

## Entretien avec Pierre Milot Les champs d'implication d'une éthique de la discussion

Aline Poulin

Number 48, Spring 1991

Autour du mythe de Danaé

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14942ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Poulin, A. (1991). Entretien avec Pierre Milot : les champs d'implication d'une éthique de la discussion. *Moebius*, (48), 9–30.

## ENTRETIEN AVEC PIERRE MILOT

### *Les champs d'implication d'une éthique de la discussion*

Entretien  
réalisé par Aline Poulin  
le mardi 5 février 1991.

A.P. — D'abord, j'aimerais qu'on parle de votre cheminement littéraire, de votre histoire d'écriture. Vous avez participé à la revue *Champs d'application*. Vous en avez été le cofondateur.

P.M. — Oui. Et codirecteur jusqu'à sa dissolution en 1977.

A.P. — Vous avez collaboré à diverses revues depuis une bonne vingtaine d'années.

P.M. — À l'origine, j'ai abordé l'écriture par le biais de petites plaquettes de poésie. À Trois-Rivières, avec des amis, j'ai mis sur pied une petite maison d'édition qui s'appelait Le Mouvement Parallèle. Cette maison d'édition a produit une dizaine de ces plaquettes. Là-dessus j'en ai publié trois dont les titres parlent d'eux-mêmes : *Catharsis*, *Matériau décousu* et *Mathématique brisée*. Il s'agissait de poèmes qui mêlaient à la fois le surréalisme, le formalisme et même un certain lyrisme. Cela a duré de 1971 à 1973. Puis, en 1974, est née *Champs d'application*. C'est une

revue qui rompait avec Le Mouvement Parallèle puisqu'elle se voulait essentiellement formaliste : on y publiait à la fois des poèmes et des essais. Ainsi, on a publié des textes de Claude Beausoleil, François Charron, André Roy, des dessins de Roger Des Roches et des essais de Gaétan Brulotte (dont un très fort texte sur Bataille). Autant Le Mouvement Parallèle avait pu s'apparenter avec ce qui se faisait aux Écrits des Forges, autant on peut dire que *Champs d'application* se voulait à l'opposé de ce qui se faisait à l'époque à Trois-Rivières, et plus particulièrement aux Écrits des Forges.

A.P. — Est-ce que vous publiez des gens des Écrits des Forges?

P.M. — Non, pas vraiment. Le Mouvement Parallèle avait ses auteurs. Il n'y avait pas de relations entre les deux maisons d'édition. Il faut dire que ça été très court. Le Mouvement Parallèle (qui, soit dit en passant, était imprimé chez Clément Marchand) a duré un peu moins de trois ans et on est très vite passé au formalisme littéraire. D'une certaine façon, on se trouvait alors dans le sillage de ce qui se faisait aux *Herbes rouges* et à *La Barre du jour*. Et donc en conflit avec ce qui se faisait aux Écrits des Forges qui allaient plutôt dans le sens de la poésie lyrique de Gatien Lapointe. En somme, il y avait un écart entre *Champs d'application* et les Écrits des Forges semblable à celui qui existait, à Montréal, entre les *Herbes rouges* et l'Hexagone. Moi j'y ai publié des textes formalistes issus de mes lectures de Deleuze, Lyotard et Barthes, tout ça amalgamé dans un fatras de lectures sur la cybernétique. D'où les titres de mes textes : «Working machine», «Output sheet», «Engineering circle». Mais très vite, après une année, *Champs d'application* s'est engouffrée dans le maoïsme qui était déjà l'objet d'un débat important depuis 1973. *Stratégie* avait commencé à pousser très loin son radicalisme politique et à soutenir la défense d'une littérature prolétarienne. À *Champs d'application*, nous étions des lecteurs à la fois de *Tel Quel* et de *Stratégie*. De plus, deux d'entre nous étions alors étudiants au module d'Animation et de Recherche culturelles de l'UQAM qui avait inclus dans son programme d'étude les «Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à

Yenan» de Mao Tsê-Tung. Ça forme le caractère d'un jeune homme.

A.P. — Avez-vous collaboré à *Stratégie*?

P.M. — Non. Notre revue est d'abord partie de Trois-Rivières; ensuite les principaux rédacteurs sont montés à Montréal (justement pour faire nos études à l'UQAM). Sauf bien sûr Gaétan Brulotte qui avait été mon professeur de littérature au collège et qui est alors parti faire son doctorat avec Barthes à Paris. On a été très influencé par ce qui se faisait alors à *Tel Quel* et à *Stratégie*, on a abandonné la poésie formaliste et les sciences du langage pour passer à une espèce de littérature de propagande, avec tout ce que cela pouvait comporter à l'époque (j'y ai même publié un poème intitulé «Récits prolétariens»). *Tel Quel* avait lancé ses brochures du *Mouvement de juin 71* et avait publié des numéros spéciaux sur la Chine. Au Québec, Charles Gagnon, passé du FLQ à Mao, avait lancé son *Pour le parti prolétarien* (dont Charron avait fait l'éloge dans *Presqu'Amérique*) qui a eu un impact important sur *Stratégie*.

A.P. — Vous avez donc travaillé autant d'un point de vue de création littéraire, de création poétique que d'un point de vue théorique?

P.M. — Oui. De mes textes formalistes à *Champs d'application*, je suis passé à des textes dans le style d'écriture à la Maïakovski, c'est-à-dire à la façon des futuristes russes du début de la révolution bolchevique : le dernier poème que j'ai écrit s'appelait «En Marche! (scansions rouges)» : ça relevait du travail sur le langage poétique (avec un lexique très naturaliste qui provenait de *Débâcle* d'Yves Préfontaine) et de la plus pure propagande maoïste de *Pékin Information*.

