

Le refus total

Alain Roy

Volume 37, Number 5 (221), October 1995

Après les lyriques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32346ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (1995). Le refus total. *Liberté*, 37(5), 80–100.

ALAIN ROY

LE REFUS TOTAL

Il y a toutes sortes de bonnes raisons d'écrire. On peut justifier de mille manières cette activité essentiellement gratuite, qui n'a ni plus ni moins de sens que l'existence de l'univers ou la naissance d'un nouvel être. Or, d'après ce qu'on peut lire ou entendre, dans les journaux ou les revues, à la radio ou à la télé, il semble qu'on aime bien, chez nous, justifier l'injustifiable. Nombreux sont les artistes, les écrivains et les intellectuels qui insistent pour trouver un sens à ce qu'ils font, comme s'ils se sentaient coupables d'exister. Au Québec, on veut des raisons. Jouit ainsi d'une faveur répandue l'idée que la création artistique est une chose bonne en soi, digne d'être encouragée, voire nécessaire. On écrit pour fonder, sinon un pays, une littérature nationale (qui servira en retour à fonder le pays), des femmes écrivent pour fonder une littérature féminine, des immigrants une littérature immigrante, et ainsi de suite pour tous les sous-groupes plus ou moins marginaux ou minoritaires de notre société. Nous sommes un peuple fondateur.

Dans tous ces cas, dont certains relèvent de l'idéologie de la *political correctness*, la création littéraire bénéficie d'une plus-value parce que lui est accordé le pouvoir d'authentifier l'existence collective des créateurs et de ceux qu'ils croient représenter. Cet asservissement de la littérature à une cause ou à un but définis n'est

cependant que la plus voyante manifestation de l'idéalisation artistique qui sévit dans nos milieux culturels et que l'on peut reconnaître derrière une variété de masques élégants, subtils et de bon ton. Le plus commun consiste à associer la littérature à la sphère du ludique ou, plus grossièrement, à la notion de divertissement. Cela donne des émissions intitulées « Plaisir de lire » ou encore, avec des sous-entendus grivois, « Sous la couverture ». Une autre des vertus couramment prêtée à la littérature — l'idée qu'elle puisse faire progresser la pensée humaine en révélant des éléments de la réalité jusque-là inaperçus — n'est pas sans rapport avec sa récupération ludique par les publicitaires du livre. Il n'est pas rare en effet de voir l'un ou l'autre de nos chroniqueurs télé, ivre encore du plaisir de penser que lui a procuré la consommation du dernier bouquin, s'ébahir de ce qu'il se sent maintenant « plus intelligent ». Dans une optique légèrement différente — spirituelle ou psychologique —, on affirmera que la littérature favorise une meilleure connaissance de soi, qu'elle permet d'accéder à quelque « vérité existentielle », à la « profondeur de l'être ». Pour les désespérés, la littérature joue le rôle d'une drogue ou d'un analgésique et sert à calmer une trop grande douleur de vivre, voire à éviter — temporairement ? — le suicide. Ceux qui se défendent contre la folie trouvent dans l'écriture une sorte de bénéfique secondaire à leurs névroses. Chez les pécheurs dévorés par une trop forte culpabilité, il s'agira de se gagner le pardon de Dieu dans les affres masochistes de la création. Selon les âmes révolutionnaires, brûlant du désir de bouleverser l'édifice social et de perfectionner le genre humain, le principal mérite des écrits littéraires vient de leur pouvoir subversif, de leur capacité à remettre en question les valeurs injustes et immorales qui tout au long de l'Histoire ont gouverné et continuent de gouverner le monde. Plus radicaux, les

voyous cherchent dans la création le moyen d'exprimer leur marginalité anarchiste. Les esthètes apprécient quant à eux la clôture de l'œuvre d'art, sa perfection formelle et autosuffisante, sa beauté intemporelle qui la fait transcender époques et sociétés. À la croisée des chemins, on rencontre les avant-gardistes, qui trouvent à louer la « moralité esthétique » des œuvres, soit le fait qu'elles obéissent à une logique qui leur est propre tout en prenant place dans une Histoire des formes qu'elles actualisent en produisant du Nouveau.

On remarquera que les partisans de l'une ou l'autre de ces propriétés positives de la création artistique peuvent s'opposer, et même devenir ennemis (l'esthète, par exemple, méprisera le révolutionnaire, et vice versa) ; mais sur un point qu'ils ne veulent souvent pas voir — leur point aveugle —, se rejoignent le Jouisseur, l'Intellectuel, l'Introspectif, le Désespéré, le Névrosé, le Pécheur, le Révolutionnaire, le Voyou, l'Esthète et l'Avant-gardiste : ils pensent tous que l'art est une chose fondamentalement bonne, que l'art a raison d'exister et qu'il faut tout faire pour promouvoir ce fruit de l'activité humaine. Les penchants syndicalistes des unions où s'associent les écrivains de toutes catégories témoignent du besoin d'autojustification qui habite les littérateurs tenaillés par le doute que l'art est sans raison. Nous nous trouvons confrontés, ici, à la question suivante : lorsqu'on fait quelque chose, n'importe quoi, de la littérature, de la politique, un métier ou une activité quelconque, est-il nécessaire d'y croire *absolument*, jusqu'à se donner bonne conscience ? Évidemment, non. Je suggère donc que nous reprenions notre interrogation sur l'art et la littérature avec un peu plus de sérieux et que nous fassions preuve, pour quelques instants, du courage des nihilistes.

