

MALCOLM REID

DEEP CAFÉ

*"De mon café dans les bas-fonds" :
quand Leonard Cohen était
jeune poète*

suivi de

LA CRITIQUE DES CRITIQUES

Une revue de la littérature critique sur Leonard Cohen

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

décembre 2003



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-612-90803-8

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-612-90803-8

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Résumé

Ce mémoire en création est un essai, un essai littéraire, philosophique et autobiographique.

La poésie de Leonard Cohen est mon grand sujet. Le chanteur en lui n'est pas absent ici ; cependant, c'est le poète qui est le plus en évidence. J'aborde sa poésie par une lecture de ses cinq premiers livres de poèmes, publiés quand il était jeune poète et n'avait pas encore émergé comme chanteur. Ces recueils sont :

Let Us Compare Mythologies (1956),
The Spice-Box of Earth (1961),
Flowers for Hitler (1964),
Parasites of Heaven (1966),
Selected Poems 1956-1968 (1968).

Mon essai propose une relecture de ces livres. Mais il revisite aussi l'époque où je les ai lus pour la première fois. Mon essai, donc, est une évocation des années soixante, quand j'étais dans la vingtaine et que Cohen, lui, entrait dans sa trentaine.

Le *deep café*, le "café profond" que Cohen mentionne dans son poème "Cherry Orchards " (1964), est le monde de la bohème montréalaise. C'est là que j'ai vu naître la contre-culture, au cours de cette période. Comment comprendre Leonard Cohen sans cette naissance? Comment comprendre ma vie? Mon essai est ma tentative de comprendre, et de dire comment ce poète m'a accompagné, et m'accompagne encore, en cet hiver 2003.

La partie "réflexion" qui suit mon essai est une revue de la littérature critique qui a été publiée sur Leonard Cohen. Cohen est lu dans beaucoup de pays. Ici, ma vision de sa poésie se confronte à celle d'une dizaine d'autres lecteurs.

Remerciements

J'ai envie de commencer en remerciant les gens -- du Québec, du Canada, de Roumanie, d'Afrique -- qui, quand j'ai mentionné le poète que j'étudiais, n'avaient pas encore entendu parler de Leonard Cohen.

Bien sûr, beaucoup de gens (parfois de ces mêmes lieux) *en* avaient entendu parlé.

Mais les pas-encore-conscients m'ont toujours inspiré. Ils me mettaient au défi de dessiner Leonard vite et bien. Je les voyais comme des gens que j'essayerais d'intéresser à lui ; pour eux, mon essai serait vraiment un *essai*.

Le club Cohen est fort. J'ai souvent rencontré ses membres. Il y a des gens parmi eux qui sont devenus mes camarades dans la découverte. Quelques exemples ...

Dans sa librairie, Michel Gagné m'a dit un jour qu'il avait vu Leonard chanter à Régina, lors d'un séjour dans l'Ouest. Cela m'a donné l'idée de lui demander d'écouter tous les disques avec moi, dans cinq ou six soirées. Il fallait écouter religieusement, et discuter *après* : Michel savait faire cela. Sa femme Isabelle a été une présence encourageante aussi.

Stéphane Robitaille, lui-même chansonnier, m'a prêté des CD. Il m'a parlé de son culte pour Cohen, de sa curiosité de savoir ce que je découvrirais. Paul-Émile Cyr aussi, Madonna Hamel aussi, Geneviève Marier aussi.

André Drainville et Nawel Saïd m'ont adopté à leur table comme une sorte de Compagnon de l'Écriture Rebelle. Sophie Durocher m'a interviewé à son émission de télévision. Marie-Christine Guay m'a parlé de Leonard Cohen et d'Eschyle.

Jim Corcoran m'a surpris en me disant qu'avant de former le duo Jim et Bertrand et de chanter ses propres chansons, il gagnait sa vie en faisant un tour de chant entièrement Cohen! À l'Université Populaire, Nicolas Lefebvre-Legault et moi avons fait une présentation sur les écrits des *partipristes* et de Leonard Cohen. Nadia Beaudoin, qui avait étudié Zola à Laval, m'a donné de bons conseils sur la façon la

plus vivante d'enseigner la littérature. Et Marie-Josée Bécharde et ses consœurs m'ont accueilli à l'UQAM, pour un colloque étudiant -- où Martin Laramée m'a parlé de Maître Eckhart.

Mohja Kahf m'a écrit de la lointaine université de l'Arkansas. Elle a répondu à mes questions sur le poète syrien Nizar Kabbani. Elle ne connaissait pas Cohen. Mais elle a cherché ses disques, puis elle m'a écrit : *"Oui, Nizar Kabbani et Leonard Cohen sont de la même planète!"*

Georges Lemieux a été mon conseiller en français de France, de Navarre, du Québec, de partout. Je n'aurais pas pu en avoir un meilleur.

Je remercie mon père, Ewart, pour son grand encouragement à entreprendre cette aventure universitaire, après une longue absence des salles de classe.

Je remercie mon épouse, Réjeanne, fière de mes essais sur les poètes francophones ... et fière aussi de ce nouvel essai sur L. Cohen. Je remercie ma fille, Joëlle. Joëlle est une Cohen-fan *indépendamment de moi*, à travers son cercle de jeunes anthropologues. Andrea Murphy, la compagne de mon frère Ian, m'a acheté plusieurs livres importants.

Ma mère, Charlotte, une fille de la terre manitobaine, avait coutume de dire : *"Ça m'impressionne toujours de voir comment ces folksingers ont fini par gagner le respect des gens ..."* Elle savait que je travaillais sur l'oeuvre de l'un d'eux, et elle en était contente.

Mais dans ce travail, ma plus importante conseillère a été le professeur Marie-Andrée Beaudet. Elle a été enthousiaste au début, elle a été enthousiaste encore à la fin. Les poètes, ça compte pour le professeur Beaudet, extraordinairement.

Malcolm Reid

8 février 2003

Table des matières

RÉSUMÉ.....	3
REMERCIEMENTS.....	4

PARTIE 1--CRÉATION

<i>DEEP CAFÉ</i>	8
Un prologue : <i>La scène</i>	9
1. <i>Mythologies</i>	21
2. <i>Penché sur une radio</i>	34
3. <i>Yiddish</i>	42
4. <i>Arbres de Montréal</i>	47
5. <i>Frankie Laine was singing Jezebel</i>	51
6. <i>Bohemian Montreal</i>	61
7. <i>Ma belle dame</i>	70
8. <i>D'où vient-il?</i>	80
9. <i>Roumain</i>	94
10. <i>Le je</i>	105
11. <i>Sixties</i>	117
12. <i>Presley-Ginsberg-Evtouchenko</i>	124
13. <i>Absurde!</i>	132
14. <i>Jocko</i>	139
15. <i>Gengis Khan</i>	143
16. <i>Café dans les bas-fonds</i>	152
17. <i>Poésie aveugle</i>	161
18. <i>Maudit</i>	169
19. <i>Summer of Sixty-seven</i>	183
Un épilogue : <i>Guitare</i>	198

PARTIE 2--RÉFLEXION CRITIQUE

LA CRITIQUE DES CRITIQUES :

<i>Une revue de la littérature critique sur Leonard Cohen</i>	212
1. <i>Le Saint</i>	216
2. <i>Le Black Romantic</i>	218
3. <i>Le libérateur total de la subjectivité</i>	220
4. <i>L'auteur de métafictions</i>	222
5. <i>Le barde juif</i>	223
6. <i>L'homme du volcan</i>	225
7. <i>L'éternel perdant</i>	227

ANNEXE

<i>Une lettre : 1963 : "Mais là, j'entre dans un nouveau territoire"</i>	234
--	-----

BIBLIOGRAPHIE

<i>Oeuvres de Leonard Cohen</i>	240
<i>Oeuvres de Cohen en version française</i>	241
<i>Disques de Leonard Cohen</i>	242
<i>Livres sur Leonard Cohen</i>	245
<i>L'époque ... la culture ... la contre-culture</i>	247

MALCOLM REID

Deep café

"De mon café dans les bas-fonds" :
quand Leonard Cohen était
jeune poète

De moy, povre. je vueil parler

—FRANÇOIS VILLON

La scène

un prologue

C'est 1956. Un livre est publié, le livre d'un poète de vingt-deux ans : *Let Us Compare Mythologies*.

Avec ce livre, Leonard Cohen entre en scène.

Le langage que j'entendais autour de moi à cette époque affectionnait le mot *scene*. Le monde intellectuel, artistique, politique même, c'était *the scene*. On parlait de la *Beat scene*, de la *peace scene*. Ces formules étaient empruntées aux jazzmen. "*He came on the Montreal scene*," on disait. "*He made the scene*."

Pendant les dix années qui ont suivi, Leonard Cohen a été un poète écrivain. Il a écrit plusieurs autres recueils de poésie, et deux romans.

Il était connu de quelques Américains, de quelques Britanniques. Et de quelques francophones : ceux et celles qui, à Montréal et ailleurs, suivaient la scène anglaise. Mais surtout, il était lu et apprécié au Canada anglais.

Dans mon essai, je parle de cette période.

J'essaie de dessiner le Montréal où Cohen évoluait. Je parle des influences qui l'ont marqué. Et pour faire comprendre comment je suis venu à aimer la poésie de Leonard, je dis aussi qui j'étais, moi. Ce qui me faisait vibrer ; ce qui m'éveillait et me formait. Nous avons quelques influences en commun, Cohen et moi ; et quelques-unes différentes.

"*From my deep café I survey the quiet snowfields,*" écrit Leonard dans un poème de 1964.¹

Je pense me souvenir de cafés comme ce "café profond" qu'il évoque! Son café semble être un café où on échange de profondes idées, de profondes émotions, une *profonde aliénation*, même. Pas seulement un café situé dans un sous-sol. Assis là, le poète flaire des choses, pressent des choses. Il se demande si les champs de neige ne cachent pas de secrets bouleversements.

J'ai vécu ma vingtaine dans cette période. C'était les années soixante, et je voyais déjà que j'étais dans une époque révolutionnaire.

C'est en 1967, à trente-trois ans, que Leonard Cohen se fait connaître comme chansonnier. Cela m'a surpris. Cela m'a plu. J'étais un folk-fan, et c'est sur la scène *folk* que Cohen se lançait.

Ses mélodies je les trouvais belles, je les trouvais celtiques, comme les chansons folkloriques des provinces maritimes. Sa voix avait quelque chose d'un *drone*, le bruit d'une abeille travailleuse. La combinaison de ces mélodies et de cette voix avait une beauté anti-beauté.

Et c'est avec ses chansons qu'il a commencé à être connu dans d'autres pays, et sur une plus grande échelle au Québec français. Sa tête broussailleuse comptait aussi ; ses yeux suppliants. Le monde français semblait spécialement l'aimer. Pour beaucoup de gens, Leonard est devenu *Léonard*.

Il ne faut pas oublier combien l'époque était cahotique. Pour moi, Anglo-Canadien en train de devenir Québécois, sa note caractéristique venait de Pierre Vallières, la grande voix de la gauche dans l'éveil québécois.

"*Eh! Georges, qu'est-ce que tu attends pour te décider?*" dit Vallières vers la fin des *Nègres blancs d'Amérique*, son autobiographie. *Et vous autres, Arthur, Louis, Jules, Ernest? Debout, les gars, et tous ensemble : au travail! On prendra un autre verre de bière quand on aura fait plus que de discuter et de mettre le blâme toujours sur les autres. Chacun de nous a sa petite part de responsabilité à assumer et à transformer en action. Plus vite nous serons unis, les gars, plus vite nous vaincrons. Nous avons*

¹ Leonard Cohen. *Flowers for Hitler*, Toronto, McClelland & Stewart, 1964. Extrait du poème "Cherry Orchards", page 122.

déjà perdu trop de temps en vaines récriminations. Il faut maintenant passer à l'action." ²

Je me souviens d'avoir aidé Joan Pinkham à traduire ce paragraphe pour l'édition américaine du livre de Vallières, et d'avoir approuvé son choix du mot "lads" pour traduire *les gars*. Ça ne nous a pas frappé qu'il n'y avait pas de "eh! les filles!" pour faire suite à "*debout, les gars*" ...