A.P. — On vous retrouve par la suite, beaucoup plus tard, dans *Voix et images*.

P.M. — Mon «silence de dix ans» comme l'a dit André Beaudet dans ses *Interventions du parlogue II*. Mon maoïsme aura duré quatre ans (de 1975 à 1978). Après cette période, il y a eu de ma part un certain retrait du champ littéraire. Il y a eu un questionnement sur mon passage du formalisme au maoïsme. Je pense que cette trajectoire du formalisme au maoïsme, on la retrouve beaucoup dans la

génération des écrivains de l'avant-garde des années 1970. Moi, c'est la lecture de Simon Leys (*Les habits neufs du président Mao*) qui m'a réveillé de mon sommeil dogmatique, sauf que pour plusieurs la sortie du maoïsme ça été le postmodernisme. Beaucoup d'écrivains de l'époque se sont distanciés du maoïsme en lisant les «nouveaux philosophes» et en suivant la reconversion de *Tel Quel*. Je ne conteste pas l'utilité de *La Barbarie à visage humain* de Bernard-Henri Lévy pour l'époque : mais entre ce manifeste lyrique et souvent confus et les travaux de Simon Leys, c'est ce dernier qui m'a procuré la meilleure leçon. D'ailleurs, il fallait voir, lors de la dernière d'*Apostrophes*, la confrontation préparée par Pivot afin de mettre Sollers dans l'embarras, suite au visionnement d'une ancienne séquence opposant Maria-Antonietta Macciocchi et Simon Leys à propos de l'aveuglement des maoïstes parisiens des années 1970. Fuyant le malaise, Sollers en a appelé à la solidarité avec les prisonniers politiques de la place Tienanmen. C'était louable, mais un peu court. Et surtout très symptomatique de ce qu'est la posture avant-gardiste passée au postmodernisme.

A.P. — Pensez-vous à des noms en particulier, au Québec?

P.M. — Des écrivains comme Beaudet ou Charron illustrent assez bien ce passage-là de l'avant-gardisme au postmodernisme. Ça implique un ensemble de concepts et de thèses sur lesquelles on pourra revenir tout à l'heure. Mais il y a aussi ces écrivains qui, sans être passés du formalisme au maoïsme, pour aboutir ensuite au postmodernisme, ont connu une autre sorte de passage, une autre sorte de reconversion. Ce sont ceux qui sont passés du formalisme à ce qu'on a appelé le «retour du lyrisme». Certains de façon assez radicale (Philippe Haeck et André Roy par exemple), d'autres en demeurant formalistes à plusieurs égards mais en glissant progressivement vers un lyrisme postmoderne (Normand De Bellefeuille, Roger Des Roches). Mais encore là, c'est une reconversion générée par *Tel Quel* et Barthes, suite à la parution de *Plaisir du texte*, de Roland Barthes par Roland Barthes et de *Fragments d'un discours amoureux*. Le passage au postmodernisme est

à la fois le rejet de toute la période politique maoïste, mais aussi un rejet de tout le scientisme littéraire, c'est-à-dire de la sémiologie et des sciences du langage en général qui avaient tant marqué la pratique littéraire de la première moitié des années 1970.

Pour me resituer là-dedans, je dirais que j'ai plutôt pris une distance par rapport au champ littéraire, et qu'à partir de 1978-1979 j'ai axé mon travail sur la sociologie plutôt que de passer au postmodernisme, ce qui aurait pu être aussi une suite logique de ma trajectoire. À partir de la sociologie (Claude Lefort et Pierre Birnbaum au début, Pierre Bourdieu par la suite), j'ai essayé de comprendre ce qui s'était passé dans les années 1970, au niveau précisément de ma génération. Pas seulement en ce qui concerne les écrivains, mais dans le champ intellectuel en général. C'est cette réflexion qui, après plusieurs travaux sur la sociologie du maoïsme et du structuro-marxisme, m'a amené aux textes qui sont dans *La camera obscura du postmodernisme*. Vous voyez ceux qui se demandent «d'où je parle», ils ont là la réponse : je parle à partir de ma génération, mais je parle d'elle en prenant une distance qui est celle de la sociologie, quoique ma pratique relève à la fois de l'objectivation propre à l'empirisme et de l'argumentation propre au rationalisme. C'est pour cela que mes arguments (même les plus polémiques) trouvent leur fondement dans l'économie analytique du champ littéraire plutôt que dans l'humeur subjective du pamphlet littéraire. D'où ce concept d'homologie récurrente pour parler des rapports entre le champ littéraire parisien et le champ littéraire québécois.

A.P. — Plutôt que de parler de plagiat ou de mimétisme?

P.M. — Plutôt que de parler de plagiat, de mimétisme ou d'influence, oui. J'ai proposé ce concept d'homologie récurrente pour éviter justement ces termes de mimétisme et de plagiat qui ont été beaucoup utilisés dans les années 1970 pour discréditer l'avant-garde, terme qu'a repris Jean Larose, par la suite, dans sa critique pamphlétaire contre *La Barre du Jour / La Nouvelle Barre du Jour*. En fait, c'est en analysant d'abord les rapports entre le champ intellectuel parisien et le champ intellectuel québécois que j'en suis

