

Article

« Constitution d'une avant-garde littéraire dans les années 1970 au Québec : le moment de négation »

Jacques Pelletier

Études littéraires, vol. 20, n° 1, 1987, p. 111-130.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500791ar>

DOI: 10.7202/500791ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

CONSTITUTION D'UNE AVANT-GARDE LITTÉRAIRE

jacques pelletier

Abstract: *The purpose of this article is to show that in the 1970's a literary avant-garde emerged in Québec in response, partly, to imperatives intrinsic to the pursuit of literary art, and, partly, to the social and political developments that were then taking place. Québec literature in the 1970's is based, accordingly, on a double rejection: first, of dominant literary practices, and secondly, of bourgeois society, of which these practices were the expression.*

I. L'avant-garde des années 1970 au Québec

La décennie 1970 en est une de *crise*. Sur le plan économique les sociétés capitalistes occidentales, après une longue période d'expansion et de prospérité durant les années 1950-1970, sont mises à rude épreuve, par l'inflation d'abord, le chômage ensuite. Pour la protection du pouvoir d'achat au début de la période, contre les fermetures d'usines et les coupures de postes à la fin, de longues et parfois violentes luttes s'engagent sur le terrain, mettant aux prises des syndicats qui se radicalisent et des patrons de choc, voire l'État lui-même. Dans ce contexte, une pratique syndicale « de combat » se développe qui trouvera son expression théorique



dans les célèbres manifestes des grandes centrales syndicales publiés au tout début des années 1970. Chacun à leur manière ces manifestes prônent un syndicalisme de classe et de masse qui trouve ses fondements dans une volonté de changer de système social et économique, de substituer le socialisme au capitalisme.

Sur un plan plus événementiel, la période s'ouvre sur deux faits marquants : les élections du mois d'avril 1970 qui signalent la percée électorale décisive du courant néo-nationaliste (le P.Q. obtient 24% des voix exprimées) et la Crise d'octobre dont la signification politique sera déterminante pour les années à venir¹.

Ces facteurs — *structurel* : la crise économique ; *conjuncturel* : les Événements d'octobre — vont se conjuguer et créer des conditions favorables à l'apparition et au développement de groupes politiques marxistes-léninistes : l'organisation *En lutte!* est mise sur pied en 1972-1973, la *Ligue communiste* (marxiste-léniniste) *du Canada* est fondée à l'automne 1975. Au fil des années, des milliers de jeunes gens seront partie prenante de ces groupes soit comme militants, soit comme sympathisants. Il y a donc là un vaste mouvement social dont on ne saurait nier l'importance (quoi qu'on pense, ou qu'on ait pu penser par ailleurs de son orientation et de ses pratiques politiques).

Dans cette nouvelle conjoncture vont surgir, tant chez des individus que chez des groupes, les préoccupations propres à l'avant-garde culturelle (dans sa fraction « politisée ») : comment, concrètement mettre en accord pratiques artistiques (et littéraires) et projet révolutionnaire de transformation de la société ?

De nouvelles revues sont fondées : *Stratégie*, un trimestriel en 1972, *Mobilisation*, un mensuel, d'abord organe du F.L.P. de 1968 à 1970 puis, revue marxiste-léniniste indépendante au début des années soixante-dix, *Presqu'Amérique* à l'automne 1971, *Brèches* au printemps 1973, *Champs d'application* à l'hiver 1974, *Chroniques* en janvier 1975, etc. La plupart de leurs animateurs sont des intellectuels (et parfois des militants) et/ou des écrivains qui auront donc à se poser le problème du rapport de leur engagement socio-politique et de leur pratique artistique (et littéraire) : ce sera le cas notamment

de François Charron, Madeleine Gagnon, Philippe Haeck, Patrick Straram, etc.

Des troupes de théâtre, de manière autonome ou sous la pression des groupes politiques, s'engageront dans une démarche analogue et pratiqueront des formes de théâtre soit carrément *propagandistes* (ce sera le cas des troupes du 1^{er} Mai, du théâtre A' L'Ouvrage, du Euh! à Québec), soit, à tout le moins, d'*intervention* (cas du Parminou, du théâtre des cuisines, des Gens d'En Bas à Rimouski, etc.).

Des cinéastes (Arcand, Groulx, Lamothe dans une certaine mesure) produiront des films engagés, sinon militants (*On est au coton* d'Arcand, *24 heures ou plus* de Groulx).

Des peintres et sculpteurs, de même, s'impliqueront socialement et politiquement en mettant leur art au service de luttes populaires et/ou plus radicalement encore au service de groupes politiques : songeons entre autres à Serge Bruneau, François Charron, Marcel Saint-Pierre, Armand Vaillancourt, etc.

C'est cette avant-garde protéiforme que j'entends étudier dans son rapport aux institutions en privilégiant, pour les fins du présent article, le champ littéraire. Les exemples évoqués, par ailleurs, me paraissent illustrer une attitude généralement répandue dans l'ensemble de l'avant-garde de la période par rapport aux institutions. Au début de la période en effet l'avant-garde critique violemment les institutions puis, au fil des années, elle se constitue elle-même en sous-champ dans lequel certains de ses agents vont exercer leur hégémonie, faisant ainsi la preuve qu'on ne peut échapper à l'institutionnalisation, sauf par l'auto-dissolution ; dans cette perspective, l'exemple de *Stratégie* que j'évoquerai ici est révélateur d'une position extrême qui ne sera le fait que d'une fraction minoritaire de cette avant-garde ; l'itinéraire de François Charron, autre exemple retenu, illustre pour sa part la « loi générale » qui conduit les agents de l'avant-garde inéluctablement et sans qu'ils en soient toujours conscients, de la critique des institutions à leur « récupération » par celles-ci, d'abord dans le sous-champ dont ils relèvent, ensuite dans l'ensemble du champ.