J'ai aussi écrit *mon* livre sur la tempête de l'époque. J'a mis le focus sur ses poètes. Je les ai appelés les "*Afficheurs hurlants*".

Récemment, en feuilletant *The Oxford Anthology of Canadian Literature* (1973), j'ai trouvé mon livre inclus dans les pistes de lecture proposées à la fin du volume.

REID, MALCOLM. *The Shouting Signpainters: A Literary and Political Account of Quebec Revolutionary Nationalism ...* La dernière phrase de ce livre c'est: 'Les jeunes gens dont je parle ici ne cesseront pas d'hurler tant que les murs ne sont pas tombés.' C'est un exposé discursif sur les révolutionnaires québécois et leur monde. L'auteur est un jeune reporter bilingue, et il offre des portraits intéressants de Paul Chamberland, d'André Major, de Gaston Miron, de Pierre Vallières ... et de bien d'autres écrivains. Le livre donne en détail un background qui n'est qu'esquissé dans les pages Miron, et dans les pages Vallières, de cette anthologie.³

En 1992, à l'âge de cinquante-huit ans, le chanteur Leonard Cohen a fait le disque compact *The Future*.

Si on le conçoit comme un livre -- et en fait, les disques sont maintenant accompagnés de petits livres -- c'est un des meilleurs livres de Leonard Cohen. C'est un recueil de six poèmes. Un recueil plus compact que ses autres livres.

Le Mur de Berlin est tombé, l'Union Soviétique est dissoute. Le poète avait fait trente ans de carrière dans un monde divisé entre Communisme et Capitalisme. Là, il regarde autour de lui. Il voit un monde dirigé par une seule grande puissance, les

² Pierre Vallières. *Nègres blancs d'Amérique, Autobiographie précoce d'un 'terroriste' québécois*, Montréal, éditions parti pris, 1968, réédité 1969, page 402.

³ Robert Weaver & William Toye (dir.), *The Oxford Anthology of Canadian Literature*, Toronto, Oxford University Press, 1973, page 545.

États-Unis. Mais dans le monde pauvre, guerres et exactions continuent ... Et dans le monde riche, tromperies et distorsions continuent ...

Simplement, elles ne sont plus encadrées par une guerre froide entre deux systèmes. Cela le désoriente : méfiant autant devant le capitalisme que devant le communisme, il ne peut même plus dire, "*Merde aux deux.*"

Jusque là, Cohen avait été un poète personnel dans la tradition de François Villon, le poète-voleur qui avait écrit dans les tavernes de Paris cinq cents ans avant lui.

*De moy, povre, je vueil parler :
J'en fus batu comme a ru toiles,
Tout nu , ja ne le quier celer.
Qui me feist maschier ces groselles,
Fors Katherine de Vausselles?
Noel le tiers est, qui fut la.
Mitaines a ces nopces telles.
Bien est eureux qui riens n'y a!* ⁴

Cohen tenait seulement à parler de "*moy, povre.*" Sa vie à lui représentait un morceau assez complexe de l'univers.

Il racontait surtout ses amours ; et pour le salut, pour les chances d'être *eureux*, il regardait surtout vers le monde de l'amour et du sexe.

Mais il regardait le monde avec un questionnement radical. Il était dans le fleuve de la contre-culture. Et la contre-culture avait aussi son côté politique. Elle protestait. Elle construisait des utopies.

Maintenant, à cinquante-huit ans, Leonard Cohen *aussi* avait le goût de protester. Il voulait dire sa façon de voir la planète. Une colère le possédait, une colère contre la destructivité humaine. Il explosait.

D'où venait son droit de sermonner et de pourfendre? Il l'établissait vite, d'une manière très Cohen :

⁴ François Villon, *Poésies complètes*, Paris, René Hilsun éditeur, 1931, une strophe de la "Double Ballade", page 53.

*Pas plus que tu n'connais le vent
 tu m'connais pas, tu m'connais mal
 je suis le petit Juif qu'a écrit la Bible.
 J'ai vu des nations perdre leur gloire,
 suivi le cours de leurs histoires.
 L'amour est seul à aider à survivre ...*

You don't know me from the wind
 You never will, you never did
 I'm the little jew who wrote the bible
 I've seen nations rise and fall
 I've heard their stories, heard them all
 but love's the only engine of survival . . .⁵

Son groupe, les Juifs, professe un humanisme. Mais vivent-ils en accord avec leur humanisme? Il ne le trouve pas, et cet échec est un des nombreux échecs qui le navrent quand il regarde autour de lui sur la planète.

Alors il aime bien dire : "little Jew." Il s'insulte lui-même. "Petit humain," pourrait-il dire, tout autant. Quel avenir les humains ont-ils devant eux?

*J'ai vu l'avenir
 C'est le massacre*

I have seen the future
 And it's murder.⁶

⁵ Leonard Cohen, *The Future*, New York, Columbia Records CCK 53226, 1992, page 3 du livret du disque compact.

⁶ *The Future*, page 3 du livret.

Préétendre qu'on peut voir l'avenir ... Es-tu sérieux, Cohen? C'est aussi dérisoire que de prétendre que tu as écrit la Bible.

Mais l'idée qu'une personne a "écrit la Bible," c'est quelque chose, non? Pour le *wrote*, autant que pour le *Bible*? Ce grand fait d'armes (ou de plume) suggère que celui qui l'a réussi est engagé dans une recherche de sagesse. Il suggère que celui qui a écrit entrevoit une loi de partage, une équité, qui devrait régner entre les humains. Il suggère que celui qui a écrit croit qu'il faut fournir un effort de prophétie.

Que veut dire Cohen quand il dit "*I have seen the future*"?

Je pense qu'il est conscient de l'absurdité de sa déclaration. La phrase a un aspect de parodie, car elle est inspirée de la déclaration du journaliste américain Lincoln Steffens revenant de l'Union Soviétique en 1920, "*I have seen the future, and it works.*"

Alors on peut penser que Cohen veut dire :

Je ne peux pas voir dans l'avenir, pas plus que qui que ce soit. Mais j'ai vu l'humain. J'ai vu l'égoïsme à l'oeuvre. Avec toute la technologie de mort que cet égoïsme possède maintenant, l'avenir s'annonce terrible. Nous atteindrons de nouveaux plateaux de violence. L'esprit optimiste de l'Occident va paraître périmé.

Il y a donc matière à regretter certains éléments d'une ancienne lutte entre deux prétendues libérations. L'américaine, la russe. "*Give me back the Berlin Wall, give me Stalin and Saint Paul.*" À la lumière de ce qui s'en vient, je peux *aimer* le Mur de Berlin. À la lumière de ce qui s'en vient, je peux *aimer* Staline, le Communiste massacreur. Je peux *aimer* Saint Paul, le missionnaire chrétien mégalomane. Au moins, dans leurs univers, la soif de libération était présente, pour qu'on débâte d'elle. Dans l'avenir, notre sens de la liberté va être opaque. On va se jouer de nous. Et nous allons être amenés à être complices du processus ; d'innocentes victimes, nous allons devenir de *coupables* victimes.

Voilà le *murder*. Nos corps vont succomber. Mais nos esprits aussi vont succomber.

En 1961, le libertaire freudien et marxiste Erich Fromm a cherché, dans son héritage juif, le noyau d'utopie.

L'Ancien Testament paraît être un livre sur l'obéissance à une autorité. Mais plus profondément, dit Fromm, il ne fait que se servir de cette image d'autorité pour inciter les hommes à trouver une autorité à l'intérieur d'eux-mêmes. À s'entendre les uns avec les autres. À se libérer. Fromm exprime cela dans la citation biblique qu'il a pris comme titre pour son essai : *You Shall be as Gods*. Vous serez comme des dieux. (Fromm le dit avec une certaine truculence, car c'est ce que le serpent dit à Adam et Eve.)

Cohen s'inspire de la Bible aussi. Il aime le prophète Isaïe. Dans son deuxième livre de poèmes il rend hommage à Isaïe en imaginant le prophète devant une Jérusalem prospère, puissante, plus auto-suffisante que jamais.

*Alors pourquoi Isaïe rage-t-il et pleure-t-il
Jérusalem est ruinée
Vos villes sont dans le feu?*

Why did Isaiah rage and cry,
Jerusalem is ruined,
your cities are burned with fire? ⁷

Plus tard, Isaïe a fait sa plus célèbre prophétie : un jour on fondra les épées pour faire des socs. Les armes deviendront des outils de jardinage. La terre nourrira tous les humains, dans l'harmonie.

Alors comme chez Isaïe, cette rage de dénonciation qui habite la chanson "The Future" cède la place à une vision de fraternité. Cohen le dit dans une autre chanson de son disque :

*Pour peut-être une seconde
j'étais guéri et mon coeur
était au repos*

for something like a second

⁷ Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, Toronto, McClelland & Stewart, 1961, extrait du poème "Isiah", page 75.

I was healed and my heart
was at ease ⁸

En disant "*I have seen the future, and it's murder,*" Cohen semble sous-entendre ceci :

"J'essaie encore. Je n'abandonne pas. Moy, povre, j'essaie d'être au moins *un* poète sensuel qui, quand il parle de ses désirs, de ses plaisirs, de ses échecs ... a un rêve fraternel dans la tête."

Non. Personne ne connaît l'avenir. La prophétie qui a du sens est la prophétie qui *avertit*, qui *construit*. Le meurtre s'en vient vers toi, menace de faire de toi un tueur ou un tué. Tu ne veux pas *essayer*, au moins, de le stopper?

Même les mots *avertir*, *construire*, sont archaïques, dérisoires. Mais néanmoins: la prophétie est nécessaire. Quelle sorte de prophétie peut-on faire, dans un temps comme celui-ci?

En 1992, dans la période de *The Future*, la presse nous apprenait que Leonard Cohen avait adhéré au Bouddhisme Zen, et méditait en Californie. C'est facile à imaginer, dans un sens : un artiste a vécu en bohème intégral ; il cherche, à l'approche de la vieillesse, une sagesse ... Mais les chansons du disque ne semblent pas en parler.

Ou alors oui, il y a une strophe de la chanson "Anthem" ... Dans un album qui s'appelle *l'Avenir* et qui s'efforce de prévenir, n'est-ce pas *zen* de parler comme ceci :

*Les oiseaux chantaient
à la barre du jour
ils me l'ont dit :
"Recommencez.
Ne te soucie
ni du passé
ni de ce qui s'en vient."*

⁸ *The Future*, page 8 du livret, extrait de la chanson "Light as the Breeze".

The birds they sang
 at the break of day
 Start again
 I heard them say
 Don't dwell on what
 has passed away
 or what is yet to be.⁹

'D*on't dwell ..."*

Mais ce poète a d'abord été Juif, et non pas Zen. La prophétie le tient. Il ne peut pas retenir son cri. *Mais quelle sorte de prophétie convient, ici et maintenant?*

Il a vu l'humain, *and it's murder*, mais n'a-t-il vu que le meurtre? L'important dans la prophétie c'est peut-être *les possibilités qu'on garde ouvertes*.