Revenons d'abord sur quelques-uns des points soulevés, en commençant par la conception commune du plaisir de la lecture. Lorsque je songe à mes expériences de lecture les plus bouleversantes, je constate qu'elles appartiennent presque toutes, au contraire, à la catégorie du « déplaisir de lire ». On me dira que si j'ai lu et continue de lire des livres qui suscitent en moi de l'angoisse, du dégoût, de la peur, ou quelque autre forme de malaise, l'ennui mis à part, c'est que j'y trouve en définitive une certaine satisfaction. Sans doute, mais cette satisfaction est à mettre au compte d'un véritable *masochisme* de la lecture, d'un type de lecture essentiellement maladif, qui entretient le désir de souffrance du lecteur et le fait retourner contre lui-même ses propres pulsions agressives. Peut-être est-ce à cette forme de lecture que pensait Kafka lorsqu'il écrivait que le livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous. Ne doit pas être exclue non plus l'idée d'une lecture *compulsive*, relevant de l'automatisme plutôt que de la gratification personnelle. On lit parce qu'on ne peut s'en empêcher, comme le toxicomane absorbe le poison qui lui apporte un soulagement temporaire. Dans l'un et l'autre cas, il apparaît clairement que l'expérience de la lecture ne se réduit pas à cet hédonisme culturel que distillent les médias et les machines promotionnelles en encourageant le consommateur-lecteur à déguster de la littérature comme s'il s'agissait d'un bon vin ou de quelque mets raffiné.

En ce qui regarde le surcroît d'intelligence que certains attendent et trouvent par le truchement des œuvres littéraires, j'avoue ne pas tellement le rechercher. Mes expériences de lectures les plus inoubliables sont aussi des expériences d'incompréhension. J'aime bien, en lisant, *ne pas me sentir intelligent*, et c'est pour cette raison que m'intéresse, par exemple, l'œuvre de Raymond Carver. Au terme de chacune de ses nouvelles, on ne sait

pas, on ne peut pas dire ce qui vient de nous être raconté. Les fins ne résolvent rien, ce ne sont pas des conclusions ; elles ne paraissent pas non plus gratuites. On a l'impression qu'elles obéissent à une sorte de nécessité, qui résiste cependant à l'emprise de la pensée. J'apprécie le caractère énigmatique de ces textes, car il permet de vivre et revivre l'opacité du réel, sans doute l'un des aspects fondamentaux de la vie humaine sur terre.

Si la littérature est pour plusieurs une noble activité, cela me frappe que les écrivains que j'estime jugent sévèrement la création littéraire. À leurs yeux, il s'agirait d'une occupation scandaleusement perverse et inhumaine, en plus d'être particulièrement harassante pour celui qui la pratique. Dans un récit de voyage sous forme de journal intitulé *Sur l'eau*, Maupassant donne sur le sujet des pages d'une force peu banale et qui pour cette raison méritent d'être citées. Selon Maupassant, l'écrivain se distingue du reste de l'humanité par son don de « seconde vue » — don empoisonné, presque diabolique, et qui le confine à un état de solitude irrémédiable :

En lui aucun sentiment simple n'existe plus. Tout ce qu'il voit, ses joies, ses plaisirs, ses souffrances, ses désespoirs deviennent instantanément des sujets d'observation. Il analyse malgré tout, malgré lui, sans fin, les cœurs, les visages, les gestes, les intonations. Sitôt qu'il a vu, quoi qu'il ait vu, il lui faut le pourquoi. Il n'a pas un élan, pas un cri, pas un baiser qui soient francs, pas une de ces actions instantanées qu'on fait parce qu'on doit les faire, sans savoir, sans réfléchir, sans comprendre, sans se rendre compte ensuite. (...)

Il semble avoir deux âmes, l'une qui note, explique, commente chaque sensation de sa voisine, l'âme naturelle, commune à tous les hommes ; et il vit condamné à être

toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres, condamné à se regarder sentir, agir, aimer, penser, souffrir, et à ne jamais souffrir, penser, aimer, sentir comme tout le monde, bonnement, franchement, simplement, sans s'analyser soi-même après chaque joie et après chaque sanglot.

S'il cause, sa parole semble souvent médisante, uniquement parce que sa pensée est clairvoyante et qu'il désarticule tous les ressorts cachés des sentiments et des actions des autres.