II. *Stratégie* : de l'analyse sémiologique à l'auto-dissolution au nom du Politique

Fondée à l'hiver 1972, dissoute à l'automne 1977 suite au ralliement des membres de son comité de rédaction aux organisations marxistes-léninistes (ml). *Stratégie* est sans doute dans le champ culturel de la période la revue la plus importante, celle qui est au cœur des débats, discutant/polémiquant avec les revues alternativement amies et concurrentes que sont *Chroniques*, *Champs d'application*, *La Barre du Jour*, etc.

Sa trajectoire — *exemplaire* dans la mesure où sur une période de cinq ans ses rédacteurs auront connu toutes les « tentations » théoriques et politiques auxquelles étaient exposés les écrivains, artistes et intellectuels de l'époque — peut être très schématiquement résumée de la manière suivante.

Créée au début des années 1970 par des étudiants de l'UQAM, elle est à l'origine fortement marquée par l'idéologie dominante dans le champ culturel : le *structuralisme* dans sa variante sémiologique en ce qui a trait aux études littéraires et aux autres pratiques signifiantes.

Cependant, le projet « sémiologique », au départ, s'inscrit lui-même dans une visée plus large : mettre en cause, effectuer une *critique radicale* de la société capitaliste en s'attaquant sur le plan idéologique à un de ses maillons forts : *l'ordre du discours* qui est aussi *discours de l'ordre*.

Interpellée par le mouvement ml qui connaît une expansion foudroyante durant le début des années 1970, *Stratégie*, sans renoncer à son projet « sémiologique », le subordonne à la « lutte idéologique » et place le politique au poste de commandement, la « ligne politique », comme on disait alors, devenant déterminante en tout, et notamment dans l'analyse des productions culturelles.

Sa dissolution en 1977 et le ralliement de ses rédacteurs aux groupes politiques, dans cette perspective, apparaissent comme des décisions logiques, termes obligés d'une « longue marche » entreprise dès les premiers numéros de la revue.

Au départ donc *orientation sémiologique* mais insérée dans la perspective d'une critique du discours dominant s'inscrivant dans le *cadre général du marxisme*.

C'est à son cinquième numéro seulement que *Stratégie* produit une première analyse de la littérature québécoise. Or ce numéro — il faut le signaler — marque aussi un point tournant dans l'évolution de la revue dans la mesure où il subordonne la sémiologie au marxisme (tel que le conçoivent et pratiquent ici les groupes politiques).

De manière très significative, ce qui est d'abord mis en cause, c'est la pratique matérialiste de la textualité — pourtant emblème et marque de commerce de la revue lors de sa fondation — : si on admet son apport positif en tant que travail sur le matériau textuel, on n'en estime pas moins qu'elle est incapable de « poser correctement son rapport au politique [...] ». De telle sorte qu'« elle devient donc peu à peu l'envers masqué, la ligne moderne de la culture réactionnaire bourgeoise »². Ce courant, représenté au Québec par *La Barre du Jour*, sera condamné dans la mesure où il relève d'une « idéologie réactionnaire d'une écriture ne produisant que des caractères, des mots sans relations les uns avec les autres, des discours sans idéologie »³.

Assez curieusement donc, à première vue — mais en conformité avec l'étrange logique sectaire des groupes pour qui l'*ennemi principal* est toujours celui dont les positions sont les plus rapprochées des leurs — *Stratégie* s'en prend d'abord à un courant minoritaire (et marginalisé) de l'institution littéraire québécoise.

Ce n'est qu'aux numéros 8 et 9 consacrés aux rapports entre la littérature et la politique que sera produit un bilan général de la situation de la littérature au Québec. Le postulat de base sur lequel s'appuiera l'analyse, il est important de le souligner, est *politique*, extérieur par conséquent au champ littéraire lui-même qui est subordonné « à la lutte politique, lutte pour l'instauration d'un pouvoir ouvrier au Québec »⁴. Les évaluations et jugements portés sur l'état de notre littérature au début des années 1970 le seront donc en fonction de critères extérieurs à l'institution, à partir de préoccupations qui ne sont pas propres au champ.

Ces prémisses posées, prémisses qui auront à l'avenir un statut de *postulats*, *Stratégie*, étudiant — et jugeant — les productions littéraires québécoises, commence par les distribuer en deux grands courants: l'humanisme et le formalisme.

L'humanisme, comme on s'en doute, est condamné sans appel tant dans sa tendance *élitiste* (Marcel Dubé, Anne Hébert, Jean-Guy Pilon, etc.) que dans sa tendance *populiste* (V.-L. Beaulieu, Michel Tremblay, etc.). En cela rien de très nouveau : il s'agit d'une explication, d'une reprise sur le *mode polémique* du thème de la déconstruction de l'idéologie bourgeoise, projet à l'origine de la revue.