*Y'a une fêlure
 une fêlure dans à peu près tout
 ... c'est comme ça que la lumière peut rentrer ...*

There is a crack
 A crack in everything
 That's how the light gets in
 That's how the light gets in ¹⁰

J'écoutais ce disque pendant les années 90. Je me demandais quelles étaient les sources de cet éclat de protestation. Je lisais Cohen depuis longtemps! Avais-je

⁹ *The Future*, page 6 du livret, extrait de la chanson "Anthem".

¹⁰ *The Future*, page 6 du livret, extrait de la chanson "Anthem".

manqué quelque chose? Moy, povre, avais-je été sourd à la dimension *protestataire* qui voulait se faire entendre?

Alors j'ai commencé à écrire ce livre.

J'étais à la recherche d'une dimension d'engagement envers la planète et ses habitants dans les *premiers pas* du poète. Ma recherche m'a ramené à l'année 1956, au premier livre de Leonard Cohen.

Et ma recherche m'a obligé à regarder ce que j'étais, moi, dans ce temps-là.

J'étais plus *wet behind the ears* que Leonard lui-même. C'est à peine si j'étais sorti de l'enfance.

Oui, j'étais comme un enfant cherchant à comprendre.

Mais mes oreilles écoutaient, intensément. Elles buvaient les bruits du monde.

La poésie de Leonard Cohen est entrée dans ma vie. Elle m'a marqué. C'est arrivé à un certain moment ; ce n'est pas quelque chose qui a toujours été là.

Cela a commencé dans les années où je sortais de l'adolescence, où je devenais un homme. C'est arrivé alors, ça continue depuis. Même le récent disque de Cohen, les *Ten New Songs* d'octobre 2001, fait partie du processus.

Dans cet essai, j'essaie de dire comment c'est arrivé. Quelles en ont été les étapes. J'essaie de raconter la rencontre entre le poète et son lecteur.

Dans ces mêmes années, j'ai eu une vraie rencontre avec Leonard Cohen, ou une "presque-rencontre". J'étais au *McGill Daily* un soir de 1958. Moi et d'autres étudiants, nous préparions l'édition du lendemain. Cohen s'est pointé au sous-sol, à la salle de rédaction du journal. Il semblait errer sur le campus.

Un journaliste de deuxième année, Dave Mayerovitch, a saisi le poète, l'a assis dans un fauteuil. Il lui a posé des questions.

Dave savait que Leonard Cohen était quelqu'un. Que son livre, publié un an et demi auparavant, l'avait fait connaître, même si seulement quelques centaines de gens l'avaient lu. Personne n'a dit le mot *interview*, mais c'en était un.

Les réponses de Cohen étaient souvent des bons mots, sans beaucoup d'information. Dave les conservait, précieusement.

Une réponse est restée dans mon souvenir. Qu'est-ce que Leonard faisait? Dave voulait savoir quelles avaient été ses activités, depuis sa sortie de l'université. Cohen a répondu :

"Je travaille dans une très respectable entreprise de famille." ¹¹

Nous devinions que c'était une mercerie, et qu'il n'adorait pas ça.

Les mots "New York" et "Grèce" auraient pu figurer dans l'échange. Mais je ne me rappelle pas que Leonard les ait prononcés.

C'est progressivement, au cours des années, que j'ai compris que dans cette période Cohen a découvert qu'il n'était pas fait pour l'entreprise de famille, ni pour être étudiant à la maîtrise à l'université Columbia, projet qui l'avait amené brièvement à New York. Bientôt il allait s'attacher à une île de la Grèce, où il écrirait beaucoup. Bientôt il y aurait un Conseil des Arts au Canada, et il allait recevoir sa première bourse à titre d'écrivain.

Dans mon essai, Leonard lui-même n'est pas très présent.

C'est vrai que l'essai, à mesure que j'écrivais, a pris un peu la saveur d'un roman. Il y a un narrateur, il y a des personnages. Je dis qui j'étais ; je dis d'où je venais. Je dis comment j'ai découvert le poète et sa poésie.

Je parle de *Let Us Compare Mythologies*, son premier livre, de 1956.

Je parle de *The Spice-Box of Earth*, qui a suivi en 1962.

Je parle de *Flowers for Hitler*, qui est mon préféré ; 1964.

(Il y a *The Favourite Game* et *Beautiful Losers*, '63 et '66, deux romans. Je les évoque brièvement.)

Je parle de *Parasites of Heaven*, livre que j'ai peu remarqué à l'époque, en 1966. Je l'ai découvert en faisant cet essai.

Et je parle de *New Poems*, qui n'est pas tout un livre, mais une section dans *Selected Poems 1956-1968*.

Les titres de ces livres me semblent être de très beaux morceaux des années soixante. Je les traduis :

Comparons les mythologies.

La boîte à épices de la terre.

Des fleurs pour Hitler.

Parasites du ciel.

Nouveaux poèmes.

¹¹ "I'm working in a very respectable family business." Je cite ses paroles de mémoire.

Dans mon essai, c'est moi qui traduit Cohen, quand il est cité en français. J'ai essayé de rester près du texte original, mais j'ai cherché aussi à rendre le rythme, le caractère conversationnel des poèmes. Je reproduis aussi le texte anglais de chaque extrait.

Ce sont ces cinq livres qui sont un peu les cinq autres personnages de mon essai.

J'ai rencontré chacun d'eux d'une manière différente. Je vis avec eux depuis. Et je vis avec le *tout* qu'ils forment. Et je vis avec le *début* qu'ils forment, pour une oeuvre plus vaste.

J'ai parlé de "roman", de "personnages" ... Mais c'est toujours d'un essai qu'il s'agit ici. Un essai qui veut exposer, qui veut expliquer, qui veut faire ressentir.

Si j'ai réussi, mon essai aidera à comprendre la poésie de Leonard Cohen. À présenter aussi un homme un peu plus jeune que lui, qui est entré en symbiose avec sa poésie.

À découvrir une contre-culture qui naissait dans ces années-là.

À découvrir le Canada anglais de 1960 : son ciel, ses écoles, ses rues, sa classe moyenne, ses mouvements de gauche ... À découvrir le Québec de 1960, et sa révolution de la pensée, démarrant juste à ce moment.

Et à découvrir Montréal, et en particulier *Bohemian Montreal*.

Cette ville, et cette ville dans la ville, étaient le lieu de la symbiose dans laquelle je suis entré avec la poésie de Leonard Cohen.

Mais c'est dans une autre ville que j'ai fait mon travail de création. Je l'ai fait à Québec. Dans le quartier Saint-Jean-Baptiste et sur le campus de Laval, début du vingt-et-unième siècle.

Donc, nous allons à Montréal, fin des années cinquante. Quelques tramways perdurent. Des gratte-ciel poussent. Et Leonard Cohen entre en scène.

1

Mythologies

Dans le premier livre de Leonard Cohen, il y a un poème intitulé "Saint Catherine Street".

Nous sommes dans les années 50 du vingtième siècle. Sur la grande artère de Montréal, la rue Sainte-Catherine, on voyait encore des tramways au début des années cinquante.

Le poème commence :

*Des religieuses, noires, monumentales,
entrent dans le tram, descendent l'allée.
Leurs doigts serrent des talismans.
Leur regard nous fixe, elles foudroient nos imprudences.
Alors on leur cède notre siège, nous obtenons une indulgence.*

Towering black nuns frighten us
as they come lumbering down the tramway aisle

amulets and talismans caught in careful fingers
 promising plagues for an imprudent glance.
 So we bow our places away, the price of an indulgence.¹²

Quel âge peut avoir le garçon qui vit cela? Dix ans? Onze ans?

Le livre qui contient le poème, c'est *Let Us Compare Mythologies*, publié en 1956, alors que Cohen a vingt-deux ans. Leonard Cohen est né en 1934. Donc c'est en 1945 qu'il a eu onze ans : la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Le recueil évoque un Montréal de l'époque de la Guerre Froide. Il est la voix d'un jeune homme juif et anglophone qui grandit à Montréal. De poème en poème, nous voyons le jeune homme quitter Westmount, le quartier confortable où sa famille habite, pour gagner le centre de la ville. Il veut participer à la vie de bohème qui se vit là. Il veut faire la cour à des filles.

Il est en contact avec la culture de masse de l'époque. La culture de masse américaine est très présente en banlieue, et parfois Cohen en parle avec affection. Mais ce n'est pas l'aliment qu'il lui faut. En lisant ces poèmes, j'ai compris très vite que le jeune homme est à part. Premièrement, il est un garçon qui aime regarder vers le passé. Il n'a pas oublié l'époque de Keats et de Shelley. Et ensuite, il aime regarder vers l'avenir. Il est *hip*.

Ce mot est en circulation au Canada, il est en circulation à Montréal, en 1956. Il vient du jazz, de San Francisco, de la Beat Generation. Les écrivains du mouvement Beat sont nés plus tôt que Leonard Cohen. Ils sont nés vers 1925. Mais ils sont, eux aussi, à la veille de publier leurs premières oeuvres : Cohen et les Beat se révèlent au même moment.

Hip ... Celui qui est hip est *au courant*, il est *conscient*. Il est conscient des cruautés de notre monde. Mais il choisit de rester calme devant elles ... Sa rage est une rage contenue, taciturne. Et avant la fin du poème "Saint Catherine Street", cette attitude est visible. Il semble maintenant avoir laissé l'enfance derrière lui. Il est devenu un homme. Il est devenu un amant.

On veut plonger dans une rivière claire.

¹² Leonard Cohen, *Let Us Compare Mythologies*, Toronto, McClelland & Stewart, 1966, extrait du poème "Saint Catherine Street", page 44. (C'est la réédition d'un livre de 1956, illustré par Freda Guttman. Ce volume a lancé la "McGill Poetry Series" à Montréal.)

*Et il y a dans la rivière des lépreux qui se sont suicidés,
cadavres malveillants qu'un brave mendiant va peut-être dépouiller.
Mais comment aimer? Comment prier?
Dans les bras de nos amantes
nous entendons la sonnerie de cloches remplies d'eau ...*

We would bathe in a free river
but the lepers in some spiteful gesture
have suicided in the water
and all the swollen quiet bodies crowd the other
prey for a fearless thief or beggar
How can we love and pray
when in our lovers' arms
we hear the damp bells . . .¹³

En 1956, l'année où *Let Us Compare Mythologies* a été publié, l'Égypte a nationalisé le canal de Suez. En 1956 également, les jeunes Hongrois sont descendus dans les rues de Budapest. Révoltes, à l'Est et à l'Ouest. Et dans le livre de Cohen, nous rencontrons un jeune Juif montréalais de cette époque. Il examine plusieurs traditions, celles qui l'ont touché, celles qui le touchent encore.

Ces vers-ci viennent d'un autre poème, "For Wilf and his House" :

*Comparons les mythologies, alors.
Je l'ai bien appris, moi, mon mensonge complexe.
celui des croix, celui des épines empoisonnées.
Puis comment mes ancêtres l'ont cloué
comme une chauve-souris contre le bois d'une grange.
Aplati là, il accueillera l'automne, il accueillera les corbeaux.
Signe jaune. Signe vide.*

¹³ *Let Us Compare*, du même poème, page 44.

Then let us compare mythologies.
 I have learned my elaborate lie
 of soaring crosses and poisoned thorns
 and how my fathers nailed him
 like a bat against a barn
 to greet the autumn and late hungry ravens
 as a hollow yellow sign.¹⁴

Jésus, ce jeune homme le compare à une chauve-souris aplatie contre une grange. C'est parce que le jeune homme n'est pas chrétien, et que dans sa ville, il rencontre beaucoup de crucifix. De temps en temps, quelqu'un lui lance que c'est son peuple ancestral, les Juifs, qui sont à blâmer pour cette mort.