arrivé à ce type d'analyse. J'ai commencé par essayer de comprendre ce qui s'était passé dans ce qu'on appelle, dans les années 1970, l'avènement du structuro-marxisme dans le champ universitaire. Je pense que cette référence au structuro-marxisme est très importante pour comprendre l'émergence à la fois de l'avant-garde politique et de l'avant-garde littéraire au début des années 1970. On ne comprendrait rien au maoïsme de *Tel Quel* et de *Stratégie* si on ne se référait pas au structuro-marxisme qui sévissait dans le champ universitaire français après Mai 68, à Vincennes par exemple. Et donc à l'UQAM par ricochet. Ici je pense plus particulièrement à Louis Althusser et à son école des appareils idéologiques d'État. À la fin des années 70, j'ai essayé de comprendre comment des intellectuels avaient pu en arriver, à partir du structuro-marxisme qui était quand même un type de savoir universitaire, à glisser progressivement vers une pratique politique totalitaire comme le maoïsme. Comprendre comment des intellectuels qui avaient l'Histoire derrière eux, qui étaient censés avoir les moyens épistémologiques de la science avec eux, en étaient arrivés à liquider leur travail intellectuel, théorique, scientifique pour aboutir à des pratiques militantes totalitaires.

J'ai donc commencé par rédiger un essai sur le caractère totalitaire du maoïsme des groupes d'extrême-gauche au Québec (paru en 1982 dans *Les cahiers du socialisme*) qui demeure, avec l'essai de Gordon Lefebvre paru dans *Chroniques* en 1978, le seul texte qui a vraiment cherché à faire un retour critique de toute cette période. Puis un autre essai sur les rapports entre le structuro-marxisme parisien et son utilisation par les théoriciens québécois des années 70. Ce texte a été refusé par *Les cahiers du socialisme* à cause de son caractère antimarxiste. Ce qui a entraîné ma démission de cette revue éditée par des professeurs du département de sociologie de l'UQAM. C'est de cet essai que m'est venu le concept d'homologie récurrente. Et c'est par la suite, en 1985, que je suis revenu à mes origines littéraires (que Jacques Pelletier qui m'a fait confiance soit ici remercié), et j'ai poursuivi mon travail au niveau cette fois du champ littéraire. Ça a donné une série de textes parus dans *Voix et images* ou rédigés pour des colloques (sur *L'institution*

*littéraire* et sur *La poésie des Herbes rouges*). *La camera obscura du postmodernisme* est sortie de là. Quant au dernier chapitre, il a été écrit pour reprendre un certain nombre de concepts et de thèses qui avaient traversé les années 1970 et 1980, de l'avant-gardisme au postmodernisme, mais sans jamais de débat véritable, sinon l'effet de mode. En passant, j'aimerais renvoyer les lecteurs qui ont été intéressés par ce sixième chapitre («Modernité, avant-garde, postmodernité : les conditions du débat») à un ouvrage de Vincent Descombes, paru l'année d'après (donc en 1989), *Philosophie par gros temps*. J'aime à plaisanter en disant que Descombes y a poussé quelques-unes de mes intuitions concernant le débat entre Habermas et Lyotard. Mais plus sérieusement, il faut le lire entre autres pour sa démonstration de l'usage incorrect qu'a fait Georges Bataille de certains concepts sociologiques empruntés à Émile Durkheim et des conséquences que cela a eues sur la pensée de Bataille. Ce n'est pas dans *l'Infini* qu'on lira de telles analyses. Mais Sollers n'a peut-être pas non plus avantage à ce qu'on revienne sur l'époque où il utilisait Bataille à même la pensée de Marx (voir «Le Toit» dans *L'écriture et l'expérience des limites*). Pour revenir aux conditions d'écriture de *La camera obscura*, peut-être que je pourrais dire que ma situation en retrait me privilégiait pour faire ce travail-là : m'étant retiré pendant plusieurs années des enjeux et des intérêts incorporés dans ces enjeux par les écrivains, je me trouvais dans une position qui me permettait une certaine distance analytique.

A.P. — C'était un «retrait» de création poétique finalement?

P.M. — Oui. C'était aussi un retrait de création poétique au sens où je me suis rendu compte, surtout à la fin des années 1970, que ce qui m'intéressait le plus, ce qui m'avait en fait toujours plus intéressé à l'époque de *Tel Quel*, de la sémiologie, du structuralisme puis du poststructuralisme, c'était le travail théorique, l'essai. Dans ce sens, je suis l'anti-Barthes par excellence. Quand je repense aux poèmes que j'ai publiés dans *Champs d'application*, c'étaient carrément des produits de lectures théoriques. Donc, c'est une suite logique à ma trajectoire que de revenir à la théorie



littéraire, tout en continuant de m'intéresser à la fiction. Et c'est peut-être pour cela que la notion de «fiction théorique» est une symbiose qui ne me dit rien de bon, parce que et la fiction et la théorie perdent quelque chose dans cet amalgame.

A.P. — *La camera obscura du postmodernisme* a été publié à l'Hexagone, dans la collection «Essais littéraires», une collection dirigée par André Beaudet, celui qui pratique la posture de l'exclu...