S'il écrit, il ne peut s'abstenir de jeter en ses livres tout ce qu'il a vu, tout ce qu'il a compris, tout ce qu'il sait ; et cela sans exception pour les parents, les amis, mettant à nu, avec une impartialité cruelle, les cœurs de ceux qu'il aime ou qu'il a aimés, exagérant même, pour grossir l'effet, uniquement préoccupé de son œuvre et nullement de ses affections. (...)

Acteur et spectateur de lui-même et des autres, il n'est jamais acteur seulement comme les bonnes gens qui vivent sans malice. Tout, autour de lui, devient de verre, les cœurs, les actes, les intentions secrètes, et il souffre d'un mal étrange, d'une sorte de dédoublement de l'esprit, qui fait de lui un être effroyablement vibrant, machiné, compliqué et fatigant pour lui-même.

Dans *La Mouette*, au début de l'acte II, Arkadina, l'actrice déchue, poursuit la lecture d'un ouvrage où sont discutées les mœurs salonniers des littérateurs français. Ce livre n'est nul autre que *Sur l'eau*. En tombant sur l'affirmation voulant qu'« il est aussi dangereux pour les gens du monde de choyer et d'attirer les romanciers, qu'il le serait pour un marchand de farine d'élever des rats dans un magasin », Arkadina proteste. Les choses ne se

passent pas ainsi dans les salons russes, comme le prouve sa liaison avec l'écrivain Trigorine ! Malheureusement pour l'ex-actrice, l'ironie tchékhovienne ne se fait pas attendre et apporte à ses illusions amoureuses un démenti cruel : d'après les propos tenus par l'écrivain à la jeune Nina, avant la fin de ce même acte II, il apparaît clairement que l'amant d'Arkadina est la copie conforme du type de l'homme de lettres décrit par Maupassant. Littéralement obsédé par son art, Trigorine vit comme un parasite, en marge de l'existence, ce dont il est d'ailleurs tout à fait conscient puisqu'il se charge de dissiper les rêves de la jeune fille naïve, qui s'imagine merveilleuse la vocation littéraire. Pour l'*alter ego* de Tchekhov, la vie d'écrivain est une vie de forçat, un véritable calvaire qui le condamne à la vampirisation compulsive de tous ses proches et de tout ce qu'il perçoit :

Jour et nuit je suis possédé par une idée : il faut que j'écrive, il faut que j'écrive, il le faut... À peine ai-je terminé une nouvelle, que je dois, je ne sais pourquoi, mais je dois en écrire une autre, puis une troisième, une quatrième... (...) Qu'y a-t-il là-dedans de merveilleux et de lumineux, je vous le demande ? Quelle vie absurde ! Je suis avec vous, je suis énervé et ému, et pourtant je n'oublie pas pour une seconde la nouvelle que je n'ai pas terminée. (...) Je surveille chacune de vos, de mes phrases, je surveille chaque mot qu'on prononce, et je me dépêche de tout ranger dans mon garde-manger littéraire ; cela me servira peut-être un jour. Quand j'ai fini de travailler, je cours au théâtre ou à la pêche ; c'est le moment de me reposer, de me détendre ; eh bien, non, — déjà commence à tourner dans ma tête un lourd boulet de fonte : un sujet nouveau. Et déjà la table m'attire, il faut que je coure écrire, encore, et encore. Et c'est toujours, toujours ainsi,

et je n'ai pas un moment de répit avec moi-même, et je sens que je dévore ma propre vie, que pour donner du miel à je ne sais qui dans l'espace, je butine le pollen de mes plus belles fleurs, que j'arrache les fleurs elles-mêmes et que je piétine jusqu'à leurs racines.

Combien de femmes ont-elles été ainsi sacrifiées sur l'autel de la littérature ? Combien de vies conjugales et familiales brisées ou interdites par ces vocations artistiques ? Si la littérature naît de l'indisponibilité affective de l'écrivain, comme le prétendent Maupassant et Tchekhov, les écrivains ne devraient-ils pas tenter de remédier à cette fâcheuse situation plutôt que de s'abandonner à leur art ? Écrire est-il plus important qu'aimer ? que vivre ?

Considérons, par exemple, le cas de Kafka, qui par deux fois vit ses fiançailles rompues avec la jeune Felice Bauer. Comme s'il cherchait à la rendre folle, l'écrivain prévient sa future épouse du danger majeur que représente pour leur union sa vocation artistique, tout en réaffirmant sa ferme intention de conclure ce mariage voué au malheur. Avec une sincérité qui l'honore, Kafka informe la jeune femme de son idéal de vie : s'« installer avec une lampe et ce qu'il faut pour écrire au cœur d'une vaste cave isolée »... Cher Franz, comme ta fiancée devait s'arracher les cheveux en lisant tes lettres ! As-tu vraiment songé aux larmes que tu lui faisais verser avec tes raisonnements subtils et paradoxaux qui te servaient à justifier et à nourrir ta malade indécision ? D'un côté, tu lui racontes que, s'il existe en toi, « la littérature est le fond véritable et bon de mon être », et de l'autre, que pour écrire tu dois vivre à l'écart « non pas "comme un ermite", ce qui ne serait pas assez, mais comme un mort ». Ce que tu as de bon en toi et qu'elle doit estimer est précisément ce qui t'empêche de vivre avec elle... « Je