Et puis, s'agit-il vraiment d'une mort? ... L'homme sur la croix, est-il mort ou est-il encore vivant? ... Ou agonisant, peut-être? Entre la vie et la mort? Comment lire toutes ces statues, comment les comprendre?

De toute façon, le jeune homme, qui sait que l'homme cloué est un prophète mais qui n'adore pas ce prophète, n'est pas sourd. Le cloué est silencieux comme les humains et les animaux qui ont été tués ; il ne peut pas parler pour lui-même. Mais le jeune homme a entendu ce qui se dit. Catholiques et Protestants lui ont donné leurs versions : c'est unanime, le prophète qui est là était un homme bon. Il était doux. Et on l'a crucifié, cruellement, et il est bien mort maintenant. Et les corbeaux vont venir le manger, *et il accueillera les corbeaux*. Le poète, maintenant, est entré dans sa vision, dans son récit : l'homme cloué accueillera les corbeaux. Car n'est-il pas un être bon? N'est-il pas accueillant à l'extrême?

Le jeune homme qui écrit se sent aliéné par cette histoire, par la charge contre son groupe. Voilà pourquoi il donne ce récit acerbe. Mais ce n'est pas son seul sentiment ; il est sensible en même temps à la beauté du prophète assassiné. Il ressent sa douleur ... ou au moins celle de la chauve-souris qu'on a clouée à la grange. Ce mythe lui semble un mensonge, mais c'est son mensonge cardinal, c'est le mensonge qui l'a formé. Il lui sert de guide dans les quartiers, riches et pauvres, de sa ville.

Et tout cela est signe de quelque chose.

¹⁴ *Let Us Compare*, extrait du poème "For Wilf and his House", page 23.

Ou alors ce n'est pas signe de grand'chose.

Difficile à trancher.

Selon lui, une ville est remplie de mythologies. Denses, et contradictoires avec les autres mythologies, et contradictoires en elles-mêmes! Il nous dit, par le titre de son livre, que nous sommes des anthropologues et des experts en littérature comparée. Nous les examinerons, ces mythologies. Nous les comparerons.

Car il faut essayer de comprendre les mythologies de la ville où on se trouve, et les fantômes qui l'habitent. C'est nécessaire, pour marcher à travers elle.

Ce poème est *for Wilf and his House*, et je sens que Wilf est un non-Juif. Comme moi aussi je ne suis pas Juif. Je sens que Cohen s'adresse à moi. Pour moi il y a un autre fait : le fait que moi aussi, je suis non-chrétien, je n'adore pas le prophète sur la croix. Mes parents, de souche protestante, avaient rompu avec leur religion, ils sont devenus socialistes au cours de la grande crise des années 30. Ils avaient une vision humaniste, et ils m'ont élevé dans cet humanisme. Chez nous, c'était une foi sans Dieu. Alors moi non plus, je n'étais pas à l'aise dans le Christianisme qui m'entourait. Moi non plus, je ne comprenais pas vraiment Jésus, son histoire, son lien avec Dieu, son clouage sur le mur de la grange. Seul Jésus l'enseignant était clair pour moi, Jésus le prêcheur de fraternité.

Ce fait ne m'aide-t-il pas à comprendre le poème? Oui, je le pense.

Et en même temps le poème demeure ouvert. Cela me persuade que d'autres trouveront *leur* point d'entrée en lui.

Dans "Saint Catherine Street" c'est un peu pareil. Le garçon qui se sent foudroyé par la bonne soeur : je pense que, en lisant, nous ressentons son mal. Nous voyons son geste de déférence. Mais nous savons aussi que son impudence n'est pas éteinte, ah non!

L'impudence est là ... mais cette poésie parle à voix modulée, elle réunit autour d'elle un petit cercle d'auditeurs. Je peux me ramener à la fin des années 50 : je me sens mêlé à ce cercle d'auditeurs. Et dans le cercle, je vois bien qu'il y a ceux qui aiment le côté Shelley : il y a ceux qui aiment le côté *hip*. Déjà, c'est un cercle hétéroclite.

Mais la voix qui parle n'est pas confuse. Elle dit ce qu'elle a à dire.

C'est pour ça que cette poésie peut être si imprévisible. C'est une poésie qui peut réchauffer ce qui est calme et froid, et qui peut refroidir ce qui est chaud. Brusquement, étrangement.

Dans "Saint Catherine Street", il y a le saut, tout d'un coup, du tramway où le petit garçon fait face aux religieuses (en 1945) vers les jeunes amants dans les bras l'un de l'autre dans la rivière claire (possiblement en 1955). Un saut vers la vie d'adulte ... vers les cadavres dans l'eau ... vers les cloches autour du cou des lépreux ...

Et les cloches me ramènent au petit gars dans le tramway, car elles sont en même temps les cloches d'une école. Et dans l'école, j'entends une bonne soeur imposant discipline et autorité.

*L*es années cinquante, avec par exemple le *Westgate Shopping Centre* qui s'ouvrait à Ottawa, les *Dorval Gardens* qui s'ouvraient à Montréal, étaient le début d'une période en Amérique du Nord. Je les appelle "les années centre-d'achats".

Les années centre-d'achats pensaient avoir laissé Auschwitz et Hiroshima derrière elles. Elles pensaient avoir organisé une vie saine, au moins pour ses classes moyennes, avec une sexualité saine et une violence modérée. En Amérique du Nord, spécialement, on avait inséré *l'adolescence* entre l'enfance et la vie d'adulte. *The teen-age years*. Phase de passage, phase structurée comme jamais auparavant, saine, balisée, prospère. Ce passage se vivait à l'école secondaire. Il se vivait dans des règles. Sans doute une certaine fureur de révolte était inévitable ; sans doute c'était un peu différent pour les jeunes de la classe ouvrière. Mais la fureur se vivait avec toutes sortes de produits conçus pour orienter les jeunes. Et puis à la fin on sortait de la fureur. On devenait un citoyen.

Leonard Cohen était dans la toute première génération à qui ce système a été offert.

Le poème "Saint Catherine Street" ne l'accueille pas très bien, le nouveau système. Le poème doit son nom à une rue qui passe par Westmount, mais qui traverse la ville, qui va loin à l'est, jusqu'aux taudis et aux boîtes de nuit de Montréal. Le poème dit combien nous restons toute notre vie enfant. Et il dit combien il nous faut quitter l'enfance, vite ; être libre, tout de suite.

Il nous dit combien être libre, c'est être sexuel : l'étreinte est le geste humain par excellence. C'est comme ça que le poète Leonard Cohen voit les choses, et donc pour lui la grande libération à faire est la libération sexuelle.

C'est vrai que les chansons d'amour d'école secondaire, elles aussi, ont tendance à tout sexualiser, dans la recherche existentielle des adolescents ...

Mais avec Cohen c'est différent, parce qu'il n'a pas oublié Auschwitz. Il n'a pas oublié Hiroshima. Sa recherche se passe dans un monde de déchirures et de luttes. Avec lui, nous ne sommes pas dans une école bien équipée, avec des tableaux noirs qui sont soudain, voilà, verts! Nous ne sommes pas sur un escalateur de grand magasin.

Je pense qu'on entend dans ce poème une question qu'on va entendre souvent dans les dix années qui vont suivre : comment peut-on *make love, not war*?

Cohen est un rebelle. Il est un poète de la révolte. Sa révolte parle, elle est claire, tout en étant légèrement enveloppée de froideur *hip*.

Mais comment aimer? Comment prier?

À ce poète de la révolte, l'esprit religieux revient soudain. Petit gars, il avait été plongé dans la religion à la synagogue, on le sent. Et je suis persuadé que les traces de Christianisme qu'il voyait partout autour de lui, les clochers, les crucifix, les soeurs et leurs habits noirs, l'impressionnaient en partie parce que sa propre religion était toujours très vive en lui.

Alors, le petit gars fait face à la religieuse. Il échappe à sa sévérité, il échappe à sa piété.

Qui est cette religieuse pour lui? Je pense qu'il faut voir deux femmes en elle, si on veut comprendre le poème. Elle est une mère, une aînée, une autorité. Il reconnaît bien en elle quelque chose d'universel, qu'il respecte et qu'il haït en même temps : le vieux monde et ses codes, le vieux monde qui pèse sur lui. Un rabbin aurait ces traits, tout autant.

Ensuite, elle est *l'autre*. Elle est le Canada français et *ses* codes, le catholicisme, la langue française, tout ce qu'il ne comprend pas.

L'attrait de l'autre est une chose qui existe -- et si la religieuse était jeune et jolie, ça jouerait peut-être, il pourrait fantasmer sur elle. *Le dédain pour l'autre* existe aussi. Puisqu'elle est âgée et lourde, c'est plutôt cet aspect qui prédomine.

Parfois, lors de son départ de Westmount et de sa marche vers le coeur de la ville, vers le coeur de la bohème, Leonard Cohen semble larguer la religion. Beaucoup de poèmes ont une tonalité athée. Que faire de la religion, quand c'est d'être *libre* qu'on a envie? Comment croire à la religion quand le monde est un monde de déchirures et de luttes?

D'autres fois, la religion semble rester vivace en lui : cela peut être une fidélité au Judaïsme. Cela peut être une attirance pour Jésus et sa douceur. Cela peut être la Scientologie, qui semble l'avoir intéressé dans la quarantaine. Cela peut être le Zen, religion bouddhique prisée par les *hip* en 1956, et prisée par Leonard Cohen beaucoup plus tard, quand il est entré dans l'âge mûr, vers 1990.

C'est quand il est un athée humaniste que Cohen est le plus près de mes croyances. Mais je ne me suis jamais senti loin de lui dans ses pérégrinations spirituelles. Car il lie chaque station de son chemin à sa révolte.

Quand il est Juif, il est un Juif de gauche, un *underdog*. Comme dans son *Book of Mercy* en 1984, quand il crie sa rage à l'État d'Israël :

À chaque peuple la terre est donnée, mais il y a des conditions ... La terre n'est pas la vôtre, la terre a été reprise. Vos autels tombent à travers le vide, vos tables de la loi ont été hâtivement révisées, vous êtes à genoux en enfer à côté de vos tortionnaires. Et vous comptez encore vos troupes? Vous composez encore vos chants de marche? ...

To every people the land is given on condition . . . The land is not yours, the land has been taken back, your shrines fall through empty air, your tablets are quickly revised, and you bow down in hell beside your hired torturers, and still you count your battalions and crank out your marching songs.¹⁵

Et quand il est chrétien, il est un chrétien miséricordieux, choqué par les crimes du monde chrétien. Quand il s'intéresse à la Scientologie, c'est à son côté auto-soins qu'il s'attache. Quand il est Bouddhiste, il regarde le monde avec tristesse, avec tendresse. Il veut emmailloter ses blessures.

La religion va et vient chez Leonard Cohen, mais la révolte est toujours là. Voici un poème qui vient de son sixième livre, *Selected Poems*.

¹⁵ Leonard Cohen, *Book of Mercy : Le Livre de miséricorde*, Issy-les-Moulineaux, France, édition bilingue, Carrère et Michel Lafon, 1985, page 87. (Ce poème sans titre est le poème qui a été intitulé "Israel " quand il a été repris dans *Stranger Music: Selected Poems and Songs*, en 1993. Cette version française est de moi.)