Ce qui est plus nouveau, par contre, c'est le rejet radical du formalisme — déjà mis en question dans le numéro 5 de la revue — dans sa tendance qualifiée de *post-surréaliste* (qu'incarneraient au Québec les écrits d'un Roger Des Roches par exemple) dans la mesure où celle-ci conçoit et pratique la littérature comme substitut d'une action visant à transformer concrètement le monde existant. Par ailleurs, le formalisme dans sa tendance qu'on qualifie de *textuelle* est admis comme une « étape importante vers le développement d'une littérature progressiste »⁵. Admis donc, mais non sans réserves, et subordonné à la mise en chantier d'une forme de littérature tenue pour supérieure : *la littérature progressiste* qui demeure à construire et dont on affirme qu'elle pourrait l'être par « l'intervention de conflits actuels ou historiques dans la fiction »⁶ ou encore par un traitement politique de réalités sociales non immédiatement politiques mais néanmoins en lien avec ce qui se passe sur le plan des rapports politiques (la délinquance, la drogue, par exemple). Dans la tradition littéraire québécoise on ne voit guère que *l'Afficheur hurle* de Chamberland comme amorce, préfiguration de ce que pourrait être une telle littérature — qui est donc toute à produire.

Condamnation de l'humanisme, rejet de la plus grande partie de la production formaliste et, *last but not least*, charge à fond de train contre tout ce qui apparaît, comme le titre d'un article publié dans le numéro 9 de la revue l'indique fort éloquemment : « Opportunisme et marche arrière (dans le champ culturel) »⁷.

C'est ainsi que sont interpellés avec vigueur les anciens intellectuels considérés progressistes (comme Chamberland, Duguay, Maheu, Major, Vallières, etc.) dont on déplore la « démission politique », soit qu'elle ait pris la forme d'une désertion pure et simple du terrain politique, soit qu'elle ait emprunté le mode du repli sur des positions estimées

réactionnaires comme la contre-culture par exemple. La condamnation, ici, ne va pas sans regrets et sans un effort de compréhension : comment expliquer en effet que des artistes, des écrivains, engagés durant les années 1960, aient choisi une forme ou l'autre de repli sur soi ? Type de réponse avancé : ces intellectuels étaient coupés de la pratique militante : leur travail s'effectuant surtout — sinon uniquement — sur le plan intellectuel, ils ont été facilement perméables à « toutes les formes de récupération et de déviation »⁸. Ceci dit, on souhaite qu'ils se ressaisissent, qu'ils se reprennent en main dans la mesure où leur « marche en arrière a pour première conséquence d'affaiblir considérablement le champ de la lutte idéologique »⁹. Et, ajoute-t-on, « ce retrait graduel de la lutte est d'autant plus grave qu'il coïncide avec la montée de la répression au Québec »¹⁰. Il y a donc dans cette critique une forme de reconnaissance et d'appel à reprendre du service adressée à d'anciens combattants.

Cette attitude, sur fond de sympathie, ne vaut cependant pas pour ceux qu'on considère — et traite — comme de vulgaires opportunistes : Jacques Godbout, Claude Jasmin, le journaliste Jacques Guay, Tex Lecor, Robert Charlebois, le Frère Untel et, dans une moindre mesure, V.-L. Beaulieu, tous « vendus » à l'idéologie dominante et profiteurs de l'« industrie culturelle ». Et l'on craint que cet opportunisme ne s'installe également dans le champ de la culture parallèle ; selon *Stratégie*, en effet, « nombre d'intellectuels opportunistes et coupés des luttes »¹¹ s'agitent dans des lieux comme *Mainmise*, *Hobo-Québec*, *Cinéma-Québec*, *Cul Q*, etc., et on déplore que ceux qui se disent progressistes n'osent pas les dénoncer et s'y opposer : « *L'ennemi principal* dans le champ culturel c'est précisément l'avant-garde opportuniste de la culture bourgeoise, c'est-à-dire sa future vieille garde »¹².

Cette entreprise de *dénonciation* des opportunistes et de *critique* (comportant un appel à reprendre le combat) aux démissionnaires constitue le *volet négatif* du travail à faire dont le *volet positif* sera l'édification d'une « littérature de libération ».

Qu'est-ce en réalité qu'une « littérature de libération » ? *Stratégie*, après avoir établi qu'il ne s'agit en tout cas pas d'une écriture de contestation « dont le rôle dominant est la transgression du code linguistique et/ou des normes du

récit»¹³, c'est-à-dire de productions dont l'enjeu ne dépasse pas le champ littéraire, en distingue diverses modalités.

Première forme: la littérature-*instrument de prise de conscience*, mettant en scène des problèmes sociaux mais sur un *mode descriptif* et *non critique*. Exemples: *Après la boue* de Gilbert Larocque qui thématise une question comme celle de l'avortement, *la Guerre yes sir* de Roch Carrier qui constitue une satire de la guerre et de la crise de la conscription, etc.

Deuxième forme: la littérature-*instrument de politisation et de mobilisation*, où on tente de dépasser le constat dans des appels à la révolte, voire à la révolution. Exemples: *L'Afficheur hurle* de Chamberland, *Ici plus tard ailleurs maintenant* de Charron et, à un degré supérieur, le travail des troupes de théâtre comme *d'la Shop* à Montréal et *le Euh!* à Québec qui est directement branché sur les luttes populaires et syndicales, qui constitue donc à sa manière une *intervention* dans la conjoncture.

Troisième et dernière forme: la *littérature militante*, forme privilégiée par *Stratégie* mais qui demeure largement à inventer; on songe ici à la production de textes pour les télévisions communautaires, à la réalisation de vidéos, à la confection d'affiches, etc.

Cette conception de la littérature militante, on le voit, implique dans une large mesure la *mise à mort* de la littérature du moins telle qu'on la conçoit généralement. L'écrivain est appelé à se nier au profit du *propagandiste*. Le politique non seulement se subordonne le littéraire mais littéralement, *l'avale*, *l'engloutit*, *le fait disparaître*.