ne suis pas un être humain, lui écris-tu avec franchise et honnêteté, je suis capable de te torturer de sang-froid, toi qui es de tous les êtres celui que j'aime le plus, le seul que j'aime (...), et d'accepter de sang-froid que tu me pardonnes ce tourment. » Comme tu ne peux te défaire de l'idée que tu es un être ignoble, tu commets le grave crime de refuser le bonheur ; et si tu refuses le bonheur, c'est parce que tu as besoin notamment du malheur pour écrire ton œuvre, car, comme chacun sait, il n'y a pas d'histoire sans problèmes, sans drames, sans conflits. En écrivain véritable que tu es, tu cultives le désastre et la catastrophe. Dans *Le Vieux Chagrin*, Jacques Poulin rappelle cette évidence déplorable que « quels que soient les malheurs qui s'abattent sur la tête de l'écrivain, qu'il soit trompé par sa femme, abandonné par ses amis, envié par ses collègues, traqué par ses créanciers, il peut toujours se consoler à la pensée que son infortune deviendra la matière d'un prochain livre ». Dans ces circonstances, la décence commandait, cher Franz, que tu rompes avec cette jeune fille qui n'entendait rien à tes dilemmes d'écrivain. Tu choisis cependant de lui envoyer ce genre de phrases cruelles et bien tournées : « La volupté de renoncer pour la littérature au plus grand bonheur humain me traverse irrésistiblement tous les muscles. » Je comprends que tu n'as pas eu la vie facile et que tu étais habité par toutes sortes d'angoisses, mais je trouve difficile d'accepter que tu te sois servi de Felice pour pondre une correspondance amoureuse — ou plutôt : littéraire —, dont tu savais qu'elle serait un jour publiée. Je te soupçonne, en effet, de cet autre crime : tu avais lu la correspondance de Flaubert avec Louise Colet, et tu voulais toi aussi une correspondance qui révélerait — comme ton journal — la profondeur de ta vocation littéraire.

Dans une nouvelle intitulée « Intimité », un de tes collègues et admirateur, Carver, raconte l'histoire d'un écrivain qui accepte sans résistance, à ta manière, les reproches nombreux que lui adresse son ex-femme, dont celui de l'avoir publiquement humiliée en étalant leur vie intime dans son œuvre. Or, au beau milieu de son éclat de colère, le personnage féminin comprend soudainement que par cette visite inhabituelle et impromptue, son ex-mari, littérateur incorrigible, est venu amasser du « matériel » pour écrire une nouvelle histoire — celle que nous, lecteurs, avons sous les yeux et sommes en train de lire... À cause de l'effet autobiographique suscité par la nouvelle et qui nous fait identifier le narrateur à l'auteur Carver, le lecteur a l'impression désagréable que l'écrivain a récidivé, en dépit des protestations de son ex-épouse, et non sans lâcheté puisqu'il refuse passivement de la quitter tant que celle-ci ne lui donne l'autorisation d'écrire cette nouvelle nouvelle qu'ils viennent de vivre — ce que la femme fera effectivement, cédant une fois encore aux désirs informulés de l'ex-mari. Ah ! le masochisme des muses...

De cette excursion dans le borborygme de la création littéraire, ne revient-on pas un peu désabusé, et même franchement dégoûté ? N'y a-t-il pas quelque chose de profondément inhumain dans cette activité vampiresque et solitaire ? L'écrivain ne s'emprisonne-t-il pas dans une bulle de mots, une carapace de langage qui a pour effet d'accentuer la distance — due précisément au langage et à la conscience — qui sépare chaque individu du monde et des autres hommes ? Acte de communication, la création littéraire repose paradoxalement sur le repliement narcissique du créateur et le refus de la fraternité humaine. Dans « La voix des étangs » de Gabrielle Roy, la mère de Christine voit juste lorsqu'elle prévient sa fille des conséquences de la vocation littéraire : « Écrire, est-ce

que ce n'est pas en définitive être loin des autres... être toute seule, pauvre enfant ! »