(Le jeune poète a maintenant trente-trois ans. L'année, c'est 1967, il est moins isolé qu'il était. Il est maintenant entouré d'une culture jeune, belle, sauvage. C'est une contre-culture à la culture que sa satire a toujours visée. Elle présente une alternative au monde compétitif, elle veut faire naître un système de vie fraternel. Cette contre-culture chante l'amour, le sexe, comme Cohen l'avait fait dans "Saint Catherine Street". Elle chante l'amitié et la marginalité, comme lui. Et elle va plus loin que lui -- elle chante la commune et le collectif, aussi. Elle dénonce la guerre. Elle hurle qu'il y a des cadavres dans la rivière.)

Le poème s'appelle "The Reason I Write":

*J'ai une raison d'écrire.
C'est que je veux créer quelque chose
qui ait une beauté égale à ta beauté.*

*Quand je suis avec toi
je veux être un héros
comme les héros que j'aimais
quand j'avais sept ans.
Un homme parfait
qui tue.*

The reason I write
is to make something
as beautiful as you are

When I'm with you
I want to be the kind of hero
I wanted to be
when I was seven years old
a perfect man
who kills. ¹⁶

¹⁶ Leonard Cohen, *Selected Poems 1956-1968*, Toronto, McClelland & Stewart, 1968, extrait du poème "The Reason I Write", page 231.

Qui tue?

Quand Leonard Cohen avait sept ans, c'était 1941, l'année de ma naissance. Curieux sur les choses qui remontent plus loin que mes souvenirs, je lis des récits, j'apprends. En 1941, Hitler commençait à construire ses camps de la mort, il lançait ses troupes contre Moscou, il détenait les Juifs à Drancy en banlieue de Paris. Il se liait avec le Japon.

Il est facile de ne pas remarquer que Cohen est en train d'évoquer la Deuxième Guerre quand il dit "quand j'avais sept ans". Il glisse ça si simplement. Il semble parler des jeux de cowboy, les jeux de guerre, des petits garçons de toutes les époques -- dans ces jeux, on "tue", non?

Mais pour lui, les jeux de ses sept ans s'alimentaient aux bulletins de guerre, à l'actualité, à l'holocauste, à la cause des Juifs. Il est facile d'oublier que les États-Unis n'étaient pas encore dans la guerre en 1941. Que les Soviétiques aussi avaient été en dehors de la guerre, liés par leur pacte avec Hitler, jusqu'à l'attaque nazie de cet été-là.

Des soldats canadiens s'entraînaient en Angleterre. Des mouvements de résistance se formaient en Norvège, en France, en Yougoslavie ...

The Gazette, The Herald, The Montreal Star parlaient de tout cela.

D'autres réseaux amenaient d'autres nouvelles aux Juifs de Montréal, en yiddish, en anglais ou français, en d'autres langues ...

Des maquis de partisans juifs se formaient dans les forêts de la Russie. Rêvant au socialisme, ou rêvant de fonder un pays d'Israël ; encadrés par l'Armée Rouge, ou agissant hors de toute structure nationale, ces guérilleros faisaient la guerre irrégulière aux Nazis. Ils en tuaient pas mal. (L'écrivain italien Primo Levi a bien raconté ça dans *Se non ora, quando?* -- traduit en français comme *Maintenant ou jamais.*)

Apparemment le petit garçon de sept ans a capté ces nouvelles.

Et une figure de guerrier est entrée dans sa mythologie. *La paix avait parfois ses guerriers.* C'est une figure qui allait continuer de faire partie de lui, même dans une oeuvre de poésie et de chansons plutôt *peace* -- même dans une oeuvre écoutée par l'auditoire pacifiste des années soixante et soixante-et-dix. Cette figure de guérillero juif de 1941 est une figure que nous pouvons placer à côté de Che Guevara dans la mythologie de la contre-culture, si des écrivains comme Leonard Cohen et

Primo Levi comptent beaucoup pour nous. La figure de Guevara et quelques autres figures (les paysans insurgés du Vietnam, pour certains ...) faisaient que l'idée de la paix n'était pas *tout* dans la contre-culture. Il y avait aussi la notion de guerre menée par les pauvres de la terre, pour *amener* une ère de paix.

Qu'est-ce qu'elle était, cette contre-culture de 1960, dans laquelle je suis en train de situer Leonard Cohen? C'est le moment de l'explicitier un peu. Avec *Let Us Compare Mythologies* en 1956, Cohen était précoce. Il devenait un de ses fondateurs.

Mais qu'ont-ils fondé, les fondateurs canadiens et américains, russes et polonais, de la contre-culture? Quelles en étaient les racines? Quels en sont les prolongements?

Theodore Roszak, un Américain qui avait dirigé le journal britannique *Peace News*, a essayé de définir le mouvement dans un livre en 1969. Il dit que les jeunes étaient face à un monde terrifiant.

"La prospérité a brillé et a aveuglé, dit-il dans *The Making of a Counter Culture*. Mais il y avait aussi l'état de terreur thermonucléaire, et cet état des choses a produit chez beaucoup de gens une *insensibilité terrifiée*. C'était le seul mécanisme de défense mentale pour une génération qui se rappelait de la guerre."

Quelques-uns, dans cette génération de la Seconde Guerre mondiale, avaient protesté et créé des groupes pacifistes, vers 1950.

"Mais les jeunes, eux, ont été plus loin. Ils ont arraché ces mots, textes, pétitions, du bloc-notes de la vieille génération. Ils en ont fait un style de vie."

Pour Roszak c'est très clair : l'ennemi n'était plus simplement le système capitaliste.

"Il est essentiel de se rendre compte que la technocratie n'est pas uniquement le produit du capitalisme. Il est, plutôt, le produit d'un industrialisme qui est arrivé à maturité. La course au profit pourrait être éliminée ; la technocratie resterait."

Les jeunes des années soixante ont donc créé un style de vie, et pas seulement un mouvement politique.

Roszak aime ce mot, *technocratie*. Il l'utilise pour désigner la cible de ces jeunes. Avant la guerre, "Technocracy" avait une majuscule et était un mouvement utopiste qui voulait utiliser la technique, la science, les machines, comme solution aux problèmes humains. Après la guerre, sans majuscule, elle était devenue un terme générique.

La technocratie était maintenant l'esprit manipulateur de l'État et de la grande industrie. Le terme s'appliquait à l'Est comme à l'Ouest.

"Très vite, nous avons été entourés par un nouveau système. Un totalitarisme technocratique est sorti droit de la guerre, et de la guerre froide qui a suivi. De grands investissements industriels ont été faits. Les processus de décision ont été centralisés. Et la science était désormais tenue en adoration."

Par leur nouveau style de vie, les jeunes veulent déjouer cet esprit manipulateur. Leurs penseurs préférés disent que la construction d'une bonne société n'est pas uniquement une tâche sociale.

"C'est une tâche psychique. La dissidence des jeunes aujourd'hui est un mouvement politique, mais elle n'est pas que cela ; elle est un phénomène culturel. Car elle va plus loin que l'idéologie. Elle vise l'état de nos esprits. Elle cherche une transformation en profondeur de notre sens de nous-mêmes, de l'autre, de l'environnement."

Quelle est la bonne société? Quel système bâtir, si on refuse le capitalisme et même la technocratie? Ici, Roszak est plus incertain. Pour la Nouvelle Gauche que les jeunes esquissaient dans ces années, il y avait quelques réponses prudentes : "Une nouvelle sorte de socialisme, probablement ... Un socialisme qui insisterait beaucoup plus sur la démocratie de participation, sur l'esprit de jeu et de plaisir, sur la non-violence ..." Et en tant que directeur de *Pace News*, Roszak pouvait aller dans ce sens.

Mais il voulait être le philosophe de la contre-culture. Une culture est plus large, plus intuitive, plus profonde, qu'un mouvement politique, et peut seulement être suggérée.

C'est ce que Theodore Roszak fait :

"Ne s'agit-il pas de rendre visible la magie de la terre? De hâter la venue d'une culture où on n'estime pas que le grand but de la vie est la puissance, le savoir, les réalisations? Le grand but ... je dirais que c'est un chamane des Pawnees qui l'a enseigné le mieux : *c'est de s'approcher de chaque chose de notre vie avec le chant qui lui convient.*" ¹⁷

¹⁷ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, Garden City, New York, Doubleday Anchor Book, 1969, page 268. Ma traduction.

Theodore Roszak est Américain. Sa contre-culture est très centrée sur les États-Unis. Leonard et moi sommes originaires d'autres tribus.

Je vais maintenant tracer quelques-uns de *mes* chemins vers Cohen et la contre-culture.

2

Penché sur une radio

Let Us Compare Mythologies a été publié en 1956. C'est un livre qui vient du coeur de la Guerre Froide, du face-à-face entre le bloc soviétique et le bloc américain.

Mais deux événements ont marqué 1956, deux révoltes. Ces révoltes ont changé les termes du face-à-face. Ces révoltes m'ont formé. J'ai des souvenirs très clairs d'elles.

Avant, il y avait l'Est et l'Ouest. Il y avait une orthodoxie communiste, en Russie ... et il y avait une orthodoxie démocratique et capitaliste, aux États-Unis. Les deux événements de 1956 ont dissipé quelque peu l'idée d'un choix obligé entre deux pôles. Quelque chose prenait forme *entre les deux*.

Premier événement : l'Égypte saisit le canal de Suez.

Une révolte contre l'Ouest, celle-ci. Le monde des teints foncés, le monde de la peau brune, qui s'insurgeait. Le monde de la pauvreté et de la vie paysanne. En nationalisant le canal, l'Égypte ne bravait pas directement les États-Unis. Mais elle bravait la Grande Bretagne et la France, ses alliés. Le leader égyptien, Gamal Abdel Nasser, bel homme aux traits africains, adoré par la foule dans le monde arabe et impressionnant partout, et qu'on appelait le plus souvent simplement "*Nasser*", défendait un socialisme de son crû. Un socialisme arabe. Il jetait les bases de ce qu'on appellerait plus tard le Tiers Monde.

Ce qui se passait, cependant, ne concernait pas seulement le monde arabe. Il concernait l'Afrique, l'Asie, l'Amérique latine.

Cherchant à sortir de leur pauvreté, ces pays esquissaient un choix de société, et leur choix n'allait pas dans le sens capitaliste. Mais il n'était pas soviétique non plus. Il était autre. Il était *tiers*.

La Grande Bretagne et la France, perdant leur contrôle sur le canal, ont répliqué. Ils ont fait la guerre à l'Égypte. Les bombes ont commencé à tomber. Mon éveil politique avançait sous l'impact de ces bombes.

Et Israël a suivi la Grande Bretagne et la France. Son armée a envahi l'Égypte.

Avant, Israël m'avait semblé un pays plutôt tiers-mondiste. Ses kibboutz, ou communes agricoles, m'inspiraient. Maintenant, que penser? Je voyais Israël

rangé du côté des pays riches. Sa peur du monde arabe (qui n'avait jamais accepté la fondation de l'État juif en 1948) primait sur tout.

Deuxième événement : à l'automne de 1956, de jeunes Hongrois prennent possession des rues de Budapest, dans des émeutes qui tournent à la révolution.

Le gouvernement hongrois était issu du Communisme. Mais dans la crise, il a décidé d'essayer de sortir la Hongrie du bloc soviétique. Le leader était Imre Nagy : homme aux cheveux gris, prudent, cherchant à combiner Communisme et nationalisme hongrois. Les Soviétiques ont répliqué. Cette fois, c'était la révolte à l'Est. Que voulaient ces jeunes? Ils étaient là, gars et filles, leurs visages pâles, leurs yeux inquiets, portant casquettes et foulards. Parfois ils avaient une mitraillette à la main. Ils étaient à la première page des journaux, comme les yeux éclatants des Égyptiens avaient été à la première page un peu plus tôt.

Que voulaient-ils, que voulaient-elles? Chaque analyste avait sa version.