En bref, partis d'une *position critique* dans le champ contre la littérature bourgeoise dominante fondée sur l'humanisme et l'idéalisme, privilégiant à l'origine une pratique matérialiste du texte, les rédacteurs de *Stratégie* en viendront progressivement, au fil de leurs alignements sur les positions des groupes ml, non seulement à remettre en question l'idéologie dominante dans le champ, mais l'autonomie du champ lui-même: la « littérature de libération », en effet, est soumise au politique, essentiellement déterminée par lui et, à la limite, vouée à sa propre disparition, à son abolition au profit de la propagande¹⁴.

III. François Charron : de la littérature comme pratique critique à la reconnaissance institutionnelle

Dans l'itinéraire de Charron, on peut par commodité distinguer quatre phases (étant entendu que les frontières entre celles-ci ne sont pas toujours tranchées au couteau) :

1. Phase de « *déconstruction* » du discours littéraire établi (1972-1973).
2. Phase de *littérature militante* (et parfois carrément propagandiste) au moment de la montée et de l'expansion du mouvement ml. (1974-1977).
3. Phase où il y a *tentative de conciliation* entre littérature militante (liée à la lutte des classes) et littérature du moi (expression de pulsions individuelles) : phase qui correspond à la participation à *Chroniques* (1977-1978).
4. Phase de *retour à la singularité, à l'individualité, à la différence* suite à la relecture de Borduas et à l'expérience de la peinture (sous l'influence des automatistes) (1978 et après).

Durant la première phase, c'est une attitude critique et polémique qui domine par rapport au discours régnant dans l'institution. Durant la seconde s'affirme une volonté très ferme de se démarquer de manière encore plus nette et de sortir du champ lui-même. Durant la troisième il y a des oscillations entre une attitude qui demeure largement critique par rapport au champ et des velléités de s'y inscrire d'une manière originale et dans la dernière enfin il y a réintégration sans réserves dans le champ (suite à l'abandon du primat du politique) et volonté d'occuper une position dominante à l'intérieur de ce que Bourdieu appelle la sphère de la production restreinte.

1. *Déconstruction du discours littéraire dominant (1972-1973)*

Cette phase coïncide — et est cohérente — avec la politique mise de l'avant dans les premiers numéros de *Stratégie* dont Charron est l'un des fondateurs. Il s'agira dans le cas des pratiques textuelles — alors valorisées — de travailler « à déconstruire l'idéologie littéraire à l'intérieur d'elle-même et à

faire obstacle à la circulation de l'idéologie qu'elle a pour fonction de reproduire »¹⁵.

Concrètement cela prendra *deux formes* :

Une première que Charron qualifiera dans une entrevue à la revue *Chroniques* en mars 1975 de « *carnavalesque* » — caractérisée par le mélange des tons et des styles, par l'ébranlement des structures habituelles (anciennes et modernes) de la poésie et du sens lui-même; le poème « L'entrée » publié dans le premier numéro de *Stratégie* m'apparaît un bon exemple de cette manière :

L'entrée

**Hummeur par l'axident à ses chevaux j'ouvre
la parenthèse pour te dire quelques lignnnn
quelques mots d'plus. la couverture de la
shop r'gard la belle vache disant que c'était hier
et troisse et quatre dames tendent à vos arpents
repris dans un désir chaotique qui vous parle
d'la seule tache clair d'la pièce si l'bon Dieu
l'veut: j'entends que l'bonDIEU y parle de l'as
jolie piquet qu'on déplume et les bras de pâtés
de suie la véritable montagne s'escalade la crème glac é
aborde la question du fonctionnement des menbrs
liquidée puisqu'j' l'aime! et deux tois ptits
mots, mais il était trop tard
« ensemble la nuyt comme une femme ouvrir
ce qui suit, je prononcerai l'étoile la nuy
pour sans transition la campagne »¹⁶.**

On notera 1) l'absence de structuration globale du texte; 2) sa composition par fragments véhiculant des bribes de sens; 3) sa disposition graphique particulière: mots en retrait introduisant des ruptures dans la forme même du poème; 4) la déconstruction (décomposition — recombinaison) des mots: « Hummeur », « axident », « lignnnn » etc; 5) enfin, et c'est l'essentiel, l'ébranlement du sens lui-même: que dit, que signifie le poème? Par là le discours poétique — comme expression de significations dans un haut langage, comme discours épuré, stylisé, visant à l'essentiel — est mis en cause, questionné de l'intérieur par une pratique de démontage, de déconstruction destinée à en montrer la vacuité et la vanité.

Une seconde — plus polémique, combative, offensive — qui empruntera elle-même deux voies, deux manières :

a) *La désacralisation du discours poétique* par l'insertion de réalités économiques et sociales qui généralement n'y ont pas place, et ce dans un langage joul. À titre d'exemple, j'évoquerai la première strophe du poème *Projet d'écriture pour l'été '76*¹⁷.

**par boutte sur chacune dé entrées y faudra que j'vous dise
qu'chu tanné exploitation capitaliste y faut qu'ça inter-
vienne dans ma démesure c't'au d'sus d'toutte l'écriture
doé pas passer à côté d'la connaissance du fondamental d'la
société lé confidences à p'tit train dans l'dépottoer tut! tut!
tut! de chiens d'écrivains qui s'frottent la pissette su l'bar-
reau d'la chaise pi vot' sacro-saint travail d'la jolie forme cui
cui cui c'pas l'cas icitte jériboère de saint-christophe j'enfile
mon manteau pi dehors à l'usine de textile d'saint-jérôme
cé l'occupation lé travailleurs tiennent le coup faut l'dire pi
chier sur la blancheur dé poétiques sonorités ben quiout**