Dans un ordre d'idées semblable, on peut affirmer que le geste créateur refuse l'expérience du deuil et de la perte, sans quoi tout bonheur humain est impossible. Vivre pleinement — être ouvert à l'autre, être disponible à l'épaisseur de l'existence —, n'est-ce pas accepter de se tendre en pure perte vers l'objet de ses désirs ? L'amour n'implique-t-il pas le renoncement à la possession de l'autre ? Vivre, n'est-ce pas reconnaître l'inéluctabilité de la mort ? La littérature peut professer ces sages enseignements, elle est d'ailleurs presque la seule à le faire, mais dans son mode de production elle trahit la sagesse dont elle se veut porteuse. En recyclant dans des œuvres littéraires ses pensées, ses impressions, ses désirs, ses intuitions, ses expériences, voire des pans entiers de sa vie, l'écrivain refuse de vivre *pour rien*. Créer, c'est se défendre contre le néant, alors que vivre pleinement demanderait plutôt de s'y abandonner. C'est en ce sens que l'art peut être vu comme un refus de la vie. On connaît la fameuse question de Rilke : « Mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? » Cette question, typiquement romantique, est le fait du désespoir. Pour se la poser, il faut, comme Descartes, ne pas être sûr d'exister, ou encore avoir peur de mourir, de disparaître. Ces angoisses vaincues, la vraie question, la question ultime et courageuse, reste pour moi la suivante : « Vivriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? » Combien d'écrivains répondraient oui, combien renonceraient à leurs prétentions narcissiques pour se fondre et appartenir banalement au monde et à la communauté des hommes ?

On aura compris que si j'adresse à l'écrivain ces questions surhumaines, c'est que je me fais de lui une image idéalisée. Guide véritable de l'humanité, il doit être parfait, sans faille, un saint. Ou plutôt, il doit être

tout : homme et femme, adulte et enfant, fort et faible, de toutes les races et de toutes les époques, dieu et diable, extraterrestre, extra-universel, bref, une sorte d'hyperconscience détentrice du sens de la vie pleine et entière. Or, dans le geste même de saisir la plume, l'écrivain déchoit de cet idéal. Pour y correspondre, l'écrivain devrait renoncer à l'écriture, mais peut-on encore appeler « écrivain » celui qui n'écrit plus ?

*

Poursuivons notre réflexion sous un tout autre plan, en imaginant une fiction sociologique et générationnelle qui permet d'embrasser l'évolution de la société québécoise des trois ou quatre dernières décennies. L'essai de François Ricard sur *La Génération lyrique* nous précède dans cette voie et représente, bien sûr, une référence incontournable. Pas plus que l'ouvrage de Ricard, ma petite fiction n'aspire à l'énonciation d'une vérité « scientifique ». Peut-être s'agit-il d'un pur délire ; on prendra mes développements pour ce qu'ils valent. De toute façon, on voudra bien se rappeler que l'écriture (ou la réécriture) de l'Histoire n'est jamais objective. Ma fiction met en scène les deux pulsions freudiennes — Éros et Thanatos —, auxquelles je recours d'ailleurs de manière plutôt métaphorique. Plus précisément, j'essaie d'imaginer la manière typique qu'ont eu la génération du *baby-boom* et celle des jeunes d'aujourd'hui de transiger avec les pulsions de vie et les pulsions de mort. Un projet de cette envergure (et d'une aussi grande précarité théorique) ne peut qu'être modestement esquissé dans le cadre d'un article comme celui-ci. Aussi me contenterai-je de suggérer quelques pistes de réflexion, très schématiques et nécessairement incomplètes.

On pourrait commencer par dire, à la suite de Ricard, que l'une des grandes affaires de la génération lyrique a été la célébration du culte d'Éros. C'était, on s'en souvient, les glorieuses années de la révolution sexuelle et de la vie en commune. Sans se douter qu'il s'agit d'un oxymore, on prêchait les vertus de l'« amour libre ». Durant cette période, il semble qu'on ne pensait qu'à cela : *se libérer*. Au point qu'on mettait généralement la charrue devant les bœufs, en oubliant qu'une démarche libératrice ne peut s'engager que si l'on examine sérieusement le cloisonnement tragique de l'être humain et les déterminismes divers dont il est l'objet (sociaux, psychologiques, biologiques, etc.). On peut promouvoir en règle de vie le désir louable de se libérer, mais à condition de se rappeler qu'il est essentiellement irréalisable. La liberté ne se gagne pas dans la célébration de la liberté ; transformée en dogme, en slogan, en Saint-Graal, elle devient cause d'un nouvel emprisonnement. Aussi, l'une des grandes illusions des années lyriques a été de croire qu'en défaisant les chaînes du malheureux Éros refoulé, l'homme parviendrait à l'ultime et totale libération, idée qui tient plus évidemment de l'érotomanie que de la réalité. L'aveuglement des officiants de la révolution sexuelle s'explique entre autres par le fait qu'ils confinèrent l'action du refoulement au domaine de la sexualité. Cela eut pour conséquence fâcheuse d'entraîner le refoulement des pulsions de mort, comme en témoigne le naïf et candide mot d'ordre : « Faites l'amour, pas la guerre ». Ainsi qu'il arrive souvent, en dévoilant une chose, on en cacha une autre ; en portant le regard sur Éros, on se détourna de Thanatos. C'est ainsi que les conséquences négatives, parfois dévastatrices, des actions posées au nom d'Éros passent inaperçues aux yeux des Érotiques. L'obsession mercantile ambiante en est un exemple. C'est une erreur de penser que la génération lyrique a trahi