Pour la presse, pour le *Ottawa Journal*, dans ma ville à moi, ils étaient des Freedom Fighters, ils étaient pro-occidentaux. Moi je ne pouvais pas embrasser cette version. *Freedom Fighters* : l'expression me semblait pleine d'une auto-félicitation caractéristique de la Guerre Froide. Moi je les voyais plutôt à la recherche -- eux aussi! -- d'un socialisme de leur crû.

Quelle sorte de socialisme pouvait-il être, le socialisme de ces jeunes Est-Européens? J'essayais d'imaginer.

Et les tanks soviétiques ont rempli les rues de Budapest, et j'ai vu le courage des jeunes face aux tanks. J'ai vu leur révolte mâtée.

Pendant les années cinquante, ma famille allait au Lac Bevan, dans les Laurentides. Au chalet cet été-là, j'appuyais mon front contre un mur de bois. Je me penchais sur notre petite radio en plastique -- par moments je la tenais dans mes mains -- pour entendre, de New York, la diffusion des débats des Nations Unies.

J'écoutais chaque orateur. J'essayais de comprendre.

Et tout l'automne, de retour à Ottawa, de retour à l'école, j'essayais toujours de comprendre. La révolte des Égyptiens me semblait justifiée. Dans ma famille nous n'aimions pas la domination britannique en Afrique et en Asie ; Gandhi était un héros familial chez les Reid.

Que pensais-je de la révolte hongroise? Justifiée aussi, je trouvais. Mais qu'est-ce que je ressentais face au bloc communiste? Il fallait que je me pose cette question. Le Communisme, même avec son autoritarisme, venait de la gauche, il était une forme de socialisme. Il se voulait du côté des travailleurs. Ne devait-il pas concéder quelque chose au soulèvement populaire? Reconnaître ses torts? Mais non, il ne semblait pas vouloir rien reconnaître, rien concéder.

Chaque bloc semblait encaisser un dur coup. La Guerre Froide et la peur d'une guerre nucléaire qui l'accompagnait, qui la saturait de bord en bord, n'étaient donc pas toutes-puissantes.

Non, le monde bougeait.

Je sentais l'année 1956 mettre son sceau sur moi ; près de ma radio au Lac Bevan je me disais : "*Malcolm, tu vis une année excitante.*"

Je ressentais un manque, cet automne-là. Nous, jeunes d'ici, quelle allait être notre réponse aux yeux étincelants des Égyptiens? Aux yeux inquiets des Hongrois? Il me semblait que ce qui manquait c'était une révolte à l'Ouest, dans les calmes banlieues des États-Unis et du Canada.

Et Cohen était là. Inquiet, sensuel, hip, il était là. C'est lui qui commençait à me fournir les éléments d'une révolte locale. Ou plutôt, c'est ce qu'il allait commencer à faire deux ans plus tard, à l'automne de 1958, quand j'arriverais pour étudier à Montréal.

Aller à Montréal, pour moi, c'était aller vers le Monde. J'anticipais ce voyage. Montréal serait plus français, chose qui comptait pour moi dans cette époque qui était celle de Sartre et de Beauvoir. Montréal serait plus cosmopolite.

Je voyais, par exemple, de jeunes écrivains juifs entrer chaque jour dans le débat. Il y avait Irving Layton et Mordecai Richler. Il y avait Norman Levine, un garçon d'Ottawa, lui ... Il y avait Leonard Cohen. Je voyais leurs textes publiés dans la revue littéraire *Tamarack Review*. J'étudierais à McGill, et à McGill, *Let Us Compare Mythologies* serait dans la bibliothèque.

En même temps, une révolte de jeunes était en train de se produire à l'Ouest. Elle se produisait ... si j'acceptais de la reconnaître dans une forme très simple. Elvis

Presley faisait rage cette année là, en 1956. Je le regardais à la télévision. Les médias en parlaient abondamment. Pour eux, c'était un signe de l'aliénation des jeunes. Mais moi je me disais : trop simple.

La Fureur de vivre, ainsi avait-on traduit le film de James Dean, *Rebel Without a Cause*. Elvis et ses fans l'avaient, cette fureur. Je le reconnaissais. Mais c'était une fureur immédiate, c'était une fureur tout autour de l'école secondaire et du centre d'achats. Où était le vaste monde? Où était le demi-siècle qu'on venait de vivre? Où était la planète terre? Dans le film, Dean et ses copains vont dans le planétarium de leur ville et se plongent dans le spectacle des constellations. Moi, je voulais plus. Je cherchais le planétarium qui me révélerait l'univers des aspirations humaines.

Quel est le destin des humains? Comment vivent-ils, pourquoi font-ils la guerre et la paix? À côté de ma radio, je me posais ces questions. La radio m'apportait des nouvelles des Égyptiens et des Hongrois, leurs actes me touchaient. Moi, mes actes allaient-ils les toucher un jour? La musique d'Elvis ne se cassait pas la tête avec ça :

*Well, if your baby leaves you
You'll find a new place to dwell
Way down at the end of Lonely Street, at--
Heartbreak Hotel.*

"Si ton amour te quitte
tu trouveras logis
rue Solitude
à l'Hôtel du Coeur-Brisé ..." ¹⁸

Mais Cohen ... Sa poésie était toute remplie de ces questions. Ses références historiques n'étaient pas les *mêmes* que les miennes, peut-être. Quand j'ai commencé à lire ses premiers livres, je les voyais, ces allusions. Rimbaud ... Faulkner ... Spinoza ... Je connaissais assez peu ce qu'il y avait derrière ces noms célèbres, qu'il avait glissés çà et là. Et je voyais aussi qu'il y avait beaucoup de noms

¹⁸Axton-Durden-Presley. "Heartbreak Hotel", New York, RCA Victor, 1956. Ma traduction.

qui comptaient pour moi, dans ma tentative de saisir le siècle -- Bernard Shaw, Emily Carr, Karl Marx -- qui ne faisaient pas partie de sa liste à lui.

Mais Albert Camus !

Mais Frank Scott !

Mais Dylan Thomas !

Nous avons quand même quelques noms en commun dans nos panthéons, Leonard et moi.

Et Auschwitz. Nous avons tous les deux Auschwitz comme point de repère. Il y avait une région quelque part au-dessus de nos têtes, une région d'idées et de dilemmes moraux. Chacun de nous faisait sa tentative de saut vers le haut. Nous voulions entrer dans cette région.

Quand, dans ses poèmes, Leonard Cohen essayait de comprendre le monde, ce n'était pas dans les termes politiques que moi j'affectionnais. Ghandi, avait-il présidé dans la maison Cohen? Il semblait que non, ni dans sa maison à Westmount, ni dans sa chambre de bohême. Il avait son engagement envers les *lovers*, le poète ; envers la vie amoureuse comme révélatrice de la vie en général. Comme il le dit dans *Let Us Compare Mythologies*, dans le poème "Lovers" :

*Pendant le premier pogrom ils
se rencontraient derrière les ruines,
marchands en train de faire un doux négoce.
Elle : son amour. Lui : un moyen-âge de poèmes.*

*Et à côté des fours
ils volèrent un baiser dans la chaleur
avant que le soldat arrive
pour casser toutes ses dents en or*

*Au ventre même de la fournaise
ses lèvres s'approchèrent de ses seins
que les flammes consumaient
que le feu prenait*

Plus tard il se demanderait :

*Le troc était-il complet?
Il s'était bien fait baiser,
que des pilleurs disaient.*

During the first pogrom they
Met behind the ruins of their homes--
Sweet merchants trading: her love
For a history-full of poems.

And at the hot ovens they
Cunningly managed a brief
Kiss before the soldier came
To knock out her golden teeth.

And in the furnace itself
As the flames flamed higher,
He tried to kiss her burning breasts
As she burned in the fire.

Later he often wondered:
Was their barter completed?
While men around him plundered
And knew he had been cheated.¹⁹

Non, le jeune poète ne parle pas de Suez et de Budapest. Il écrit à la manière des poètes métaphysiques des années 1600, que je ne connais pas beaucoup, John Donne, Andrew Marvell, si populaires à McGill en 1956. "Un doux négoce," c'est bien leur style. Mais avec l'archaïsme, il y a du neuf. Ça cogne. Ça choque. C'est comme

*un homme parfait
qui tue*

¹⁹ Leonard Cohen. *Let Us Compare Mythologies*, extrait du poème "Lovers". page 33.

Éros est là, et Mars aussi.

Oui, il était dans le même monde que moi, ce poète. Voilà Auschwitz, voilà les camps, voilà un outrage sur lequel il est penché comme moi j'étais penché sur ma radio au Lac Bevan. Il écrit avec morgue. Les amants sont sur le point de périr, et néanmoins le garçon embrasse la fille! Pour Cohen, les baisers tiennent lieu de protestations. La vie se bat jusqu'à la fin ; les sexes brûlent en même temps que les victimes brûlent. (Dans ma compréhension du poème, le gars périt aussi ... même s'il *semble* survivre et philosopher encore.)

Le même monde ... Mais je suis en train d'oublier une différence importante! Entre moi et Cohen, entre son regard sur le monde, et le mien.

Cohen avait terminé ses études à McGill. Il avait vu son recueil de poèmes publié. Il était entré dans la vie d'homme. Tandis que moi j'étais un garçon de quinze ans.

Il pouvait regarder Elvis Presley comme une figure juvénile. (En fait, Elvis *était* un peu plus jeune que lui.) Il était entré dans une vie sexuelle, ses poèmes le disaient, le célébraient. C'était vrai même quand dans les amours qu'il racontait, comme ici dans un poème au titre rappelant des films suédois sur l'adolescence, *Summer Night*, le thème portait surtout sur la gaucherie des jeunes.

*Et la fille que je serrais dans mes bras
s'est arrachée à moi. Son cri parlait pour nous tous :
Help!*

And the girl in my arms
broke suddenly away, and shouted for us all,
Help! ²⁰

Il était un adulte, il était un amant. Et moi ...

Moi, je rêvais.

J'étais adolescent, et c'était Elvis le jeune homme dans la vingtaine qui était chargé de nous parler, à nous adolescents. Il pouvait bien parler de l'Hôtel du Coeur Brisé, invoquer la fureur de vivre! Nous, à la Nepean High School, quand il est

²⁰ *Let Us Compare*, extrait du poème "Summer Night", page 48.

arrivé à la Union Station pour donner son concert à Ottawa, nous étions plus ou moins prêts. Mais nous essayions de flairer le monde qu'Elvis ouvrait pour nous. Même moi, dans mes chroniques de télévision écrites pour l'hebdomadaire du quartier, je n'étais pas complètement fermé. Simplement, j'essayais de faire valoir qu'il y avait la fureur de vivre ... mais qu'il y avait aussi la fureur de comprendre.

Moi, mon thème de fond c'était *la lutte politique*. Leonard, son thème de fond c'était *la vie amoureuse*. Exploités à libérer ; émotions à libérer. Les années soixante s'approchaient, le grand entrelacement de ces deux thèmes allait se faire.

Nous nous approchions d'un moment. Car il y a sûrement un moment quand l'alternatif se conçoit? La contre-culture s'établit? L'underground s'installe? Le moment, c'était peut-être 1958.

*C'*est 1958, j'arrive à McGill. *Let Us Compare Mythologies* est sur certaines tables de librairie. Il est à la bibliothèque. Son auteur, aussi, est dans les environs. Il rôde, il jase. Il se pointe de temps en temps. Il est un personnage de l'underground local.

