

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



***Aaa! Aâh! Ha!* que de belles catastrophes narratives!**

Aaa, Aâh, Ha ou les Amours malaisées. Romans de François Barcelô, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1986, 251 p., 16,95\$

Michel Lord

Number 45, Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/39349ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lord, M. (1987). Review of [*Aaa! Aâh! Ha!* que de belles catastrophes narratives! / *Aaa, Aâh, Ha ou les Amours malaisées*. Romans de François Barcelô, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1986, 251 p., 16,95\$]. *Lettres québécoises*, (45), 32–35.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

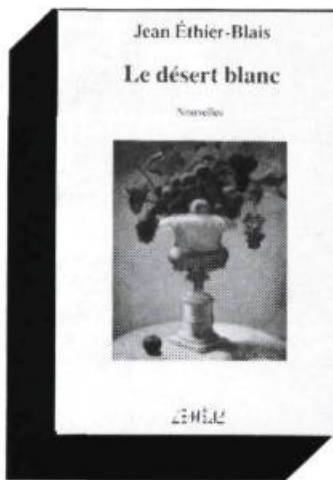
<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



terreur, admiration, amour, remords. Après son premier piétinement sur des chemins douteux, son premier mouvement alternatif entre des principes contraires, l'enfant traversera en filigrane chacune des autres nouvelles dans une inquiétude et une impuissance grandissantes. D'éblouissement en habitude, de récit en récit, le petit d'homme devenu personnage adulte, intellectuel, fonctionnaire ou femme, fermera le livre dans une solitude immense restée sans justification et une aspiration demeurée promesse.

Le recueil de Jean Éthier-Blais propose le sérieux d'apparence légère auquel l'écrivain nous a habitués. L'occasionnelle ironie, la tendresse fréquente éclairent comme un projecteur les côtés sombres d'êtres que leur confort ne rend pas moins vulnérables. Que ces personnages plus ou moins dérisoires aient planté leurs drames dans des meubles de style, la forêt boréale, un hôtel tunisien ou dans le souvenir d'un Paris de l'entre-deux-guerres serti de Canadiens haut de gamme, ils ont des noms qui ressemblent aux nôtres. Qu'on le veuille ou non admettre, nous sommes trop proches d'eux pour n'être pas atteints.

Écrit dans un style tenu pour ainsi dire à deux mains, *le Désert blanc* est loin de déparer l'œuvre toute classique de Jean Éthier-Blais. Bien au-delà de la bien-séance de fond et de forme que d'aucuns lui auront parfois reprochée à tort, Jean Éthier-Blais restitue avec art les contradictions, les angoisses et les subtiles déconvenues de l'âme humaine, dans un recueil aux fortes résonances, à l'architecture maîtrisée, que nous nous devons d'accueillir avec l'admiration qui lui est due. □

Aaa! Aâh! Ha!

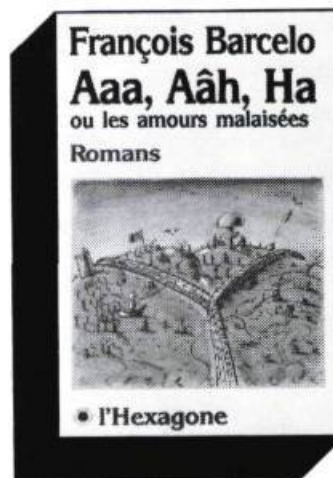
que de belles catastrophes narratives!

Aaa, Aâh, Ha ou les Amours malaisées. Romans de François Barcelo, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1986, 251 p., 16,95\$

Depuis quatre ans, François Barcelo n'avait rien donné à un public peut-être mince mais qui en redemandait. Sa trilogie¹ avait quelque chose d'éblouissant: une écriture à la fois linéaire et retorse, toute en surprises, en pointes d'humour et en facéties. Elle rappelait, dans son esprit, à la fois les œuvres de Rabelais, de Swift, de Voltaire, de Marcel Aymé et de Boris Vian. Dans *Aaa, Aâh, Ha ou les Amours malaisées*, sous-titré «romans» (le pluriel y est pour quelque chose), la magie du style opère encore mais à un degré moindre que dans les œuvres précédentes. Non pas que l'auteur n'y ait pas mis d'efforts: au contraire, il s'ingénie toujours, selon la caractéristique principale de son écriture, à faciliter la tâche de la lecture tout en nous