On remarquera 1) que la déconstruction, cette fois, n'a pas lieu principalement au niveau du sens : il y a volonté explicite de détruire les belles images, « la jolie forme », les « poétiques sonorités », donc le discours poétique lui-même en tant que discours à part, spécialisé, conçu pour quelques initiés, les privilégiés de la culture ; 2) qu'il y a insertion de la réalité du travail — « l'usine de textile d'saint-jérôme », l'« exploitation capitaliste » — dans un langage joul (près du discours parlé). Dans un contexte nouveau, celui de la crise des années 1970, Charron renoue donc à sa manière avec la problématique élaborée dix ans plus tôt par *Parti pris* : la littérature, notamment par le recours au joul, doit exprimer l'oppression nationale et l'aliénation sociale du peuple québécois, s'abolir s'il le faut en tant que littérature au profit du projet socio-politique de transformation révolutionnaire de la société.

b) *L'attaque* — sur le mode de la parodie notamment — des productions littéraires bourgeoises reconnues par l'institution. Ce sera l'objet des textes réunis dans *Littérature/obscénités*¹⁸ dont « le but principal » est d'« ébranler l'idéologie de la nature humaine en art, idéologie condensée, intensifiée dans ce que l'on nomme “création”. Ce qu'il veut montrer : la réalité de classe de tout discours, poétique y compris »¹⁹. La charge, sur le mode parodique, contre le poème de Jean-Guy Pilon, *Rivage*, extrait de *Saison pour la continuelle*, constitue une éloquente illustration du combat que Charron entend alors

mener « contre toute forme de mysticisme et d'idéalisme poétique »²⁰.

RIVAGE

Tu es la terre et l'eau
 Tu es continuité de la terre
 Et permanence de l'eau
 Le souffle d'or t'irise
 Né de toi
 Je retourne à toi
 Dans l'eau où je m'enfoncé
 Chaque vague roule de tes reins
 Me projette sur ton rivage
 M'arrache de la terre
 Et me fait de nouveau m'y briser
 Mon seul regard m'absorbe
 Dans l'eau des mers
 Et de tes yeux que je devine
 De l'autre côté de la terre
 Car tu es terre et eau
 Plus haute que toute terre
 Plus charnelle que toute eau

RAVAGE

Toé pi la terre pi l'eau
 qu'tu continues à m'pogner
 la permanence du boutte
 qui m'coupe le souffle
 r'charge moé
 avec tout tes pets
 j'cueille (tu m'l'enfonces
 jusqu'aux reins ayoill !)
 que j'te déboites un peu
 la face arrache ta
 couette fa moé la sentir
 que j't'absorbe par la queue
 pi qu'ma crème t'peinture
 le cul que j'devine comme
 un aliment qu'yentre en action
 qui tranche net la conversation
 ôte toé de d'là qu'ma terre
 t'mâche les jos charnels

Le poème de Pilon véhicule une thématique amoureuse à travers des images devenues en quelque sorte des stéréotypes, sinon des clichés dans la poésie d'inspiration nationaliste des années 1960 au Québec : association de la femme aux éléments : à l'eau, à la terre (à la permanence, à la stabilité), à la naissance et à la re-naissance et dans une forme elle-même acceptée et reconnue depuis des décennies : le vers libre classique.

Charron reprend la même thématique mais en la *ravalant*, la *rabaissant*, la *vulgarisant*, l'amour étant d'abord affaire de « cul » (« m'pogner », le « boutte », « pets », « queue », « jos » etc.) et le joyal privilégié comme son moyen d'expression. Son objectif est de montrer que la poésie *noble* de Pilon est une « obscénité » ; ce qu'elle cache c'est ce que le poème de Charron dit crûment (la réalité du corps, du sexe, de la matière) : en ce sens elle est *idéaliste* (hors du réel, et renforçant de ce fait l'idéologie dominante) et doit être combattue. C'est l'objet de la parodie et de la charge à fond de train qui la suit contre Pilon et de manière plus générale contre les poètes idéalistes²¹.

2. Une poésie militante (1974–1977)

Cette phase de « déconstruction » (sous ses divers modes) — essentiellement critique, négative — sera relayée par une phase militante, constructive, positive : la poésie au service du développement d'une culture prolétarienne.

L'objectif est donc le développement d'une littérature progressiste qui pourrait se traduire notamment

- a) par « l'intervention de conflits actuels ou historiques dans la fiction »²² ;
- b) par la mise en scène de la réalité non immédiatement politique (par exemple des problèmes sociaux) « en montrant comment cette réalité est produite, vivante, en transformation : en montrant les rapports qui lient cette réalité aux rapports politiques »²³.

C'est dans cette perspective que seront écrits *Interventions politiques*²⁴, *Enthousiasme*²⁵, *Propagande*²⁶, tous titres plus éloquentes les uns que les autres logeant à l'enseigne de ce que l'on pourrait appeler une *littérature de combat*.

