir permanent.

«Le sujet fuit et cette fuite occupe la scène» (p.67).

*

Ce livre, il n'est peut-être pas indifférent que ce soit une femme qui l'écrive. L'Espace et la Femme ont été au Québec les tenants lieu de cette question assourdissante du lieu. Il fallait bien qu'il s'en trouve au moins une pour se lever et pour parler. Parole douloureuse, parfois brusque, affilée, jamais brutale. Parole où l'illusion est en proie à son plus radical dépècement. La violence de l'affirmation n'est pas dans le ton mais dans ce qui est dévoilé : un lieu en effet «infréquentable» pour qui a peur d'entrevoir qu'il ne tient qu'à ce qui lui échappe et que la parole est la loi d'une jouissance qui doit passer par cette mort-là, au coeur du «voir». Une femme n'est peut-être jamais que ce qui fait entendre cela.

Le travail est intime, le texte parle de ce qui le cause. C'était parler d'amour en un langage topologique où la torsion vous prend sur place selon des regroupements imparables. L'amour n'est plus ici cette parole enveloppante et fascinatrice. Il est un art tourmenté de la dis-tance, de la séparation. La passion est une fracture dans le sujet amoureux. Porter cela à l'écriture exige une éthique difficile, à réinventer sans cesse.

Lise Fontaine. Un nom offre tout à coup sa signature à la dévoration ou à l'effacement du public. Il sera peut-être l'oublié des discours courants (disque ourcourant, disait Lacan). Mais ce sera sans doute parce qu'il ne tourne pas sur lui-même et risque ainsi de rayer la lisse croyance en la table tournante contemporaine. On ne s'arrache pas sans heurts à l'espace religieux...

C'est un premier livre. Et parce qu'il est premier il en appelle d'autres qui viendront répéter autrement la même dissonance, discrète et souveraine. De cela, je suis certaine : lorsque la vérité a commencé de se déplier, il est rare que l'on puisse simplement l'interrompre.

Anne Élane Cliche

Notes

1. Jean Basile, «Un lieu à ne pas fréquenter», *La Presse*, 3 juin 1989.
2. Jean-François Chassay, «La circulation des formes», *Spirale*, no. 91, octobre 1989.

RÉJEAN BEAUDOIN

Naissance d'une littérature

Essai sur le messianisme et les débuts de
la littérature canadienne-française (1850-1890)

Boréal, 1989, 210 p.

Une des attitudes les plus classiques face à la littérature du Québec au XIX^{ième} siècle consiste à rejeter celle-ci en bloc comme étant le produit insignifiant d'une époque de grande noirceur intellectuelle. Ce dédain est à la fois injustifié et illogique car il suppose un autre postulat : dans ces conditions la littérature actuelle serait sans racines, c'est-à-dire qu'elle serait née par génération spontanée ou bien qu'elle se serait construite à partir du refus catégorique du discours de ses fondateurs. C'est absurde.

L'essai de Réjean Beaudoin vise justement à expliquer ces hiatus et à rétablir une filiation possible entre ce passé honni et ce présent orphelin. Qu'on le veuille ou non, nous sommes les héritiers des Casgrain, Taché et Fréchette, alors pourquoi pas, au delà des préjugés, chercher quel legs ils nous ont laissé plutôt que les reléguer sans appel à la poubelle de l'Histoire.

La thèse de départ de l'auteur est la suivante : le grand drame de la littérature d'ici, dès l'origine, est d'avoir voulu fondre deux discours plus ou moins incompatibles. D'une part, un discours idéologique rigide, d'obédience religieuse, proclamant la mission héroïque et providentielle de la nation canadienne-française (le messianisme) et d'autre part un discours littéraire soumis, lui, à des contraintes esthétiques spécifiques dont chaque auteur est plus ou moins conscient et qu'il assume avec plus ou moins de bonheur. Bref, vouloir mélanger messianisme et littérature, c'était presque automatiquement s'enfermer, dès le départ, dans un dilemme : soit faire de la mauvaise littérature avec de bons sentiments, soit faire de la bonne (ou moins mauvaise littérature) en se faisant accuser de s'écarter de l'orthodoxie morale. Or, chacun sait comment on résout un dilemme : on opte pour l'échappatoire, on choisit le compromis imparfait.

Mais ce compromis au fond n'est-il pas celui de toutes les littératures? N'en retrouve-t-on pas l'écho dans la litté-

rature québécoise d'aujourd'hui? La grande question n'est-elle pas toujours : Comment écrire en rendant compte de la situation socio-culturelle de sa communauté? Comment actualiser dans les textes les contradictions et les utopies de l'imaginaire collectif sans être le jouet des forces institutionnelles ou reproduire un schéma idéologique aliénant?

Dès les premières lignes de son étude, Réjean Beaudoin soulève un point intéressant en dénonçant une erreur de méthode et un glissement sémantique maintes fois répétés. Tout le monde s'entend en effet pour dire que le messianisme du XIX^{ième} a été socialement un échec désolant, mais interprète-t-on cet échec correctement? Premièrement on a trop tendance à abuser des mots en utilisant le terme « messianisme » pour désigner au Québec, de façon souvent péjorative, une idéologie cléricale, réactionnaire et obscurantiste qui a peu de choses à voir avec le « vrai » messianisme qui s'applique normalement à un courant d'idées révolutionnaires et anti-colonialistes menant à l'émancipation nationale. Deuxièmement on a tendance à dresser du messianisme un bilan entièrement négatif sans tenir compte de cette évidence : si l'idéologie clérico-patriotique du XIX^{ième} a échoué dans la réalité et n'a pu assurer le rayonnement économique et moral du Canada français dans toute l'Amérique du Nord, elle a par contre parfaitement réussi dans le domaine de la fiction en fondant une littérature : la nôtre.