la compliquant à souhait et vice versa. Thomas Pavel avait déjà noté² que le système narratif chez Barcelo ne renvoie pas à un réseau référentiel bien défini. En effet, puisqu'on nage en pleine fantaisie. On comprendra mieux si je dis que l'univers des *Amours malaisées* se situe sur une planète nommée Coquecigrue où trois peuples, vivant sur les continents Aaa, Aâh et Ha, coexistent sans jamais se connaître; univers éminemment fictif, donc, où les lois qui régissent l'agir et l'entendement humain «normal» n'ont, par ailleurs, *pas exactement cours*. Et pourtant, l'on s'y reconnaît assurément par la magie du décodage ou du transcodage symbolique. La transgression du code réaliste, telle qu'opérée par Barcelo, garde quelque chose de lumineux, de transparent malgré les efforts de distanciation d'avec la convention réaliste.

C'est qu'il ne faut pas oublier le premier sous-titre de ce roman pluriel: il devrait être question d'amours, donc, en principe, de sentiments ou de relations sentimentales bien connues du lecteur. De plus, pour faire le lien entre les personnages, amoureux ou pas, un narrateur omniscient, ici jouissant de l'omnipotence d'un dieu pervers qui regarde sa création de haut (comme un homme regarde une goutte d'eau, ou mieux, un trou de fourmis) promène sa grande plume en faisant sentir sa présence de tout son poids. Elle nous dit, cette instance narrative/auctoriale, que tout est arbitraire («nous choisissons, de façon parfaitement arbitraire», p. 18) et elle joue constamment sur la liberté de création litté-



1. *Aimer*, collectif dirigé par André Carpentier, Montréal, Quinze, 1986, 192 p.



François Barcelo

raire. Elle fait son petit thaumaturge. C'est même là un des ressorts du livre. Rien de trop agaçant dans ce procédé (sauvé par l'esprit qui anime l'écriture) sauf qu'à la longue, il désamorce le principe même de la fiction. On se demande un peu pourquoi Barcelo a choisi cette stratégie narrative qui consiste à plonger son lecteur dans un univers de fantaisie pour finalement en faire sentir la petitesse, l'insignifiance et la relativité par la présence ponctuelle d'une autorité supérieure, organisatrice/destructrice du récit. *Aaa, Aâh, Ha* recèle de ce point de vue un profond désenchantement devant la création, l'homme, la Terre... On est loin du *Seigneur des anneaux* de Tolkien, par exemple, où la fameuse *willing suspension of disbelief* (S. T. Coleridge) joue à plein. Dans *les Amours malaisées*, ça marche et ça ne marche pas. On a affaire à une boiterie à quatre pattes dont l'une joue la fonction métaromanesque (béquille très moderne s'il en est), les trois autres remplissant des fonctions romanesques, autonomes en elles-mêmes (les trois mondes s'ignorent jusqu'à la fin), mais manipulées par un marionnettiste qui ne cache d'ailleurs pas ses manœuvres. Barcelo joue au démiurge qui entend faire sentir sa présence dans son univers. La première voix, l'omnisciente, s'amène parfois, moqueuse, avec ses gros sabots: le narrateur, après avoir décrit les trois continents, sort de la fiction pour dire qu'«il n'est pas sûr que c'est à cause de ce qu'on vient de raconter que *Aaa, Aâh* et *Ha* étaient tels qu'ils étaient [...] Bien entendu, dès la dernière page de ce livre écrite et lue, tout [...] changera encore [...] Oublions pour l'instant que tout change et que tout changera, et retournons sur cette planète, le temps de voir s'il s'y passera des choses qui méritent qu'on les observe. Si

nous nous trompons, nous n'aurons perdu que le temps d'écrire un livre. Ou de le lire, ce qui est bien moins fatigant» (p. 21-22). À la notion d'arbitraire, s'ajoute celle de la distanciation ironique de l'auteur à l'égard de l'utilité de sa propre création; de plus, dans le non-dit, il nous fait sentir le travail qu'il a pu y mettre et le compare au confort de notre position de lecteur.

On retrouve par ailleurs, sur le mode purement fictif cette fois, la fonction narrative mise en abyme dans le personnage du conteur Bessaguérini, habitant de *Aaa*, qui parle, entre autres choses, de ses récits antérieurs où était campé Agénor; de plus, le conteur a la même manie que Barcelo, c'est-à-dire qu'il termine chacun de ses récits par «Voilà, c'est tout. Qu'en penses-tu?» (p. 176, dit par Bessaguérini); Barcelo écrit un post-scriptum au lecteur: «Voilà, c'est tout. Qu'en pensez-vous?» (p. 251)³.