ses idéaux de jeunesse en se convertissant à l'économisme actuel. Elle n'a fait que reporter sur un autre champ la même manière d'être : après l'amour libre et l'échangisme, voici le libre-échange commercial. Après la sexualité sans limite, le capitalisme sans frontière. Il faut comprendre, en effet, que l'Éros dépasse le domaine restreint de la sexualité, et se définit, en termes généraux, comme une force fusionnelle qui vise l'union d'éléments épars en de plus vastes ensembles. Il ne faut pas s'étonner de ce passage de l'avidité sexuelle à l'avidité financière. Cela est dans l'ordre des choses. Une importante différence, cependant : contrairement à l'avidité sexuelle, l'avidité financière affecte particulièrement les groupes plus vulnérables et moins fortunés de la société.

On devine que pour la jeune génération d'aujourd'hui les choses se passent différemment. Loin de se vouer au culte jubilatoire d'Éros, comme ce fut le cas de leurs aînés, les jeunes s'activent surtout à éviter les foudres de Thanatos. Par une étrange coïncidence, le spectre du sida vient comme illustrer ce fait psychologique. L'enjeu, maintenant, n'est pas la libération intérieure ; plus modestement, il s'agit de *survivre*. Beaucoup n'y parviennent pas, d'ailleurs, comme l'indique notre taux de suicide record en Occident. Le nombre de décrocheurs et de toxicomanes prend aussi des proportions tout à fait alarmantes. Comment expliquer cette situation ? Suivant l'hypothèse avancée, on dira lapidairement que la jeune génération subit les contrecoups du refoulement de Thanatos chez ses aînés. La jeune génération hérite des pulsions de mort non reconnues de ses prédécesseurs et retourne contre elle-même cette agressivité qui n'est pas la sienne. Il est remarquable de constater combien notre société s'est faite inhospitalière à l'endroit des jeunes, et comment la génération précédente leur est même carrément hostile en multipliant innocemment,

sans culpabilité aucune, les obstacles qui les empêchent de faire leur place dans la société. Le suicide, la toxicomanie, le décrochage scolaire, le chômage et la pauvreté sont les manifestations dramatiques de cette situation d'injustice, que toute une série de mesures et de pratiques institutionnelles renforcent de manière directe : délestage d'un fardeau de taxation grandissant, négociation de clauses « orphelin » par les syndicats, non-renouvellement des emplois à la retraite, création de postes à statut précaire, hausse des critères d'embauche, scolarisation empêchée par l'augmentation des frais de scolarité, coupures dans les programmes d'aide financière (d'endettement) aux étudiants, etc., etc. Les jeunes laissés-pour-compte n'ont pas à être paranoïaques pour avoir le sentiment que leur société ne veut pas d'eux.

Il s'est trouvé des *baby-boomers* pour déplorer que les jeunes d'aujourd'hui ne soient pas, comme ils l'avaient eux-mêmes été, de forcenés revendicateurs. Certains ont pu insinuer que là se trouve la cause réelle du piètre état de la jeune génération. Ce genre de propos est une illustration flagrante du refoulement de Thanatos évoqué plus haut. Refusant de voir qu'elle participe, malgré elle ou non, à l'exclusion systématisée de la jeunesse, la génération lyrique refoule sa propre agressivité en reprochant au jeune de n'en avoir pas assez. Elle se montre imperméable au remords parce qu'elle s'imagine avoir gagné ses acquis grâce aux glorieux combats menés jadis, alors que ces victoires s'expliquent surtout par la complaisance de ses aînés et par l'importance de ses effectifs. Reconnaître l'action de ces facteurs la blesserait cependant dans l'image satisfaite qu'elle se fait d'elle-même. Le *baby-boomer* lyrique aime prendre ses fantasmes pour la réalité et n'aime pas voir le mauvais côté des choses. Il se croit pur. Ayant dépassé les notions traditionnelles du bien et du mal, il ne peut avoir de mauvaises pensées,

et reste ainsi aveugle aux effets dévastateurs de la société qu'il a créée. L'idée qu'il se comporte avec les jeunes comme si ceux-ci étaient ses rivaux lui est fort désagréable. Or rien ne dérange plus un *baby-boomer* narcissique et vieillissant qu'un jeune blanc-bec qui cherche à se tailler une place dans la société. Du simple fait d'exister, il lui rappelle cette évidence que la vie humaine est éphémère et que le rêve lyrique de la jeunesse éternelle est impossible. Le jeune lui rappelle cette désagréable vérité que rien ne peut arrêter l'inexorable défilé des générations. Parce qu'il refuse sa propre finitude, le Narcisse aux chairs ramollissantes peut choisir d'« oublier » la génération montante, ne pas se soucier de son bien-être et de son insertion sociale, ne pas écouter ses timides cris d'alarme, refusant ainsi de se comporter en adulte responsable.