P.M. — Vous ne me croirez pas mais c'est un hasard. Au départ, j'étais entré en communication téléphonique avec Alain Horic, le directeur littéraire de l'Hexagone, pour un texte qui devait paraître dans les mois à venir dans le recueil *La poésie des Herbes rouges*, sous la direction de Cécile Cloutier (ironiquement, ce recueil est paru longtemps après *La camera obscura*). Je voulais voir les épreuves et j'en ai profité pour lui dire que j'avais une série de textes du même type, concernant *Les Herbes rouges* et *La Barre du Jour / La Nouvelle Barre du Jour*, et je lui ai fait part de mon désir d'en faire éventuellement un recueil. Je lui ai demandé si ça pouvait l'intéresser. Alain Horic a répondu que, effectivement, l'Hexagone commençait une collection intitulée «Essais littéraires» et que mes textes pouvaient y être soumis. Quand je lui ai demandé qui en serait le directeur de collection, il m'a répondu que ce serait André Beaudet (!) Mon réflexe a alors été de lui dire qu'André Beaudet ne serait peut-être pas intéressé à publier ça. Alain Horic m'a répondu que Beaudet était un professionnel et que ça ne causerait pas de problème. Le hasard (encore?) a fait que la semaine suivante Beaudet et moi nous sommes rencontrés... dans une banque d'Outremont (lieu par excellence de la circulation du *capital*). Après discussion et hésitation, et après une très longue attente pour se revoir, nous en sommes finalement venus à discuter du projet du livre dans un climat *d'exultate jubilate*. Il faut partir du fait que mon travail relève de l'analytique et non de la stigmatisation. Par exemple, un énoncé comme «Heureusement que l'institution littéraire est le repos du guerrier» (qui en a fait sursauter certains) n'a de sens qu'à condition d'être resitué dans une conception du champ

littéraire qui montre comment l'institution littéraire normalise les «écarts» avec la complicité des «écartés» repentis. Ça ne s'adresse pas à Beausoleil privément, même si c'est lui qui se fait publiquement *blaster*. Mais quand un auteur fait «parler les livres», il risque aussi de se faire parler. C'est pareil pour Beudet. J'avais montré qu'il savait où aller (et quand il le fallait), et qu'il était le meilleur publiciste de sa génération. Ça s'est vérifié puisqu'il s'est retrouvé responsable des relations publiques aux *Herbes rouges* et à l'Hexagone peu de temps après la parution de mon premier texte sur lui dans *Voix et images*. Il me devait bien ça non? Moi, mon intérêt (au double sens du terme), c'est l'éthique de la discussion, que ce soit dans mes essais, à un colloque ou à la table d'un bistro. Il faut que ça discute.

A.P. — Il y a un certain malaise dans la façon dont on essaie de définir l'époque présente. On parle de postmodernisme, on parle de postavant-gardisme. Il y a une lourdeur du discours. Est-ce que l'époque est qualifiable? Est-elle qualifiable par nous?

P.M. — Le «malaise dans la définition» est dû au fait que le champ intellectuel est un marché concurrentiel. Les écrivains, les philosophes, les théoriciens qui interviennent dans ce champ-là le font à partir de leurs sous-champs respectifs (le champ littéraire, le champ philosophique, le champ des sciences sociales, etc). J'ai essayé de montrer que si l'on regarde par exemple la définition de la postmodernité qui est donnée par Lyotard, elle diffère beaucoup de celle fournie par Scarpetta, bien que ça n'a pas toujours été évident pour les écrivains de la «modernité» québécoise qui les ont souvent cités côte à côte, comme si ça ne causait pas de problème.

A.P. — Et la définition de la modernité selon Habermas?

P.M. — Oui. Habermas et Lyotard ont défini la modernité, l'avant-garde et la postmodernité à partir du champ philosophique, mais à partir de deux tendances diamétralement opposées de ce champ philosophique. Je vais y revenir, mais je voudrais insister sur cette différence entre Lyotard et Scarpetta. Prenons *La condition postmoderne* de Lyotard. C'est un livre qui relève de l'autorité philosophi-

que. Si vous regardez ce que ça mobilise comme argumentation, les modalités énonciatives qui y sont capitalisées, on y trouve des références à la philosophie des sciences, la sociologie des organisations, les sciences du langage, la philosophie anglo-saxonne, les nouvelles technologies, la théorie littéraire, etc. Ouvrez maintenant *L'impureté* de Scarpetta. Pour vous le dire en des termes plus subjectifs, *L'impureté* de Scarpetta me fait penser à un catalogue de la *Vanity fair* parisienne de l'année 1985 : on y apprend ce qu'il faut désormais (du moins en cette année 1985) aimer et ne plus aimer pour demeurer *up to date*. Ça ressemble à la chronique que publie la revue *Globe* (revue à laquelle Scarpetta collabore) à propos des phénomènes socio-culturels «en hausse» et «à la baisse», évalués selon des critères relevant de l'arbitraire le plus total. Un mois la voix de Laurie Anderson est *in*, le mois suivant celle de Meridith Monk est *out*. Et ainsi de suite. Moi Pierre Milot, j'aime de plus en plus la musique de chambre d'Alfred Schnittke et d'Arvo Part mais j'aime de moins en moins la musique répétitive de Philipp Glass et Steve Reich. So what? Le postmodernisme de Scarpetta est une critique virulente de l'avant-garde : il la considère comme une *tabula rasa* négative, pour ne pas dire totalitaire. Alors que chez Lyotard l'avant-garde garde toute sa pertinence lorsqu'elle relève de l'esthétique du sublime (évidemment, Lyotard rejette aussi la dimension politique de l'avant-garde). La posture du premier relève du *jugement de goût* (au sens de la mode) celle du deuxième relève d'une *critique de jugement de goût* (au sens kantien). En fait, quand on regarde la façon dont Scarpetta travaille surtout la notion d'avant-garde, on voit qu'il la travaille à travers sa propre trajectoire, de *Tel Quel* à *L'infini*. C'est paradoxal parce qu'il ne fait jamais de retour critique à sa propre trajectoire pas plus qu'à celle de *Tel Quel*. L'avant-garde c'est les autres. Par exemple quand il proclame que l'avant-garde à vocation d'esthétique militante est morte et que nous sommes à la fin de l'époque des avant-gardes, il ne réfère jamais aux conditions de possibilité qui l'avaient amené lui, Sollers et les autres, à passer par le maoïsme. Il y a des textes très durs de Scarpetta et de Jean-Louis Houdebine sur Breton et les surréalistes dans le

numéro 46 (été 1971) de *Tel Quel*, où le surréalisme est dénoncé au nom du structuro-marxisme. De même, il y a ce numéro de *Promesse* (n°28, automne 1970) où Scarpetta (l'auteur du terrible *Brecht ou le soldat mort* paru en 1979) fait l'éloge de Brecht dans un texte intitulé «Scène rouge». C'est ça dont Scarpetta ne parle pas dans *L'impureté*, alors qu'il pourfend l'avant-garde de sa génération comme s'il n'en avait pas été un des plus éminents générateurs.