Peut-être finalement faut-il voir le dernier roman de Barcelo comme un jeu terriblement sérieux où le «rire» (ou la dérision par les jeux de mots, le casse-tête?) prend autant de place que dans les romans précédents⁴. Le titre fait d'ailleurs penser à l'onomatopée du rire gras (Ah! Ah! Ah!), mais le roman lui n'a rien de bien drôle en soi. Ça grinche aux entournures précisément parce que Barcelo n'a rien de drôle à raconter. Son comique n'est qu'une façade, un trompe-l'oeil qui camoufle une vision du monde profondément tragique. L'amour dans cet univers n'existe pas plus qu'il ne faut, il est effectivement «malaisé», comme une case vide autour de laquelle les hommes, les femmes et les créatures s'agitent frénétiquement. Mais, c'est plus fort que moi, malgré ce mélange d'arbitraire du signe⁵, d'immixion boiteuse d'un narra-

teur en béquille dans l'univers diégétique (le dernier chapitre en ce sens m'apparaît de trop), je persiste à prendre un plaisir pervers à l'écriture de Barcelo. Non pas que *Aaa, Aâh, Ha* soit une grande oeuvre (elle est beaucoup moins forte que *Agénor...* ou *la Tribu*), mais il faut bien admettre que, malgré toutes les réticences que l'on peut avoir à la lecture de Barcelo, il y a là de la graine d'écrivain. Lisez cet intortillement de romans tendus vers une catastrophe pour le moins *narratologique* et vous comprendrez.⁶ «Voilà, c'est tout. Qu'en pensez-vous?»

* * *

Le Nord électrique. Roman de Jean-Pierre April, Longueuil, Éditions du Preambule, 1985, 240 p.

Dans l'ombre, parce que la critique en parle peu ou pas, Jean-Pierre April travaille à façonner des visages possibles du futur. À partir de certains mythes, de certaines croyances encore actives, il élabore par projection, particulièrement dans *le Nord électrique*, un Québec qui ne semble plus vivre que pour la construction d'un immense barrage hydroélectrique (comme aux temps du premier Bourassa?). Mais le récit ne porte pas tant sur ce projet national, né de la Révolution tranquille, que Bourassa, ressorti en décembre dernier de sa douce réclusion, tente de réanimer. Non, le récit porte sur la fiction elle-même. Il se construit autour de deux axes événementiels: 1) une catastrophe qui détruit un Camion démesuré, le Multi Max 23, son équipage et une ville bâtie sous une coupole de thermoglace dans le Grand Nord et 2) la tentative de reconstitution de la catastrophe à partir de cassettes filmées par un membre de l'équipage du Multi Max et télé-enregistrées dans son «burobot» montréalais⁷. *Le Nord électrique* s'échafaude ainsi lentement et un peu confusément en permettant au reporter en question d'utiliser, en plus de gadgets audiovisuels, une drogue, le voyagel, qui lui permet d'entrer (en réalité ou en imagination?) dans le monde qu'il essaie de comprendre et de reconstituer.

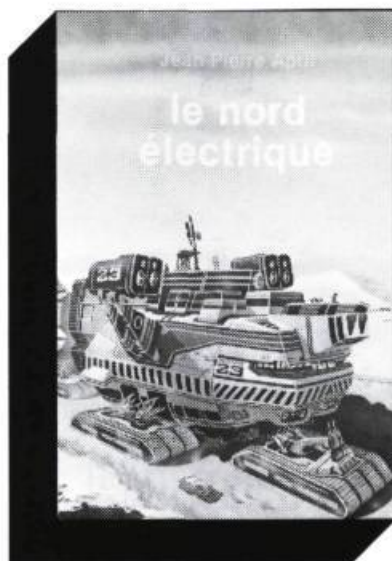
On aura compris que l'écriture aprienne ne laisse aucun repos ni à ses narrateurs, ni à ses personnages et pas plus à son lecteur. Selon son habitude depuis son premier recueil de nouvelles jusqu'à son dernier⁸, Jean-Pierre April se montre

fasciné par les appareils de toutes sortes, et plus spécialement par les machines à produire des images pour les masses, des mythes pour le peuple, de l'opium pour les foules. Ici, le monde est vu comme le lieu d'un «Théâtre Total» où tout est organisé de manière artificielle, mais comme dans un scénario où rien n'est laissé au hasard.