S'il y avait un sens à énoncer de pareilles directives, on pourrait dire qu'il importe à la jeune génération de reconnaître et de dénoncer ce refoulement de Thanatos à l'œuvre chez ses aînés et dont elle est la première victime. Compte tenu de sa position sociale et historique, la reconnaissance des pulsions de mort pourrait s'avérer une tâche maintenant beaucoup plus urgente que ne l'a été, jadis, le dévoilement extatique d'Éros auquel se sont livrés ses aînés du *baby-boom*. Cette situation n'est pas facile, assurément, mais il importe à la jeune génération d'en tirer le meilleur parti possible. De toute façon, elle n'a pas le choix. Pourquoi le sort qui lui est fait changerait-il miraculeusement ?

Ce que doivent voir aussi les jeunes, c'est qu'en dépit de ce qu'ils pourraient croire, il y a des avantages à se trouver sous l'ombre de Thanatos. Prenons le domaine de la création artistique. J'ai tenté de montrer que la prise en compte de la négativité de l'art — son absurdité, son inutilité, son inhumanité — fait partie

intégrante du geste créateur. Les formes d'art les plus exigeantes et les plus achevées sont celles qui acceptent de reconnaître et de faire jouer cette essentielle négativité. Submergée de toute part par les pulsions de mort — les siennes et celles projetées sur elle par les *baby-boomers* angéliques —, la jeune génération pourrait accueillir, plus aisément peut-être, cette rebutante négativité artistique, et contourner du coup l'idéologie de l'art libérateur et constructif que n'ont pas su toujours éviter ses aînés. Comme j'ai tenté aussi de le montrer, c'est à ce niveau que chez nous le bât blesse. La création artistique y est considérée naturellement bonne et nécessaire, parce qu'on lui confère entre autres missions celle d'assurer la survie du peuple québécois. Qui veut mourir (outre nos jeunes suicidaires)? Prédisposés au refoulement des pulsions de mort, les *baby-boomers* lyriques associent spontanément le processus créateur aux pulsions de vie, oblitérant de ce fait le principe contraire qui le définit à part égale. Il existe, au Québec, un réel problème de complaisance artistique, et c'est un des signes de l'immaturation de notre société. Pour s'en convaincre, considérons la lecture qu'ont fait du *Refus global* les cadets de Borduas.

Les historiens considèrent généralement 1948, date de parution du manifeste automatiste, comme une année charnière dans le développement de la société québécoise. Avec le *Refus global*, le Québec fait son entrée dans la modernité et la parution du manifeste en plein duplisme permet d'affirmer qu'existaient chez nous de réelles forces de changement avant que ne s'amorce la fameuse Révolution tranquille. Comme le montre Pierre Vadeboncœur dans *La Ligne du risque*, un manifeste comme le *Refus global* était chose nécessaire pour activer la transformation du Québec sclérosé, puritain et fermé sur lui-même. Si l'on pense aux conséquences de cette publication dont a personnellement souffert Borduas, on

peut considérer que la rédaction de ce texte constituait à l'époque un geste de courage.

Pour ces raisons, et à cause de la sacro-sainte obsession de la survivance québécoise, le manifeste du peintre-chevalier a pu être l'objet d'une certaine idéalisation, voire d'une véritable fascination chez les artistes et les intellectuels des décennies suivantes, tentés peut-être par l'idée de poser à leur tour des actes courageux. Ainsi s'est mis à proliférer à la fin des années soixante et au courant des années soixante-dix, et sous une multiplicité de formes, le message de libération jadis énoncé par Borduas. Or le geste de défendre la liberté artistique ne peut avoir la même signification selon qu'il est fait à la fin des années quarante, au temps de la « grande noirceur », ou en pleine révolution sexuelle, dans une société moderne, ouverte et permissive. Malgré leurs prétentions révolutionnaires, les discours esthétiques qui reproduisent vingt ou trente ans plus tard les appels tonifiants de Borduas se condamnaient à un véritable anachronisme. C'est que la tâche difficile de l'intellectuel est d'être *en avant* de la société, en lui faisant voir les culs-de-sac où elle risque de s'engager. C'est pourquoi sont si sympathiques les personnages d'André et Nicole, dans *L'Hiver de force* : ils refusent de communier à la messe gauchiste et nationaliste ; ils résistent au grand party de la contre-culture, devenant ainsi de vivants symboles d'indépendance et de liberté de pensée.