A.P. — Il parle aussi du retour du baroque.

P.M. — Le «retour du baroque», et aussi le «retour du sacré» (même si cette notion subit chez lui une dénégation), sans compter le «retour à la lisibilité». Tout ça fait partie d'une reconversion de sa génération dans le champ littéraire parisien. Ça accompagne la complicité avec le *success story* de Bernard-Henri Lévy et le passage de Sollers du roman formaliste (*Paradis*) au roman mondain (*Femmes*). Donc, une reconversion qui fait passer l'avant-garde (sphère de production restreinte) au postmodernisme (sphère de grande production). On pourrait aussi dire que Lyotard parle aussi de sa génération, mais là, c'est beaucoup plus compliqué. Parce que, comme je l'ai dit, Lyotard relève de l'autorité philosophique, même si son travail se situe dans le clan de la littéro-philosophie par rapport au rationalisme argumentatif d'Habermas. Il faut rappeler que Lyotard, après son passage dans la revue *Socialisme ou Barbarie*, a travaillé dans le sillage de *L'Anti-Oedipe* de Deleuze et Guattari (ça a donné *L'économie libidinale*). Par la suite, Lyotard s'est rapproché de Derrida, Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et des Éditions Galilée. Il a effectué un retour aux textes kantien et sa référence à l'avant-garde provient de sa critique de Hegel. Sa critique de Habermas, dans *La condition postmoderne* l'a propulsé sur les devants des champs philosophiques français, allemand et américain. *Le Différend* et *Le postmoderne expliqué aux enfants* sont des textes qui ont fait de Lyotard un des philosophes français les mieux postés pour débattre avec la philosophie allemande et anglo-saxonne des années 1980 (voir *La faculté de juger*). Et, en plus, les littéraires s'en sont appropriés les concepts, comme ces fameux «métarécits» qui font la joie des *fashion victims* de la littéro-philosophie.

Bien sûr, Lyotard et Scarpetta se réfèrent l'un et l'autre aux Lumières, mais de façon différente. Chez Lyotard la postmodernité est présente dans les Lumières. C'est ce que la Terreur issue des Lumières n'a pas écrasé. C'est la résistance aux effets pervers des Lumières qui se poursuit jusque dans l'avant-garde du vingtième siècle et dont Marcel Duchamp tient le flambeau. Pour Scarpetta, c'est le vieux discours moderniste qui ne veut pas décrocher des révolutions formelles qui contiennent elles-mêmes leur part de terreur. Et pour revenir à ce qui différencie la posture de Lyotard de celle de Habermas, je vous rappelle que Lyotard a déjà déclaré dans une entrevue au *Magazine littéraire* que sa fronde contre Habermas avait un peu quelque chose d'une provocation contre la figure du «grand philosophe allemand» incarné par Habermas. En somme, Vincennes contre l'establishment universitaire allemand. Soulignons toutefois que si ça a marché dans le champ philosophique allemand, ça n'a guère marché au regard de Habermas lui-même. D'abord dans son article «La modernité : un projet inachevé», Habermas ne se réfère aucunement à *La condition postmoderne*. Pas plus que dans son ouvrage *Le discours philosophique de la modernité*, où il s'en tient à une discussion avec Foucault, Derrida, Bataille. Il y a là un symptôme intéressant. Pour Habermas, Lyotard n'est pas un interlocuteur assez important pour qu'il l'insère dans son argumentation. À chacun sa provocation.

Vous voyez que pour reconstruire ce débat, pour se déprendre du «malaise dans la définition», il faut avoir en tête à la fois une connaissance des concepts mobilisés mais aussi des effets institutionnels qui font fonctionner le marché concurrentiel de la philosophie et de la littérature. Scarpetta peut parler à partir de sa posture d'écrivain, faire tous les virages qu'il veut, il n'a pas à respecter les règles élémentaires du rationalisme argumentatif ou de l'intersubjectivité. Les critères de légitimité sont différents d'un champ à l'autre. D'autant plus que le postmodernisme, au sens de Scarpetta, est une dévaluation du discours théorique. Il y a chez lui, comme chez les rédacteurs de *L'infini*, un discrédit jeté sur le rationalisme philosophique et les sciences sociales en général, qui pourtant avaient fait les

beaux jours de *Tel Quel*. Quand on pense à ce qu'avait été le gros volume *Théorie d'ensemble*, où figuraient comme trois gonfalons les noms de Foucault, Derrida et Barthes (alors sémiologue de première ligne), mais aussi Althusser et son marxisme «scientifique», quand on sait à quel point les sciences sociales avaient pu surdéterminer le moindre roman ou le moindre poème des rédacteurs de *Tel Quel*, on saisit l'ampleur de la reconversion. Seule la psychanalyse a été sauvée par Julia Kristeva, du moins comme science, non comme rhétorique. Même chose pour le poststructuralisme (qui a précédé la postmodernisme), qui est balayé par Scarpetta du revers de la main à travers Gilles Deleuze. Pour une analyse philosophique allemande de cette tendance, je vous renvoie à Manfred Frank et à son *Qu'est-ce que le néo-structuralisme* (les Allemands, Habermas compris, parlent de *néo* plutôt que de *post*). Et pour une critique philosophique française du postmodernisme, je vous renvoie à Jacques Bouveresse dans *Rationalité et cynisme*. Ce qui apparaît clairement dans ce genre de discussion, c'est que Lyotard malgré son approche littéro-philosophique connaît fort bien les normes de légitimation du champ philosophique et que sa critique de la science requiert une connaissance des règles épistémologiques en vigueur.