Les Antitout, les Autorités, les personnages publics, les faux hommes d'État et les faux révolutionnaires qui doivent les abattre, tous sont formés par le Théâtre Total pour la société du Spectacle. Hier, un acteur de cinéma était président, un commentateur de télévision devenait premier ministre; aujourd'hui l'Histoire est mise en scène par des spécialistes du Théâtre Total (p. 236).

De ce point de vue, *le Nord électrique* s'inscrit dans la foulée des oeuvres précédentes. S'y ajoute la complexité romanesque ou du moins une forme de complexité discursive que l'auteur cultivait déjà dans ses nouvelles. April affectionne l'entrecroisement des voix et même leur confusion. Par exemple, Jean (le personnage principal), rapporte des événements comme s'il les avait vécus alors qu'il est assis, pendant la plus grande partie du roman, devant un «burobot», sorte de magnétoscope un peu plus sophistiqué que ceux que l'on connaît, qui lui fait voir des images filmées à l'intérieur du Multi Max 23, en route vers le Nouveau-Québec, pendant son voyage inaugural.

Le camion est le pendant fétichisé («un super-pénis de métal», p. 207) du projet de barrage hydroélectrique; le «burobot», quant à lui, fait office de creux féminin où le texte se crée. Ces deux éléments du «décor» (le camion: machine à voyager dans le réel, et le burobot: machine à voyager dans la représentation filmée et donc dans une sorte de fiction) ont en commun le gigantisme, la démesure, le Multi Max pouvant transporter cinq montagnes de minerai et aider ainsi à creuser au coeur du Québec un immense lac retenu par un barrage cyclopaéen: «Alors [dit d'un ton railleur le narrateur principal], 'les gens du pays' auront chaud au coeur: le petit peuple de porteurs d'eau aura maîtrisé ses mers intérieures pour inventer un grand pays électrique... Les Nouveaux-Québécois seront émus, et ils fêteront de plus belle» (p. 9).



Quant au burobot, il permet d'entrer dans un espace plus vaste que la réalité même puisqu'il permet de la reconstituer au gré de la fantaisie du voyeur voyageant dans un univers démesuré. Objet aussi fétichisé que le camion, il représente le gadget creux, mais lumineux, dans lequel l'esprit du reporter, sinon son corps, affolé et drogué jusqu'aux dents, s'enfonce à la recherche de la jouissance/connaissance totale. D'un côté, on a la machine à détruire le monde tel qu'il est (creuser la terre pour y faire des barrages en noyant le paysage naturel), de l'autre la machine à créer des mondes, mais sur le mode de la fiction délirante.

Or, en plus de ces incidences technologiques, s'ajoute une dyade factuelle: Jean, qui regarde les images du burobot, ressemble comme deux gouttes d'eau à Jeremy Norman, celui qui a filmé, dans le camion même, les séquences visionnées. De plus, grâce au «voyagel», un champignon magique qui pousse sur de la crotte de caribou, il entre dans les images qu'il voit: tout se passe comme s'il vivait dans les séquences filmées. Le voyagel agit comme un élargisseur de vision et comme un agent de focalisation interne. De sorte que le narrateur, par ce procédé en apparence non conventionnel, redevient un simple narrateur omniscient qui passe comme il veut dans la tête des personnages qu'il veut bien habiter et représenter.

Le récit demeure contruit comme une série de mises en abyme et, par entrecroisements, comme un chassé-croisé de séquences qui prendront leur sens à la fin du roman. Parmi les séquences intercalées les plus significatives (ou les élé-

ments qui entrent dans la composition du roman⁹), à part celles qui sont «tournées» à l'intérieur du Multi Max 23, il y a des scènes amérindiennes. On y voit un sorcier montagnais et une Indienne, qui a étudié chez les Blancs et qui essaie de prouver que la magie a des fondements rationnels, tenter d'entrer en contact avec l'esprit d'un Carcajou, animal considéré comme disparu à ce moment de l'histoire du Québec, mais qui existe encore pour quelques sorciers férus de magie naturelle. Or, ces savants manitous prennent la même drogue que Jean pour parvenir à leurs fins. La crotte de caribou, que Jean nomme voyagel, devient ainsi une panacée et pour les Blancs qui veulent «triper» tout en croyant travailler à la reconstitution de la «réalité» et pour les Indiens dont le but avoué est de préserver le sens du sacré contre l'invasion de la machine profanatrice de la nature (v. p. 182). Le voyagel sert donc à la fois la cause du sacré, de la Nature et celle, diamétralement opposée, de la Machine.