« Ici plus tard ailleurs maintenant », un long poème publié d'abord dans *Stratégie* puis repris dans *Interventions politiques*, constitue un excellent exemple de ce type d'écriture. À titre d'illustration, et pour ne pas allonger démesurément ce texte, je me contente de reproduire la première page qui se présente ainsi :

**ici plus tard ailleurs maintenant
le geste de solidarité historique se joue**

**à mort (l'œil vif) à mort à mort à mort
1930, une des plus noires années de la Chine. Pour
le peuple travailleur, il n'y a que l'atroce misère.
empêcher le beau sourire
la volonté de rester libre s'explique par la né-
cessité d'appuyer l'élément révolutionnaire de
tout son pouvoir dé-créateur**

**ainsi se nomme le départ contre
contre les écrivains petits-bourgeois
réactionnaires
romantiques
formalistes
idéalistes
anarchistes
surréalistes**

ici la pensée passe et déchire leurs illusions (colère)
la référence : elle n'a qu'une idée en tête : se sauver,
s'enrôler dans l'Armée Rouge, tirer vengeance.
toujours la même conduite d'où je parle
militantisme le but : faciliter la compréhension du décor
l'écrit familier je le rature
y mettre à la place le non-dit orient
découper dans son texte la volonté la fermeté
changement qui s'affirme²⁷

Ce texte appelle les remarques suivantes :

1) Les fragments soulignés du texte sont constitués de citations tirées du *Détachement féminin rouge*, ballet révolutionnaire conçu dans le cadre de la grande révolution culturelle prolétarienne en Chine et évoquent l'événement central, passé à l'état de *mythe*, de la « longue marche » de la révolution chinoise sous la direction de Mao, le plus grand révolutionnaire de notre époque pour les groupes ml. Le poème traduit de la sorte la fascination des militants de la période pour la Chine de la révolution dans la révolution, s'engageant dans une lutte acharnée contre les privilégiés du nouveau régime, contre les bureaucrates des appareils d'État, visant à briser la séculaire séparation du travail manuel et du travail intellectuel en envoyant les étudiants aux champs, renouant ainsi avec l'idée et la pratique de la révolution comme processus ininterrompu, permanent, se poursuivant même après la prise du pouvoir d'État par les forces du progrès.

Cette évocation de la révolution chinoise remplit bien entendu un des objectifs de la littérature progressiste : mettre en scène des conflits historiques réels dans la fiction. En outre elle a pour fonction de montrer que la lutte ici — au Québec, au Canada — n'est pas une simple lutte locale, qu'elle s'insère à sa manière dans un contexte mondial dans lequel la Chine joue un rôle de tout premier plan, de phare qui doit servir de guide aux révolutionnaires de tous les pays.

2) La lutte des classes telle qu'elle se déroule au Québec et au Canada est incorporée au tissu poétique : c'est le « non-dit orient » que l'écrivain a pour mission de dévoiler, de révéler en s'appuyant sur le marxisme (« lire, étudier les ouvrages marxistes (science et philosophie historique) »²⁸, l'objectif étant la conquête par les ouvriers du pouvoir d'État, le rôle des intellectuels étant subordonné à cette tâche : « servir le peuple »²⁹ — mot d'ordre des groupes ml. de la période ici

comme ailleurs (pour mémoire je rappelle que *La cause du peuple* était le titre d'un journal maoïste français patronné par Sartre au début des années 1970).

3) Cette entreprise implique *le refus et la dénonciation de la littérature dominante* (sous ses formes romantique, formaliste, idéaliste, surréaliste, etc.) qui n'est que « propagande au service de la bourgeoisie »³⁰ même lorsqu'elle prend un visage « populiste » chez un Michel Tremblay par exemple, qualifié d'imbécile. En lieu et place est prônée une *littérature de lutte, de combat* accompagnant, scandant le combat social : « pratiques artistiques = pratiques sociales pas de culture au-dessus des encadrements sociaux »³¹.

4) Conséquente avec ce projet poético-politique, l'écriture de Charron est éminemment prosaïque. Les poèmes se présentent en effet sous la forme d'une sorte de discours politico-théorique énoncé par fragments juxtaposés distribués à la queue leu-leu, avec *priorité absolue du signifié (du message) sur le signifiant (sur les formes)* ; en cela il s'agit de textes relevant plutôt de la prose que de la poésie (au sens où Sartre les définit). Bien sûr, par moments, cette écriture se fait plus lyrique, tenant plus du « souffle » — pour reprendre une image qu'affectionne le poète — que de l'imprécation (voir par exemple la dernière « strophe » d'« Ici plus tard ailleurs maintenant ») mais il n'en reste pas moins que c'est le premier aspect qui domine, et de loin, sa production de cette période. À la limite cette écriture de combat deviendra même, comme le dit expressément le titre d'un recueil, *écriture de propagande* au service d'une organisation politique (ce dont témoignent les « affiches » publiées dans la dernière partie d'*Interventions politiques*).

Cette production est sans conteste différente de la production poétique dominante. Elle traduit une volonté ferme de sortir du champ ; en ce sens jamais Charron n'ira plus loin. Mais peut-on pour autant en conclure qu'elle atteint son but ? Rien n'est moins sûr dans la mesure où ses lieux de publication sont des maisons comme l'Aurore et les Herbes rouges. Or qui lit les Herbes rouges sinon les intellectuels petits-bourgeois ?

En somme si Charron désire alors, sincèrement sans doute, rejoindre les « larges masses », rien n'indique qu'il y ait réussi. Cela tient en partie à sa pratique même, ses écrits étant

difficilement lisibles pour un public non averti, et à la nature du discours poétique situé pour l'essentiel, on le sait, dans la sphère de la production restreinte.

3 et 4. *Tentatives de conciliation (1977-1978) et retour à la singularité (1978 et après)*

J'évoquerai plus rapidement les phases 3 et 4 de l'itinéraire du poète dans la mesure où Charron, plus ou moins consciemment durant les années 1977-1978, renonce au projet quelque peu utopique d'une littérature révolutionnaire débordant les frontières du champ pour s'y réinsérer en douceur avant d'y entrer en force au tournant des années 1980 suite à sa relecture de Borduas et des automatistes.