A.P. — Cette façon de dénier que Scarpetta peut se permettre ne participe-t-elle pas de ce que lui-même appelle la passion de l'amnésie?

P.M. — C'est là que la sociologie du champ intellectuel intervient. Est-ce qu'il faut regretter le rejet de la théorie, de la philosophie et des sciences par les postmodernes littéraires comme Scarpetta? Évidemment, on peut trouver ça dommage. C'est l'attitude normative. Mais sur le plan strictement empirique, la question c'est de savoir de quelle science il s'agit? Rejet de la science ou du scientisme? Quelle sémiologie avait-on mobilisé dans les années 1960 à *Tel Quel*? Là-dessus, Thomas Pavel a écrit un ouvrage incontournable intitulé *Le mirage linguistique* (voir en particulier son chapitre sur «Les comportements intellectuels discrétionnaires»). Et quand on revient au Québec et qu'on s'interroge sur le type de science dont on disait s'être approprié, il faudrait voir de quoi il s'agissait : quel struc-

turalisme, quelle sémiologie, etc.? Si c'est effectivement le structuralisme et la sémiologie que les écrivains ont rejeté parce que ça les contraignait dans leur pratique d'écriture, c'est tout à fait légitime. Un écrivain peut décider qu'il n'a pas besoin de la science ou de la philosophie pour écrire une oeuvre de fiction. C'est son droit le plus absolu. Là-dessus Baudelaire a écrit des choses définitives. Ça peut faire partie de la recherche de l'autonomie littéraire. Mais cela signifie-t-il pour autant le rejet de toute discussion argumentée avec la science et la philosophie sous prétexte que la science et la philosophie ne sont que des métarécits? Ce qu'a rejeté la «fiction théorique» c'est un scientisme dont elle avait été au préalable elle-même la *fashion victim*. Du fait de cet intérêt pour la science et la philosophie dans l'avant-garde littéraire québécoise des années 1970, on aurait pu s'attendre à un intérêt maintenu dans les années 1980.

Les écrivains de cette génération ont préféré prendre le virage postmoderne (au sens de Scarpetta) au lieu de défendre un projet d'autonomie littéraire face au parisianisme. Le seul qui ait échappé à cela c'est Laurent-Michel Vacher en s'orientant vers le pragmatisme américain. Vous aviez déjà vu le nom de Richard Roty dans un ouvrage des *Herbes rouges* avant ça? Mais à part lui, qui sont les écrivains de cette génération à avoir été en mesure de maintenir un niveau de discussion autre que ce que les maîtres penseurs de la *vanity fair* parisienne ont bien pu leur mettre sous les yeux. Pourquoi Jean-Luc Nancy et pas Jacques Bouveresse? Pourquoi Philippe Lacoue-Labarthe et pas Vincent Descombes? Il est vrai que, comme pour Scarpetta, ça permet de situer la postmodernité après la modernité et d'oublier les actes littéraires qu'on a posés. On dépose et on se repose. L'avant-garde a cette caractéristique de générer des renversements radicaux. Le postmodernisme serait-il encore de l'avant-gardisme qui ne dit pas son nom? Lyotard (*l'autre postmoderne*) a lui au moins senti le besoin d'opérer un retour critique sur son travail passé. Dans ses *Pérégrinations*, il revient sur ses années de paganisme (de *L'économie libidinale* aux *Rudiments païens*) et même sur ses années marxistes de *Socialisme ou Barbarie*. On est loin de Sollers et de son «never explain, never complain». Il n'est pas sûr

que les écrivains, tout en maintenant la recherche de l'autonomie littéraire, n'auraient pas avantage à reconnaître cette nécessité intersubjective d'un retour critique. Mais je me suis encore éloigné de l'avant-garde et des postmodernes québécois.

Il faut dire que ce rapport d'homologie récurrente n'est pas nouveau. Du *Manifeste surréaliste* au *Refus Global*, des *Temps Modernes* à *Parti Pris*, de *Tel Quel* aux *Herbes rouges*. Toutefois, face à cette problématique, parler de mimétisme ou de plagiat n'est pas d'une grande pertinence. J'ai essayé de faire voir que cette notion de mimétisme joue uniquement au niveau d'une causalité discursive. Larose dit qu'on a là une génération d'écrivains qui s'est contentée d'importer des concepts, et qu'en plus elle a mal fait son travail d'importation. Par contre, il n'y a pas chez Larose de critique des maîtres penseurs. Il n'y a que de mauvais élèves du pays. Il fait beau à Paris, il neige à Montréal. Ça aussi c'est *bien de chez nous*. Et puis, il y a sa thèse de la surdétermination de la contre-culture sur les pratiques d'écritures de l'avant-garde. Ça expliquerait en partie cette attitude de mauvais élèves des écrivains québécois. C'est qu'à l'époque tout le monde fumait du pot et écoutait Pink Floyd au lieu de fumer la pipe et d'écouter Boulez. Ici Larose mêle l'humeur anti-institutionnelle de l'époque avec la fumée de la Grande Passe. Ce n'est pas parce que Hélène Cixous a donné des séminaires à l'Université de Montréal que l'analyse institutionnelle commence et finit là. On aurait avantage à regarder du côté de l'UQAM. Née dans la mouvance de Vincennes, l'UQAM a eu dans son corps professoral d'anciens étudiants formés en France dans les années 1960 et, dès l'ouverture du département d'études littéraires, des professeurs comme Michel Van Schendel et Madeleine Gagnon ont pu enseigner le structuro-marxisme, la sémiologie, et tout le reste à des étudiants qui sont, entre autres, devenus les fondateurs de *Stratégie* (Gaétan St-Pierre et François Charron). Vous me direz que tous les écrivains de l'avant-garde littéraire du début des années 1970 ne sont pas passés par l'UQAM. Mais les effets institutionnels sont là et se prolongent bien au-delà de la présence sur un banc d'école. Un peu comme la fumée du pot peut être respirée