Il s'agit bel et bien d'une dialectique du sacré et du profane qu'April essaie de problématiser. Il faut avouer que l'entreprise a quelque envergure, du moins dans l'intention. Dans la pratique (discursive) le résultat est moins heureux. De l'entremêlement des discours indiens et blancs surgit le système idéologique du *Nord électrique*: Jean-Pierre April ne fait pas l'apologie du progrès dans ce roman, mais bien au contraire son procès. Est-ce la honte de prôner un discours en apparence réactionnaire qui, au chapitre 41, intitulé «la Star, la machine et le reporter (esquisse pour un chapitre impossible)», fait dire au narrateur (qui? April lui-même?): «Je m'épuise à lutter contre quinze moteurs qui rugissent comme s'ils voulaient s'arracher à mon reportage figé [...] le reporter: le chantre de la catastrophe qu'il voulait dénoncer! Le drame est celui des spectateurs, impuissants et voyeurs. La fête est celle des futurs camionneurs quittant l'autoroute d'un pays vidé pour aller piller la planète voisine. Quand on ne peut plus avancer ou reculer, tourner ou arrêter, il faut décoller» (p. 205-206. Je souligne.).?

En fait, le fondement idéologique du *Nord électrique*, baignant dans une ambiguïté discursive plus ou moins cultivée, plus ou moins bien maîtrisée, consiste à laisser entendre que l'homme court à la catastrophe s'il se laisse guider par des machines (le Multi Max 23 étant

une extrapolation des possibilités technologiques actuelles). À l'opposé, les Amérindiens représentent ce que l'humanité a de plus précieux: le sens du sacré, seul capable de contenir l'instinct destructeur de l'homme. Il arrive effectivement que l'homme soit en train de retourner à la barbarie grâce à la machine, prototype de la science et de la civilisation, et que le «primitif» réputé barbare représente ce dont l'humanité a le plus besoin.

Cela dit, tous ces enchevêtrements de discours produisent-ils un bon roman?

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il s'agit d'un baroquisme extrême, dont la surcharge laisse songeur. Tout ne baigne pas dans l'huile. Les premiers chapitres, s'ils ont l'heur de nous introduire d'emblée dans l'action, gardent quelque chose de rebutant. De plus, ils constituent un anti-suspense. L'idée du carnavalesque semble également exploitée de manière un peu mécanique car elle tient surtout aux descriptions de saoules-

ries à bord du camion géant. Quelque chose dans ce discours romanesque est mal fondu, malgré la confusion voulue des voix. Plus à l'aise dans la nouvelle, April n'a pas encore acquis, avec ce premier roman, la maîtrise du romanesque.

* * *

Écrits sur le fantastique. Bibliographie analytique des études & essais sur le fantastique publiés entre 1900 et 1985 (littérature/cinéma/art fantastique) compilation précédée d'une introduction de Norbert Spehner, Longueuil, Éditions du Préambule, 1986, 349 p.

Je ne fais que souligner la parution récente de l'imposante compilation bibliographique sur le fantastique de Norbert Spehner. Elle est fortement à conseiller à tous les amateurs et spécialistes du fantastique. J'en ferai la recension dans le prochain numéro de *Lettres québécoises*. □

1. François Barcelo, *Agénor, Agénor, Agénor et Agénor. Roman*, [Montréal], Quinze, [1980], 318 p.; *la Tribu. Roman*, [Montréal], Libre Expression, [1981], 303 p.; *Ville-Dieu*, [Montréal], Libre Expression, [1982], 269 p.
2. Thomas Pavel, *Agénor, Agénor, Agénor et Agénor [et] La tribu*, *Lettres québécoises*, n° 26 (été 1982), p. 34-36.
3. Avidé de connaître l'opinion d'autrui, Barcelo est le seul auteur à ma connaissance à prier ses lecteurs, à la fin de chacun de ses romans, «de lui écrire au 901, rue Napoléon, Montréal (Québec) H2L 1C4».
4. Voir entre autres les titres des chapitres: «Qui vole sans aile tombe sans arrêt» (p. 229), «Un caillou carré peut faire des ronds dans l'eau» (p. 247) et les chapitres eux-mêmes qui sont de la même eau! Dans «Qui chante faux danse plus mal (Aaa)», le peuple chante: «La planète où nous sommes serait-elle ici? Si nous étions ailleurs? [...] Les petits oiseaux. Ils ont de la chance. Que l'on soit là. Pourquoi ne nous disent-ils jamais merci?» (p. 150).
5. Ou à cause de cela précisément car l'arbitraire est inclus dans tout processus discursif, normatif ou purement nominatif; dans la langue elle-même dirait Saussure!
6. La lecture peut-être d'autant plus amusante que l'auteur nous propose des conseils de lecture aussi sérieux que farfelus et qui tendent à briser les habitudes de lecture traditionnelle: ex. lire tous les chapitres (les romans?) sous-titrés «Aaa», puis «Aâh», etc.
7. «Grâce à son magnétomatik combiné à la minicaméra dissimulée dans ses lunettes, Jerry transmettait des images du Multi Motor à son robot de Montréal» (p. 76).
8. Jean-Pierre April, *la Machine à explorer la fiction*, [Longueuil, Éditions du Préambule, 1980], 248 p.; *TéléToTaliTé*, [Montréal], Éditions Hurtubise HMH, [1984], 213 p.