Un poète de vingt-quatre ans a conquis un lecteur de dix-sept ans. L'oeuvre commence, le lecteur frappe à la porte, il entre. Il est très curieux des racines de l'oeuvre, des racines de son auteur. Un deuxième livre suit, et un troisième. À mesure que l'oeuvre avance, le poète fournit des éléments de réponse à la curiosité de son lecteur. Un quatrième livre ; un cinquième. sixième, septième. *Et un premier disque!*

Maintenant le monde a changé et le poète ne révèle plus seulement ses racines. Il commente l'actualité.

Quand cela arrive, le poète et le lecteur pourraient être amenés à se quitter.

Peut-être qu'écrivain et lecteur ne vivent pas l'époque de la même façon?

Des choix différents? Des intransigeances?

Mais non. Ils continuent ensemble.

Et en 2003, ils ont derrière eux quarante-sept ans de voyages.

Ils ont emprunté les mêmes routes. Ils ont emprunté *différentes* routes. Ils se retrouvent de temps en temps. Ils se retrouvent, semble-t-il, toujours.

3

Yiddish

À Montréal, en 1934, un bébé naît.

Leonard : ce bébé, pour ses parents, est un lion.

Cohen : ce bébé est Juif.

Quel avenir se dessinait pour l'enfant? Difficile à dire, car il était né sous un ciel très variable.

Hitler, en Allemagne, terminait sa première année de pouvoir. Des Juifs ont fui, et fuient. D'autres essayent encore de croire que la haine de Hitler pourrait s'épuiser, passer sans causer de vrais dégâts.

L'Occident ne voit pas encore Hitler comme son plus grand problème. Il peut y en avoir qui le voient ainsi ... des socialistes par exemple, des communistes. Mais même *eux* ne saisissent pas encore combien sa haine des Juifs va être centrale. Des préjugés anti-juifs existent au Canada aussi, et partout.

"Là tu vois Madame Cohen, répondit Effie, tu vois bien comment elle est -- ce sont des youpins," écrit un des grands romanciers britanniques de l'époque, Evelyn Waugh. Il a inséré la phrase dans son roman *Scoop* en 1938 (comme une réplique d'un de ses personnages, c'est vrai). Le ton ne semble pas avoir nui à son succès.²¹

Leonard, sa famille est loin d'Hitler. Ils habitent Montréal, la plus grande ville du Canada.

Dans cette ville, la majorité est canadienne-française. Mais les Cohen, comme la plupart des Juifs de la ville, et comme les autres communautés immigrantes, ont adopté anglais. Mais demeure la langue ancestrale : le yiddish. La langue yiddish, cependant, est en perte de vitesse. Les parents de Leonard glissent quelques expressions parfois, mais Leonard ne semble pas avoir appris la langue. Son écriture n'en porte pas beaucoup de traces.

En 1934, pourtant, le yiddish a encore une certaine vivacité littéraire à Montréal. Un de ses grands poètes est J.I. Segal, qui a vécu dans plusieurs pays, mais qui, en se

²¹ "That's Mrs. Cohen," said Effie. "You see how it is; they're Yids." Evelyn Waugh. *Scoop*. Londres, Penguin, 1965, page 49. (Réédition d'un roman de 1938.)

trouvant à Montréal, s'est beaucoup attaché à la ville. Écoutez-le, dans une traduction que j'ai faite d'après une traduction anglaise de Miriam Waddington :

*Les enfants de mon quartier
Viennent tous chez moi étudier le yiddish.
Je leur dis : 'N'ouvrez pas vos livres!'
D'abord je veux bien regarder
les visages que j'ai devant moi ...*

The children from my neighborhood
all come to me to learn Yiddish :
I tell them not to open their books,
I want to look at them and read
their faces . . .²²

Ce quartier?

C'est sûrement le Mile End, quartier autour du boulevard Saint-Laurent, exactement au centre de Montréal : les rues Saint-Urbain, Coloniale, Fairmount, Esplanade ... En '34, c'est le coeur de la vie juive. Un quartier pauvre, mais animé de cet esprit yiddish que le poème de Segal évoque, avec la Jewish Public Library et le Workmen's Circle, mouvement d'éducation ouvrière.

C'est la crise économique, tous en souffrent.

Mais la famille de Leonard Cohen est une famille fortunée. Elle s'est installée dans le quartier le plus riche de Montréal, et un des plus anglo-saxons : Westmount.

Son père, Nathan B. Cohen, est, avec ses frères, manufacturier de vêtements pour hommes. Et avant lui, Lyon Cohen, le grand-père, était déjà connu comme un des leaders de la communauté juive de Montréal.

²² J. Michael Yates, avec Charles Lillard & Ann J. West (dir.), *Volvox: Poetry from the Unofficial Languages of Canada . . . in English translation*, Port Clements, Colombie-Britannique, Sono Nis Press, 1971, page 158. (Extrait du poème "Teaching Yiddish", traduit du yiddish de Segal par Miriam Waddington.)

Sa mère, Masha, est la fille d'un rabbin. Cet homme, Solomon Klinitsky, a une personnalité beaucoup plus non-conformiste. Une suite poétique dans le deuxième livre de Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, le montre très clairement. Elle s'appelle "Lines from my Grandfather's Journal".

Est-ce qu'ils sont tirés directement des écrits du Rabbin Klinitsky, ces textes? Ou est-ce que Cohen les a retravaillés? Dans un cas comme dans l'autre, ils semblent bien révéler la nature de cet homme. Ils nous présentent son état d'esprit, vers 1948 peut-être ; juste après la fondation d'Israël.

Les Chrétiens ne veulent plus débattre. Les Juifs, eux, ont oublié les meilleurs arguments. Essayer d'écrire les Principes de la Foi, aujourd'hui, ce serait un peu comme aboyer à la lune ...

Alors, pourquoi ramer contre le courant? Mieux vaut bégayer que chanter ...

J'ai reçu la promesse de l'arc-en-ciel. Oui, il y a eu promesse. C'était après l'inondation où tous mes amis avaient été noyés ...

Mais qui respecte les promesses aujourd'hui? ... Je contemple les arbres de Montréal, les arbres de New York, les arbres de Kovno. Mais être le propriétaire de ces arbres? Non, ce n'est pas mon désir. Je me moque des génies de l'immeuble ...

Mais les soldats? Leurs rangs, leurs uniformes? Les parachutistes dans les rues de Tel-Aviv? Eh bien, comment les dédaigner? Ils sont une sorte de réponse aux fours. Les jeunes hommes que j'ai vus, les dos courbés, en Pologne dans le ghetto, ce n'était pas un plaisir de les regarder. Leurs dos rompus n'étaient pas beaux. Mais pardonnez-moi, je n'aime pas les voir en uniforme, les bataillons juifs ne me donnent pas plaisir à regarder non plus. ...

Revenons à nos livres.

Embellissons la Loi d'un commentaire qui est humain.

*N'invoquez pas une mort spectaculaire.
Il y a tant de choses à expliquer --
les miracles ne font qu'obscurcir ta beauté. . . .*

Je doute de tout ce qui m'a été enseigné. Mon dictionnaire étant plein de mensonges, je retombe dans la Genèse. Doutes même sur les mots de commencement. Quel saint a altéré quel sens pour accommoder sa parabole? Je suis jeté plus loin que la Genèse, jusqu'à être en dehors de ma communauté ...

Les cheminées du village fument. Les petites synagogues en bois, remplis d'hommes. Peut-être que plus tard quelqu'un d'autre va trouver mes livres? Ils contiennent de bons enseignements pour tous. Sauf pour moi.

The Christians no longer want to debate. Jews have forgotten the best arguments. If I spelled out the Principles of Faith, I would be barking on the moon. . . .

Why make trouble? It is better to stutter than sing. . . .

There was promise to me from a rainbow, there was a covenant with me after a flood drowned all my friends . . .

Who keeps promises except in business? ... I stare dumbfounded at the trees. Montreal trees, New York Trees, Kovno trees. I never wanted to own one. I laugh at the scholars in real estate.

Soldiers in close formation. Paratroops in a white Tel Aviv street. Who dares disdain an answer to the ovens? Any answer. I did not like to see the young men stunted in the Polish ghetto. Their curved backs were not beautiful. Forgive me, it gives me no pleasure to see them in uniform. I do not thrill to the sight of Jewish battalions. . . .

O come back to our books.
Decorate the Law with human commentary.
Do not invoke a spectacular death.
There is so much to explain --
the miracles obscure your beauty.

Doubting everything that I was made to write. My dictionaries groaning with lies. Driven back to Genesis. Doubting where every word began. What saint had shifted a meaning to illustrate a parable. Even beyond Genesis, until I stood outside my community. . .

The chimneys are smoking. The little wooden synagogues are filled with men. Perhaps they will stumble on my books of interpretation, useful to anyone but me.²³

²³ Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Lines from my Grandfather's Journal", page 80.

4

Arbres de Montréal

Montreal trees, New York trees, Kovno trees...

En '34, Montréal est le centre économique du Canada. La ville est aussi le grand centre de la vie juive au Canada. Elle perdra ces distinctions, Toronto les gagnera. Mais on ne le sait pas encore, en 1934. Comme on ne sait pas encore qu'il va y avoir une deuxième guerre mondiale.

La Crise, cependant, même les riches savent qu'elle sévit. Et cette crise génère une pensée socialiste, une action socialiste, dans le monde juif et dans les autres mondes.

Ici et là, aussi, elle génère une pensée et une action fascistes.

La grande arrivée des Juifs à Montréal était survenue vers 1900. Les arrivants venaient de l'Europe de l'est. Ils étaient les Juifs qu'on appelle les Ashkénazes, par contraste avec les Sépharades, du Moyen-Orient.

Ils arrivaient souvent de l'empire du Tsar de Russie, dont certaines parties étaient catholiques, la Pologne, l'Ukraine. Ils redoutent la haine des Chrétiens, l'ayant connue là-bas. Il y avait les pogroms, des chasses-aux-Juifs intermittentes, encouragées par les autorités.

Ici aussi, des préjugés existent. Mais au Canada, malgré la Crise et malgré les mouvements fascistes, un équilibre semble tenir. Les Juifs de Montréal ont une certaine confiance que l'Hitlérisme ne viendra pas au Canada. Ils s'installent, ils s'adaptent. Un déplacement vers la banlieue confortable s'esquisse, vers Côte-Saint-Luc, de l'autre versant du Mont-Royal. Quelques écrivains pointent, en anglais. En français, pas encore.

Une poésie juive en langue anglaise émerge, une poésie gagnée à la modernité. Abraham Klein, qui signe *A.M. Klein*, est avocat, homme d'esprit progressiste, admirateur de Shakespeare. Il est un chef de file. Un poème de 1948 exprime combien le poète canadien éprouve du mal à vivre, mais vit quand même. Il cisèle ses métaphores et attend la fin de l'hiver culturel. "Portrait of the poet as Landscape":

...

*Il est toujours possible qu'il soit vivant
Perdu dans l'amnésie, ou dans la folie, ou dans la disgrâce.
Ou peut-être qu'il est en amour -- tellement en amour
Qu'on ne le reconnaît pas.*

*Tout ce que nous savons avec certitude
c'est que, de notre société réelle, il est disparu.
Il ne compte pas, sauf comme une statistique, comme un vote.
Il est un consommateur dans un sondage d'opinion
Ou alors un rond de couleur dans un tableau gouvernemental.
Sa grandeur n'est pas ressentie.
La meute hurle, et lui, il soupire.*

...

It is also possible that he is alive
and amnesiac, or mad, or in retired disgrace,
or beyond recognition lost in love.

We are sure only that from our real society
he has disappeared; he simply does not count,
except in the pullulation of vital statistics--
somebody's vote perhaps, an anonymous taunt
of the Gallup Poll, a dot in a government table--
but not felt, and certainly far from eminent--
in a shouting mob, somebody's sigh.²⁴

Klein était conscient d'être Québécois, et rendait hommage au Québec français. Le symbole dont il se sert est la chaise berçante dans laquelle on se berce le soir sur un véranda rural.