par ceux qui sont dans l'entourage de ceux qui tirent leurs joints. Normand De Bellefeuille a déjà déclaré, dans une entrevue à *La Presse* ou au *Devoir*, je ne sais plus, qu'on avait exagéré l'influence des auteurs de *Tel Quel* sur la pratique littéraire de sa génération. Que lui, par exemple, ne les avait pas lus tant que ça. Mais voilà tout le problème : il n'était pas nécessaire de les avoir lus pour pouvoir en parler. Il suffisait d'inhaler l'air ambiant. Mais les premiers numéros de *Stratégie*, tout comme les premiers recueils de Charron (ou sa préface à *L'Enfance d'Yeux* de Des Roches) auraient été impensables sans cette surdétermination du champ universitaire et du discours scientifique. Mais ça n'empêchait pas, non plus, les écrivains formalistes d'écouter du rock and roll; simplement il y avait ceux qui lisaient du Deleuze tout en écoutant du Bowie et ceux qui écoutaient Bowie tout en lisant Deleuze. Mais les uns avaient des travaux de fin de session à remettre, les autres pas. Comprenez-moi bien, ça ne contredit pas le fait qu'il y eut une tendance contre-culturelle importante à *Hobo-Québec* (Straram, Vanier, Francoeur), bien que cette tendance n'ait pas dominé l'avant-garde, ce n'est pas elle qui a donné ses lettres de noblesse à cette avant-garde, du moins du point de vue de l'institution littéraire, c'est le formalisme des Brossard (première manière), Charron, Des Roches, Roy, De Bellefeuille, Beausoleil. En comparaison, le féminisme littéraire des Brossard (deuxième manière), Théoret, Gagnon et Dupré a conquis une audience et acquis une légitimité de bien plus grande envergure. Et pour aller dans le même sens, il faut ajouter que lorsque l'avant-garde québécoise est passée au postmodernisme, elle a profité du fait que plusieurs instances de l'institution littéraire avaient déjà elles-mêmes effectué cette reconversion (par exemple dans le champ universitaire québécois où Barthes avait déjà engendré une progéniture d'épigones professant un enseignement *fragmenté*). Là aussi, il faut procéder à une analyse des rapports entre effets institutionnels et effets esthétiques, et ne pas se contenter de stigmatiser le mimétisme ou de faire jouer la notion de plagiat. Je veux dire par là que ça implique toute la structure du champ et pas simplement quelques subjectivités subjuguées. Mais il y a aussi un

problème particulier qui marque le postmodernisme québécois par rapport à son homologue parisien. Le problème c'est que la reconversion au postmodernisme ne s'est pas effectuée à même le passage de la sphère de production restreinte à la sphère de grande production : en France cette reconversion s'est en effet accompagnée non seulement d'une reconnaissance de l'institution littéraire mais aussi d'une percée importante sur les conditions de réception du grand public. *Femmes* de Sollers constitue le paradigme de ce processus de mise en marché. Au Québec, à l'exception de Yolande Villemaire avec *La vie en prose*, cette percée n'a pas eu lieu. On est passé de l'illisibilité à la lisibilité, l'institution a consacré les auteurs et les oeuvres, mais ça n'a pas eu d'effets sur les conditions de réception du grand public.

A.P. — À propos de ce problème de lisibilité ou d'illisibilité, est-ce qu'on peut dire que le conflit vient du fait que des producteurs produisent pour des producteurs et, à la limite, on pourrait interpréter ça comme un mépris à l'égard du public?

P.M. — À l'époque de l'avant-garde, il s'agissait d'une volonté délibérée de rester en marge de l'institution littéraire et du public de la sphère de grande production. Avec le passage au postmodernisme, au sens de Scarpetta, cela devient une attitude suspecte liée au radicalisme impénitent des avant-gardes historiques, une sorte de sectarisme de l'esthétique militante. Au contraire, pour Lyotard le postmodernisme doit continuer à privilégier ce retrait que suppose l'esthétique du sublime parce que selon lui il faut se méfier de «la nostalgie éprouvée en commun» que comporte l'oeuvre partagée par le grand public. Au Québec, donc, on a adopté la définition postmoderne de Scarpetta, mais dans les faits, les écrivains se sont retrouvés dans la posture de Lyotard. Un recueil comme *Qui a peur de l'écrivain?* a servi de prétexte à des producteurs (Charron, Beaudet) qui voulaient faire la promotion du «retour du sacré» en pourfendant d'autres producteurs (De Bellefeuille, Corriveau, Dupré) qui s'y refusaient au nom du progressisme et du féminisme. Mais ce débat s'est mené comme à la belle époque de l'avant-garde sectaire, à coups de procédés rhétoriques

violents où les deux camps se sont lancés des anathèmes et des excommunications réciproques. L'esthétique théologique a été utilisée par Charron et Beudet de la même façon qu'à l'époque de la littérature prolétarienne : pour stigmatiser l'adversaire. Quand à De Bellefeuille, Corriveau et Dupré, ils ont amorcé un débat qu'ils n'ont pas su mener à terme. Le résultat, c'est que depuis cinq ans tout cela s'est effondré de la façon la plus désolante, les *samouraïs* québécois ayant remis leurs épées dans une indifférence qui en dit long sur l'idée qu'ils se font de l'éthique de la discussion.