Cette évolution surgit dans le contexte de son passage de *Stratégie* (s'alignant de plus en plus dogmatiquement sur les positions ml) à *Chroniques* (se tenant sur des positions marxistes mais faisant place à la psychanalyse, à la modernité littéraire, se montrant accueillante au féminisme et ouverte à des problèmes sociaux comme la déviance, la délinquance et la folie notamment).

Je précise cependant que cette évolution n'est pas linéaire, qu'il serait préférable de parler pour la décrire d'*oscillation*, de *mouvement fait d'avancées et de reculs* (tout à la fois de cramponnement à l'orthodoxie marxiste-léniniste et d'accueil aux problèmes soulevés par la reconnaissance du je, du désir, des pulsions, de l'inconscient).

En 1976, « *Bientôt* », texte qui clôt le recueil *Enthousiasme* — dédié à Madeleine Gagnon — témoigne d'une ouverture au féminisme et d'une volonté de concilier celui-ci et la lutte des classes dans le cadre d'un combat sur plusieurs fronts contre la société dominante, capitaliste et patriarcale. Cette ouverture au féminisme s'accompagne d'une préoccupation nouvelle pour l'individu, la vie privée et plus précisément les rapports amoureux et sexuels ; *Du commencement à la fin*³² témoigne de cet intérêt pour des réalités largement occultées, refoulées dans la vision du monde marxiste-léniniste telle qu'elle était vécue au Québec au milieu des années 1970. La sexualité, enfin, constitue la thématique centrale, sinon unique, du recueil *Feu*³³ publié en 1978.

Par ces recueils — et ceux qui suivront au début des années 1980 — Charron, sans renoncer à la pratique d'une écriture critique, différente du nouveau discours dominant en poésie — largement formaliste, axé sur le travail textuel caractéristique de la modernité — réintègre (s'il l'a jamais vraiment quitté) le champ littéraire dans lequel il va assumer un rôle de leadership, devenant en quelque sorte le porte-parole d'un groupe d'écrivains qui, ébranlés par la crise du politique de la fin des années 1970, ne possédant plus de certitudes idéologiques, se réconcilient avec leur moi déchiré qu'il s'agit désormais d'exprimer sur le mode problématique de la quête, de la recherche et dans l'angoisse. Crises individuelles sur fond de crise de civilisation, d'une fin de siècle menacée par l'Apocalypse devant laquelle les espoirs de naguère apparaissent dérisoires. Crise qui, dans la mesure où il en témoigne de la manière sans doute la plus éloquente, va permettre à Charron de se tailler une place importante dans le sous-champ de la modernité en tant que défenseur d'une conception de l'écrivain comme être libre de toutes attaches, indépendant de toute école, n'ayant en somme de comptes à rendre qu'à lui-même.

Par là il fait sa rentrée en force dans l'institution après une longue période de contestation de celle-ci, de l'intérieur au début par la pratique de la déconstruction et de la parodie, de l'extérieur ensuite — et de manière plus radicale — lors de sa période d'adhésion aux positions ml. C'est ainsi qu'un jeune écrivain, prometteur au début des années 1970, au terme d'un long parcours, redevient à l'aube des années 1980 un moins jeune écrivain pourvu d'un important capital symbolique (dû à la richesse de son expérience) et promis à un bel avenir dans une institution qui peut désormais lui assigner une place au premier rang, d'autant plus aisément qu'il vient tout juste de se livrer à une opération de sacralisation et de mythification de la figure de l'Écrivain³⁴.

IV. Conclusion sous forme d'ouverture

Je terminerai par une hypothèse : l'évolution tant théorique que pratique de l'avant-garde (au sens retenu ici) est soumise à une double série de contraintes :

- a) *internes*, c'est-à-dire relevant de la logique propre du champ auquel elle appartient ;
- b) *externes*, c'est-à-dire renvoyant à la conjoncture historique plus générale à l'intérieur de laquelle elle s'inscrit.

Dans sa phase initiale, au moment où elle se cherche et cherche à s'imposer, l'avant-garde se caractérise par un rejet des pratiques valorisées par l'institution (Université, critique de revues et de journaux) et tente de se *tailler une place* en se distinguant, en produisant du nouveau : d'où une *attitude critique* à l'égard de l'institution et, en même temps, une position ambiguë par rapport aux pairs, soutiens éventuels — on peut avoir intérêt à être partie prenante d'un groupe ou d'une école — mais aussi concurrents en puissance dont il faut de quelque manière se démarquer pour assurer son originalité propre. Ce jeu donne lieu, comme Bourdieu et d'autres l'ont montré, à l'élaboration de stratégies d'émergence — pas toujours concertées, conscientes — imposées par la logique interne propre au champ.

À un autre niveau, par ailleurs, l'avant-garde, lorsqu'elle se sent concernée concrètement par son rapport au politique, doit tenir compte de la conjoncture³⁵. Or, durant les années 1970 au Québec, ce sont principalement les groupes ml qui vont directement — sous la forme de sollicitations — ou indirectement par leur seule existence et activité interpellier les écrivains et les artistes³⁶. Ceux-ci, du coup, seront aussi appelés à se situer en fonction d'impératifs extérieurs au champ. À ces contraintes on répondra de différentes manières, en défendant l'autonomie relative du champ ou encore en se soumettant au primat du politique, quitte à renoncer — à des degrés d'intensité variables — aux critères qui régissent la production dans le champ.

Les exemples évoqués ici donnent une idée de la diversité des réponses possibles à la double contrainte du champ et de la conjoncture.