Le livre de Réjean Beaudoin est divisé en trois parties.

La première analyse d'abord les principales thèses du messianisme en redonnant à lire d'un oeil neuf les textes des principaux définisseurs de ce système, les sulpiciens Faillon et Roussel, les Rameau de Saint-Père et Xavier Marmier, les Laflèche et les Routhier qui font de l'Église le maître d'oeuvre de la reconstruction nationale et du passé héroïque, le signe de l'élection du peuple canadien-français à sa haute mission civilisatrice et religieuse.

Les chapitres suivants tentent de montrer comment cette idéologie a cherché entre 1860 et 1890 à prendre en main le projet littéraire du Québec en s'appropriant d'abord de la tradition orale puis de tous les autres genres de littérature pour asseoir son autorité institutionnelle et sa vision du monde.

Tentative malhabile chez l'abbé Casgrain dans ses *Légendes canadiennes* qui dévirilise systématiquement ses héros, gomme les conflits historiques et infantilise le lecteur afin de mieux détourner la légende à des fins édifiantes. Entreprise un peu mieux réussie chez Taché qui, dans *Forestiers et voyageurs*, restitue à la légende sa portée universelle, mais cède aussi à la tentation de castrer ses héros pour mieux imposer encore une fois, par le truchement d'un discours édulcoré («féminisé» dit l'auteur), la médiation sacrée de la religion. Donc, dans les deux cas : impasse et flop littéraire, dus à l'impossibilité de passer de l'autorité doctrinale au code esthétique et vice versa sans dénaturer l'oeuvre et le genre utilisé.

Ensuite, monsieur Beaudoin consacre deux autres chapitres au roman, prenant comme exemple, aux fins de démonstration, les *Anciens canadiens* de Aubert de Gaspé et *Jean Rivard* de Antoine Gérin Lajoie. Dans le premier, il voit «une oeuvre du souvenir», exprimant la nostalgie d'une société qui voit venir les grands cataclysmes de l'Histoire et regarde l'avenir avec inquiétude en se raccrochant à l'idée de son destin providentiel. Le second, au contraire, serait aux yeux de l'essayiste un livre tourné vers des lendemains radieux, une sorte d'utopie du terroir où «l'image rêvée des origines se matérialise en projet de société» et ce, d'autant plus facilement que cette réalisation est une pure fiction, même si les commentateurs de l'époque ont tout fait pour nier son caractère d'oeuvre romanesque et présenter l'oeuvre comme un modèle à suivre, un évangile de la colonisation susceptible de changer effectivement la réalité socio-économique du Québec d'alors. Bref *Jean Rivard*, d'après Réjean Beaudoin, serait le compromis idéal tant recherché entre idéologie et littérature, passé traditionnel et modernisme, pouvoir temporel et spirituel, discours patriarcal du héros-colon et discours maternel de la foi consolatrice.

Après le roman : la poésie. L'auteur choisit comme dernier objet d'analyse la *Légende d'un peuple* de Fréchette qui illustrerait les limites du messianisme et son paradoxal message : fonder une littérature qui se nie elle-même. Chez le «poète lauréat», nous explique-t-on, la prétention de faire

du Québec le relais civilisateur d'une France abattue et moralement discréditée, devient tout à fait ridicule. Le vers de Fréchette est médiocre, le ton forcé. Le message ne passe pas parce que le milieu intellectuel et l'ordre moral sont devenus à la fin du siècle si homogènes et si tyranniques qu'ils empêchent l'émergence de toute figure individuelle et de toute écriture originale. En un mot, tout se passe comme si l'idéologie, à force de noyauter de plus en plus étroitement la littérature et de lui imposer ses normes, en était venue à refuser à cette dernière «tout espace propre à l'imagination poétique».

Quelle conclusion tirer de ce survol de toute la littérature du XIX^{ième} siècle. D'après monsieur Beaudoin, la problématique centrale de cette littérature, au siècle dernier comme encore de nos jours, est d'avoir toujours été hantée par ce double conflit fondamental : d'un côté, l'idéologie, la religion du père, les tables de la loi lointaines et inflexibles; de l'autre, l'image de la nation menacée assumée par la littérature. D'un côté le symbole du père absent, de l'autre celui de la mère traditionnelle, la culture devenant métaphoriquement comme «une forme féminisée du pouvoir déficient».

En fait, il est très difficile de rendre compte objectivement du livre de Réjean Beaudoin. L'ouvrage de style universitaire est touffu et ardu. Il suppose, de la part du lecteur, un savoir qu'il n'a pas toujours. De plus le fil du raisonnement n'est pas toujours facile à suivre, surtout lorsque l'auteur quitte l'étude des textes pour échafauder sa théorie autour de concepts aussi flous que ceux «d'images du monde», de «discours de la mère», de «code culturel», de «texte national...».

On doit néanmoins reconnaître que cet essai à l'insigne mérite de vouloir donner une vision globale des fondements de la littérature du Québec et d'explorer le délicat problème de la médiation entre idéologie et littérature. Un sujet à la mode sur lequel on a beaucoup théorisé mais bien peu expérimenté concrètement en essayant de retracer, au niveau des textes, les marques lisibles de l'inscription du discours social dans le discours littéraire.

Daniel Mativat