Mais ça rejoint aussi un autre problème typique à l'avant-gardisme et au postmodernisme québécois. C'est un problème que personne n'a, à mon sens, soulevé de façon concrète. C'est le fait que cette génération n'a produit aucun essayiste vraiment important (selon les critères en vigueur dans l'institution littéraire) qui aurait pu intervenir à diverses étapes du processus comme Barthes l'avait fait dans les années 60 et 70 avec *Tel Quel*. En somme, cette avant-garde québécoise n'a pas eu son Roland Barthes. Et la postmodernité québécoise n'a pas non plus son Guy Scarpetta. Ce n'est tout de même pas dans *Qui a peur de l'écrivain?* qu'on va retrouver la virtuosité d'un Jean-Louis Houdebine et de ses *Excès de langage?* (ceci dit malgré la somme d'énoncés indigents que peut contenir ce livre). Le seul qui aurait peut-être pu le faire, c'est André Beudet, mais il a préféré se contenter de jouer au messenger des *liaisons dangereuses* Paris-Montréal. Par exemple, son texte paru ici même, dans *Moebius*, à propos de la «volup-té», quelle tristesse de lire ça. Tous les thèmes de dissertation imposés par *L'infini* y sont déployés; une ligne de Lévy, une ligne de Henric, une ligne de Sollers, une ligne de Scarpetta. Si on fait le compte, ça donne un gramme d'écriture qui maintient Beudet dans le *craving* de l'homologie récurrente.

A.P. — Est-ce que c'est dans ce sens là que vous dites, dans le recueil *La poésie des Herbes rouges*, qu'on pourra évaluer l'autonomie de l'avant-garde littéraire au Québec par rapport à l'avant-garde littéraire en France quand on aura analysé les effets du postmodernisme à la mode de

*L'infini* sur les propositions et les pratiques modernes des *Herbes rouges*?

P.M. — Effectivement, je pense que vous avez relevé le bon concept. La question de fond, c'est la question de l'autonomie littéraire. Pour cette génération, c'est un peu tard : l'effet de génération est mort avec le colloque sur « la mort du genre ». Il fallait voir, à ce colloque, comment les écrivains de *La Nouvelle Barre du Jour* s'étaient soudainement transformés en émules des romantiques allemands capables de citer l'*Athenaeum* (comme ils l'avaient fait avec *Théorie d'ensemble* vingt ans plus tôt) devant Philippe Lacoue-Labarthe qui ne devait pas en croire ses oreilles. Parce que Lacoue-Labarthe, lui, il le sait qu'on ne peut pas boire son café le matin avec Lyotard et vider son verre de rouge avec Scarpetta le soir. Maintenant que l'effet de génération s'est dissout, chacun d'eux poursuit une oeuvre individuelle qui va chercher un certain public mais certainement pas le public. Faut-il le déplorer comme le fait Noël Audet? Ça dépend du projet littéraire de chacun. Un Noël Audet c'est suffisant.

A.P. — Pensez-vous que les auteurs qui sont en train d'intégrer le champ littéraire, les jeunes, vont s'opposer à ce qui s'est passé pendant les années 80 ou peut-être plus 70, quand on sait que les lieux possibles d'opposition se dissolvent?

P.M. — De génération en génération, depuis le début du siècle, on a vu des avant-gardes s'opposer à leurs institutions littéraires. Puis se retrouver dans les anthologies. Mais si l'on s'accorde avec Scarpetta pour dire que l'avant-garde a toujours eu un lien avec le totalitarisme, alors il devient évident que l'avant-gardisme n'a plus de légitimité depuis la dévaluation complète du marxisme. C'est la recherche de l'absolu du marxisme qui l'a mené au totalitarisme.

A.P. — L'obsession de la pureté?

P.M. — Oui. L'obsession de la pureté. Et toute la problématique du système philosophique absolu (hégélien dirait Lyotard). Mais justement, si l'on se place du point de vue de Lyotard, l'avant-garde s'est toujours braquée contre cette recherche du système philosophique absolu, contre

cette recherche de «la nostalgie éprouvée en commun», comme il dit. Avec son esthétique du sublime, Lyotard continue de favoriser les recherches formelles (dites illisibles en littérature) et il accuse Scarpetta de vouloir liquider cet héritage subversif au profit d'un certain retour au conservatisme. De ce point, de vue, il pourrait toujours se trouver de jeunes écrivains se réclamant de l'avant-garde. Mais alors cet avant-gardisme aurait à se démarquer du postmodernisme des années 1980. Et là j'ai bien envie de terminer cette entrevue en vous citant l'épigraphe que j'ai placée en tête de *La camera obscura* : «De cette manière, on renouvellera continuellement l'air de la machine, le soufflet chassant celui qui y est, et obligeant ainsi celui du dehors d'entrer par les tuyaux». Mais je me refuse pour une fois à conclure par cette «didactique chagrine» et je voudrais plutôt vous remercier de m'avoir proposé cette entrevue qui me conforte dans l'idée que mon travail prend tout son sens dans le long terme. Si ça peut être utile à de jeunes écrivains ou à de jeunes essayistes d'avoir une perception de la génération précédente autre que celle qui leur est proposée par l'institution littéraire.



Gustav Klimt, *Danaë*