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Sur les conséquences politiques de la Crise d'octobre 1970, voir mon article : « La Crise d'octobre 1970 et la littérature québécoise », *Conjoncture*, 2, automne 1982, pp. 107-124; sur la décennie 1970, voir mon texte d'introduction à l'ouvrage *L'Avant-garde dans le champ culturel et littéraire du Québec des années 1970*, Montréal, Les Cahiers du département d'études littéraires, UQAM, printemps 1986, 192 p.
- 2 François Charron, « Littérature et lutte de classes », *Stratégie*, 5/6, automne 1973, p. 117.
- 3 *Idem*, p. 118.
- 4 « Pratiques littéraires: rapports artistique, politique, linguistique », *Stratégie*, 8, printemps 1974, p. 11.
- 5 *Idem*, p. 33.
- 6 *Ibidem*.
- 7 « Opportunisme et marche arrière (dans le champ culturel) », *Stratégie*, 9, été 1974, pp. 7-18.
- 8 *Idem*, p. 15.
- 9 *Idem*, p. 16.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Idem*, p. 12.
- 12 *Ibidem*. Je souligne.
- 13 « Pour une littérature de libération », *Stratégie*, 9, été 1974, p. 60.
- 14 Cette position représente la pointe extrême d'une attitude assez largement répandue à l'époque. *Chroniques*, par exemple, revue qui prônait également le développement d'une « culture révolutionnaire », s'inscrivait d'une façon plus souple, plus nuancée, à l'intérieur d'une problématique dont les principaux paramètres étaient, en gros, semblables. Bien entendu, adoptant une attitude plus ouverte, plus libérale, reconnaissant notamment une certaine autonomie au champ littéraire, elle entrera en conflit avec *Stratégie* sur des points précis, mais cela ne change rien au fait qu'elle était partie prenante d'un même *courant général*. Comme il serait trop long de rappeler ici ses positions littéraires, je renvoie le lecteur intéressé au numéro double de la revue consacré aux « conditions de l'écriture au Québec », 6/7, juin-juillet 1975 (se reporter en particulier à l'éditorial de Philippe Haeck et à l'article de Madeleine Gagnon qui reprend à sa manière le questionnement en trois temps développé par Sartre en 1947 dans *Qu'est-ce que la littérature ?*: « Pourquoi, comment, pour qui écrire ? » pp. 47-60.)
- 15 « Un champ d'activité », *Stratégie*, 1, hiver 1972, p. 6.
- 16 *Idem*, p. 65.
- 17 *Projet d'écriture pour l'été '76*, Montréal, Les Herbes rouges, 12, septembre 1973, s.p.
- 18 *Littérature/obscénités*, Éditions Danielle Laliberté, 1973.
- 19 Texte de présentation de *Littérature/obscénités* publié dans *Stratégie*, 5/6, automne 1973, p. 164.
- 20 Note précédant la publication de « Deux modèles d'assaut » dans *Stratégie*, 3/4, hiver 1973, p. 7.
- 21 Faute d'espace je ne cite pas ici ce long texte auquel je renvoie le lecteur intéressé.

- ²² *Stratégie*, 8, printemps 1974, p. 37.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Interventions politiques*, Montréal, L'Aurore, coll. « lecture et vélocipède », 1974, 69 p.
- ²⁵ *Enthousiasme*, Montréal, Les Herbes rouges, 1976, 52 p.
- ²⁶ *Propagande*, Montréal, Les Herbes rouges, 1977, s.p.
- ²⁷ *Interventions politiques*, *op. cit.*, p. 47.
- ²⁸ *Idem*, p. 50.
- ²⁹ *Idem*, p. 56.
- ³⁰ *Idem*, p. 48.
- ³¹ *Idem*, p. 55.
- ³² *Du commencement à la fin*, Montréal, Les Herbes rouges, 1977, 60 p.
- ³³ *Feu*, Montréal, Les Herbes rouges, 1978, 52 p.
- ³⁴ *Qui a peur de l'écrivain ?*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984, 85 p.
- ³⁵ Ceci me paraît particulièrement net dans le cas du théâtre d'intervention. Si les troupes qui pratiquent cette forme de théâtre rompent avec le théâtre institutionnel au niveau de leur *projet* — qui en est d'abord un de transformation sociale, et non de divertissement — de leur *pratique* fondée sur la création collective (et non le fait d'un auteur), de leur *rapport aux spectateurs* avec qui on vise à développer des échanges, des interactions, enfin de leur *mode de fonctionnement* (démocratique et communautaire), c'est qu'elles se définissent dans une large mesure en fonction d'impératifs extérieurs au champ théâtral. Si bien qu'on ne peut comprendre leurs pratiques sans prendre en compte le contexte socio-politique par rapport auquel elles prennent leur sens. Cette remarque vaut, à un degré moindre toutefois, pour certains intervenants dans le champ des arts plastiques comme en témoigne l'expérience des groupes du *1^{er} Mai* et de *L'Atelier Amherst*. Là-dessus je renvoie aux textes de Claude Lizé sur le *Théâtre des cuisines*, de Jean-Guy Côté sur le *Parminou* et d'Esther Trépanier (« Peindre à gauche ») dans *L'avant-garde dans le champ culturel et littéraire du Québec des années 1970*, *op. cit.*
- ³⁶ *Principalement* car l'avant-garde sera également interpellée par le féminisme et la contre-culture. C'est notamment dans le sillage du féminisme qu'apparaît et se développe au sein de la « nouvelle écriture » ce qu'on appellera « l'écriture des femmes » — peut-être la tendance la plus dynamique encore aujourd'hui de ce courant. Quant à la contre-culture, des écrivains comme Paul Chamberland, Raoul Duguay, Lucien Francœur, Yolande Villemaire sont, chacun à sa manière, partie prenante de ce mouvement qu'ils expriment dans leurs écrits.