En donnant corps à la thématique de la rupture et du renouveau libérant, le *Refus global* a contribué malgré lui à l'illusionnement lyrique de la génération du *baby-boom*. Si cette entreprise de libération répond à l'origine à une situation sociale concrète, elle se dégrade ensuite comme sous l'effet d'un processus de pervertissement mystique et prend un caractère programmatique et sclérosant. Après la Révolution tranquille, l'idéologie de

la libération ne peut être sur le plan artistique une force efficace de renouvellement, et continuer de s'y référer témoigne avant tout d'un immobilisme de la pensée. Sans compter que l'art, dans l'absolu, ne doit être soumis à nul objectif particulier. Pourquoi l'art devrait-il libérer plutôt qu'emprisonner l'être humain ? L'irréductibilité de l'œuvre d'art dépend de ce que celle-ci soutient une sorte de « tension paradoxale », impossible à dénouer de manière définitive en arrêtant dans un sens ou dans l'autre sa signification ou celle du geste créateur. Ainsi pourrait-on défendre l'idée que si les signataires du *Refus global* ont produit des œuvres esthétiquement réussies, c'est *en dépit* de l'idéologie libératrice qui sous-tend le manifeste*. Répétons-le : l'art ne peut être assimilé à une force positive de libération. Simplement, il doit être à l'image de la vie humaine, aussi vaine que sensée. Selon ce point de vue, on pourrait affirmer encore que le *Refus global*, qui propose de rompre avec les valeurs dominantes de l'époque (utilitarisme, capitalisme, catholicisme...), ne constitue pas vraiment un *refus global*. Parce qu'il est pour Borduas un moyen privilégié de libération, l'art lui-même échappe au mouvement généralisé de refus annoncé dans le titre du manifeste. Autrement dit, parce que l'art y est célébré, on pourrait considérer que le *Refus global* réalise dans les faits un *refus partiel*.

* J'extrais ces lignes de la conclusion du *Refus global* : « Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor qui nous échoit (...) Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. (...) Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec des assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération. »

En 1986 paraissait sous la plume de deux jeunes auteurs un petit essai comique intitulé *L'Acceptation globale*. S'inspirant du manifeste automatiste, François Benoit et Philippe Chauveau proposaient dans leur manifeste une typologie amusante — toujours d'actualité, comme si la société n'avait pas bougé —, des trois générations peuplant le Québec, soit, par ordre d'ancienneté, les MG (modernistes globalistes), les RG (refus globalistes) et les AG (accepteurs globalistes), ce dernier groupe renvoyant à la jeune génération, dont deux des caractéristiques principales seraient son manque de combativité et sa tendance à endosser sans examen critique les discours de ses prédécesseurs, ceux notamment dont elle est l'objet. Quoi qu'il en soit de ce constat autodérisoire, ce qui n'a pas été relevé, à la sortie du livre, c'est que l'acceptationnisme dont parlent les deux auteurs se traduit dans le fait qu'a été reprise, sans être critiquée, la notion de « refus global » mise en circulation par leurs aînés. Si la typologie proposée témoigne d'une distance ironique certaine, elle perpétue des automatismes de pensée qu'il importe de mettre en lumière, pour le salut peut-être de la jeune génération. C'est-à-dire que l'utilisation répétée que font les deux auteurs du qualificatif « global » peut être considérée comme la cause cachée de la caractérisation des deux dernières générations en termes de « refuseurs » ou d'« accepteurs ». En clair : comprendre que le *Refus global* n'est pas un refus global aurait permis de signifier plus nettement que les refuseurs sont aussi, sans qu'ils en soient conscients, des accepteurs. Le propre des contestataires est de ne pas soupçonner ce qu'ils attestent. À l'inverse, et cela nous intéresse un peu plus, il serait apparu que les accepteurs sont aussi des refuseurs, d'une manière moins ostentatoire que leurs aînés, mais tout aussi réelle.

Comme je l'ai mentionné, il n'est pas rare d'entendre les *baby-boomers* lyriques déplorer le désengagement, la docilité et le conformisme de la jeune génération, et pire encore, nier la précarité de sa situation. Il est impératif que les jeunes rejettent ce faux constat aliénant, dont la fonction véritable est de masquer l'acceptationnisme lyrique des *baby-boomers*. La preuve en est que quand un jeune exprime exceptionnellement son mécontentement — pensons, par exemple, au récent cas d'Hélène Jutras —, les lyriques incrédules en font tout un plat, s'agitent, cherchent à se justifier, etc. Par ailleurs, rien ne les réjouit comme un sondage concluant que les jeunes se disent heureux. Si elle veut assurer sa vitalité collective et intellectuelle, la jeune génération doit résister aux accusations non fondées dont elle est victime. En prenant conscience de la négativité qui l'atteint — négativité particulière puisqu'elle est le fait d'une société commandée par de faux libérateurs —, la jeune génération est aujourd'hui bien placée pour accomplir un authentique refus global. Chez les jeunes artistes, cela peut signifier de s'abandonner à l'expérience du vide, de l'absurde, du non-sens et de l'inutilité du geste créateur, bref d'en passer par ce détour négatif qui permet d'accéder à la forme d'art la plus exigeante qui soit. L'acte de volonté suprême n'est-il pas de refuser ce qui nous est le plus cher ? Grâce à l'épreuve du renoncement, l'artiste peut s'adonner franchement à sa vocation en la prenant simplement pour ce qu'elle est : une des formes de l'agitation humaine, une de ces choses que les êtres humains font.