9. Il y en a à profusion, et qui sont isotopiques, dans le système «sémiotique» du *Nord électrique*. Je les jette dans le désordre qui est ici une forme d'ordre sur le modèle d'une décharge de courant électrique: les doubles médiatiques Jean le reporter (des médias d'information du sud) et Jeremy Norman (*north man*) l'agent de liaison nordique à bord du Multi Max; les doubles/doubles cinématographiques Marik et Hya: la star esquimaude Marik Monet-Snatch qui a étudié à Montréal le Théâtre Total et qui est hologramme/holovisée devant le camion Multi Max (ou dans son pare-brise) sur l'autoroute du Grand Nord dans le Nouveau-Québec, près de Halte-au-Hameau, la ville recouverte d'un dôme de thermoglace; Marik est doublée par Hya, une Coréenne, passée elle aussi par le Théâtre Total; Serge Ménord est qualifié de «Ménord, maître camionneur» (p. 102). Pourquoi avoir choisi cette filiation avec *Ménard, maître draveur*, le héros de F.-A. Savard? Serge est le fils du premier conducteur du Multi Max, qui meurt électrocuté dès le chapitre 2, dans une sorte d'anti-suspense, en montant dans son Camion lors de la cérémonie inaugurale. Tout se passe comme si c'était les gens de la télévision qui avaient décidé que Serge doit remplacer son père aux commandes du Multi Max 23. Serge conduit le monstre mécanique qui capote et explose, détruisant la ville sous verre (fait rapporté dès le ch. 6). Catastrophe que les médias ne peuvent retrasmètre, mais que le reporter Jean a pour mission, avec l'aide de la femme de Jeremy, l'agent de liaison (mort?) et d'un écrivain de SF, de reconstituer. Dans de nombreux chapitres, Serge Ménord joue le rôle principal: se saoule comme les autres passagers, voit apparaître pour lui seul un de ses héros de bandes dessinées, le capitaine Costaud qui l'aide à (bien?) manoeuvrer le Camion. Dialectique du réel et de l'imaginaire mythique, mythologique dans la forme d'apparition holographique ou purement imaginée (?) que représente Costaud (Mentor) devant Serge (Ulysse). L'écrivain de SF, J.P. Kadjak, ami de Jeremy, connaît le code secret pour entrer dans la machine à images; c'est grâce à lui que Jean entre en contact avec les images du Multi Max. Enfin, les Antitout qui luttent contre tout le monde, contre le système capitaliste... Jean-Pierre April dans toute son opacité et sa transparence.

Editions TRIPTYQUE

La fin des jeux

de Michel GOSSELIN

(Prix Alfred-Desrochers 1986)

Le triangle familial perçu par un héros de 10 ans. Un récit tressé de soliloques.

Du fond redouté

de Robert GIROUX

De la Volta noire africaine au bout du disque paternel, des poèmes de la colère.

Clara

de Jacqueline DERY-MOCHON

Le récit du retour sur soi. Le prénom comme traversée et aboutissement.

Les passantes

de Tiziana BECCARELLI-SAAD

Une série de courts récits de qui va et vient au rythme de la communication des femmes.

Féminins singuliers

de Renée-Berthe DRAPEAU

Un essai sur la création et la féminité. Comme prises à témoin: Nicole Brossard et France Théoret.

Ecrire la lumière

de Louise WARREN

Une parole familière, reprise en écho par la photographie qui en renvoie le grain, la finesse.

Tuyau de castor...

(Album à découper)

Du costume des citadins et des ruraux au tournant du siècle. 14 planches couleurs cartonnées. Illustrations de Francis Back.

RENSEIGNEMENTS: 524-5900

C.P. 670, succ. N, Montréal H2X 3N4

DIFFUSION: PROLOGUE