²⁴ Gary Geddes (dir.), *20th-century Poetry & Poetics*, Toronto, Oxford University Press, 1973, extrait du poème "Portrait of the Poet as Landscape", page 165. Ma traduction.

CHAISE BERÇANTE

...

*Elle a sa personnalité**Elle est un personnage (autant que le Vieux Lacoste,**L'ivrogne du village qui sourit et titube)**Elle est vivante aussi ...**Elle est acte**Et elle est symbole de son peuple immobile**Bougeant, avançant, et puis revenant à sa base.*

THE ROCKING CHAIR

...

It has a personality of its own:

is a character (like that old drunk Lacoste,

exhaling amber and toppling on his pins);

it is alive . . .

It is act

and symbol, symbol of this static folk

which moves in segments, and returns to base-- 25

La guerre vient, le Canada y entre. Mais son territoire n'est pas envahi. Des soldats meurent, mais pour les Canadiens au Canada (pour le petit Leonard, pour sa soeur Esther, pour Nathan, qui était vétéran de la Première Guerre, pour Masha), ça reste lointain. Les Canadiens français ont des réticences sur cette participation, et refusent souvent d'être conscrits dans l'Armée canadienne. Les Juifs sont peut-être le groupe le plus convaincu de la nécessité de la guerre. Cependant, cela reste à l'intérieur d'un consensus. L'équilibre tient. Chacun colle à sa radio, et à la culture de l'Effort de Guerre.

²⁵ A.M. Klein, *The Rocking Chair and other Poems*, dessins de Thoreau MacDonald, Toronto, Ryerson Press, 1951, page 1. Extrait du poème "The Rocking Chair". Ma traduction.

Les Juifs voient leur parenté massacrée, et ils trouvent que les réfugiés sont reçus en très petit nombre. Ils espèrent. Leonard a six ans quand ça commence, le petit homme parfait qui tue, et il a onze ans quand ça finit. Il n'est qu'à deux ans de son Bar Mitzvah, ce moment solennel où le garçon juif se fait dire :

Aujourd'hui, tu es un homme.

5

Frankie Laine was singing Jezebel

1947 : l'après-guerre. L'après-Holocauste, l'après-Hiroshima, l'après-Nagasaki. La société de consommation se taille sa place. L'usine de pantalons et de vestons a survécu, la maison Cohen a survécu.

Leonard Cohen entre dans son adolescence en 1950. Deux choses importantes n'ont pas encore eu lieu. Premièrement, le rock, avec Bill Haley et Elvis Presley, ne s'est pas encore déclenché. Et deuxièmement, la grande révolution dans le mode de vie franco-qubécois ne s'annonce pas encore ; la religion catholique a encore la solidité d'un roc. Dans une de ses chansons, chantée bien des années plus tard, en 1977, Cohen nous parle d'une ballade qui sortait du haut-parleur dans la gymnase de l'école, un certain soir de '52. Frankie Laine est un crooner, il aime chanter accompagné de grandes formations de swing.

*Frankie Laine was singing "Jezebel"
I pinned an Iron Cross to my lapel
I walked up to the tallest
and the blondest girl*

"Frankie Laine qui chantait "Jezebel"

Et moi, ma Croix de Fer en bandoulière

J'aborde la fille.

la plus blonde de toutes les filles ..." 26

²⁶ Leonard Cohen. *Stranger Music*, New York, Vintage Books, 1993. extrait de la chanson "Memories", page 213. (*Stranger Music* est une grande sélection des poèmes et des chansons de Cohen, de ses débuts presque jusqu'en 2000. C'est une sélection généreuse. Mais elle n'est pas exhaustive, spécialement pour *Let Us Compare Mythologies* et les autres recueils des premières années du poète. Michel Garneau a traduit *Stranger Music* et l'a intitulé *étrange musique étrangère* ... mais il n'a retenu que les poèmes, et pas les chansons. Alors certains textes de Cohen que j'évoque dans *Deep café* ont eu plusieurs traducteurs. D'autres n'ont pas été traduits en français avant moi.)

C'est comme ça que la chanson "Memories" raconte l'époque. J'ai un cousin, Kenneth, qui a vécu l'époque avec Cohen à la Westmount High School.

Il se rappelle de Leonard Cohen, de la guitare qu'il traînait, du personnage qu'il était. Kenneth ne se souvient pas qu'un écrivain semblait pointer en lui. Mais néanmoins, c'est dans ces années-ci, à quinze ans, que Leonard Cohen a commencé à écrire.

Et il brûle de quitter la maison.

Il entre à l'Université McGill, ses études vont assez bien, il obtient son baccalauréat. Mais il y a quelque chose de plus important qui a lieu à McGill. Il commence à publier des poèmes dans la revue littéraire *CIVn* (pour *Civilisation*), une revue éditée par un professeur de lettres anglaises. Et c'est ce professeur, Louis Dudek, qui choisit le manuscrit de *Let Us Compare Mythologies* pour inaugurer une "McGill Poetry Series".

Et l'année où sortent les *Mythologies*, Bill Haley et Elvis Presley arrivent, en effet. Le futur poète-chanteur les entend partout. Mais il est dans la bohème maintenant. Il ne fait plus partie de leur auditoire-cible.

Que sont-ils, au plan poétique, les rockers?

On ne pose jamais cette question, mais peut-être qu'ici, il faut que je me la pose. La poésie d'Elvis (fournie dans ce cas par Otis Blackwell, un auteur-compositeur noir qui écrivait pour lui) évoque le cri d'un jeune homme de la classe ouvrière :

*Dieu me bénisse!
 Qu'est-ce que j'ai?
 Plein de démangeaisons
 Comme un grimpeur dans un arbre.
 Amoureux--
 j'suis tout secoué!*

Well, bless my soul
 What's wrong with me?
 I'm itchy as a man
 on a fuzzy tree.
 I'm in love--
 I'm all shook up! ²⁷

Le texte a beaucoup de verve. "All Shook Up", c'est une évocation romantique de soi, sans être vraiment autobiographique ; il ne contient pas d'allusion au métier de chauffeur de camion, qu'Elvis a pratiqué avant la chanson.

Les paroles en sont venues à être totalement identifiées à celui qui les chantait. Elles collent à son personnage. Et son personnage, c'est un peu le garçon doux des quartiers durs.

La révolution tranquille québécoise, sans être lancée, était annoncée. Le poète Frank Scott, qui était professeur de droit à McGill, l'anticipait. Il travaillait à faire connaître la poésie moderne qui s'écrivait autour de lui en français. Il a traduit "Le Tombeau des rois", d'Anne Hébert :

I hold my heart in my clenched hand like a blind falcon

Plus tard, après des discussions avec Anne Hébert, il l'a amélioré :

*I carry my heart on my fist
 like a blind falcon*

J'ai mon coeur au poing.
 Comme un faucon aveugle.²⁸

²⁷ Otis Blackwell. *All Shook Up*, chanté par Elvis Presley, New York, RCA Victor, 1957. Ma traduction.

²⁸ Anne Hébert, *Poèmes*. Paris, Seuil, 1960. extrait du poème "Le tombeau des rois", page 59.

Il a traduit des textes de Saint-Denys Garneau aussi. Garneau avait publié avant la Deuxième Guerre ; il était un pionnier de la modernité en poésie canadienne-française.

*Don't bother me I'm terribly busy
A child is starting to build a village
It's a city, a county
And who knows
Soon the universe.*

Ne me dérangez pas je suis profondément occupé
Un enfant est en train de bâtir un village
C'est une ville, un comté
Et qui sait

Tantôt l'univers ... ²⁹

Il y a aussi cette lecture du poème "Un mort demande à boire", que je viens de découvrir. La modernité du poème me secoue. Même l'omission de la ponctuation est radicale :

*A dead man asks for a drink
The well no longer has as much water as one would imagine
Who will bring an answer to the dead man
The spring says my stream is not for him . . .*

But still he is thirsty and asks for a drink.

*Then morning breaks in its glory
And spreads like a breeze the light over the valley
And the dead man ground to dust
The dead man pierced by rays like a mist*

²⁹ F.R. Scott (traduction et préface), extrait du poème "The Game" dans *St-Denys Garneau & Anne Hébert: Translations*. Vancouver, Klanak Press, 1962, page 25. Saint-Denys-Garneau, "Le jeu", *Poésies complètes*, Montréal, Fides, collection Nénuphar, 1949, page 35.

*Evaporates and dies
And even the memory of him has vanished from the earth.*

Un mort demande à boire
Le puits n'a plus tant d'eau qu'on le croirait
Qui portera réponse au mort
La fontaine dit mon oncle n'est pas pour lui ...

Mais il a soif encore et demande à boire.

Alors le matin paraît dans sa gloire
Et répand comme un vent la lumière sur la vallée
Et le mort pulvérisé
Le mort percé de rayons comme une brume
S'évapore et meurt
Et son souvenir même a quitté la terre.³⁰

Avec ce poème, cette poésie m'attire comme elle ne m'avait jamais attiré. J'entends Garneau, il n'est plus un homme absent. Il surgit de la tombe, il s'adresse à moi.

Et quand on place le poème à côté de sa traduction anglaise, je pense que nous avons quelque chose que nous n'avons pas avec le poème seul, ou avec la traduction seule. Deux traditions se parlent. Le texte français a quelque chose de surréel et respire les grandes conceptualisations que la modernité française aime :

Un mort ...

demande à boire ...

Et le mort pulvérisé ...

³⁰ Weaver & Toye, *The Oxford Anthology of Canadian Literature*, page 144, pour la version de Scott, "A Dead Man asks for a Drink"; et Saint-Denys-Garneau, *Poésies complètes*, page 63, pour l'original. "Un mort demande à boire".

Le mort ...

perçé de rayons ...

comme une brume ...

Tandis que le texte anglais cogne, martèle. Il utilise les mots *plain*, les mots courts, crûs, pas *fancy*. Ce sont ces mots-là que la modernité anglaise aime :

A

dead

man

asks

for

a

drink

Ces mots durs sont très importants à la notion de poésie moderne dans le monde anglais. Comme le fait de parler du sexe est important. Et comme le fait de parler de ce que vivent les opprimés est important. La modernité d'un poème tourne beaucoup autour de ces trois traits, en anglais. Bref, sexuel, révolté : ça fait si clairement contraste avec ce que les romantiques faisaient. Et surtout les Victoriens!

(Après tout, la modernité n'arrive-t-elle pas remarquablement tôt en français? Avec Baudelaire en 1857? Et plus encore avec Rimbaud en 1870? *Victor Hugo, alors, est encore actif!* La modernité n'arrive qu'en 1900 en anglais, avec Ezra Pound, quand la Reine Victoria est à l'article de la mort ...)

Cohen a cet amour du mot dur. Il a aussi en lui le surréel de Rimbaud, de Garneau, de la tradition française. (Je dis surréel : le mot a été introduit vers 1920 par le groupe autour d'André Breton, mais ici c'est surréel *au sens large* ...)

Il combine les deux.

Alors si j'avais à deviner le moment où la poésie française du Québec a frôlé Cohen, l'a influencé ... je devinerais le moment de ce poème, le moment où le *dead man asked for a drink*.

Garneau était mort jeune, en 1946. Dans ces deux poèmes choisis par Scott, on peut voir poindre une révolution dans les idées, qui changerait le Québec. (On peut dire que c'est en 1960 que vraiment le matin paraît dans sa gloire.) Scott les a sans doute choisis pour cela. Frank Scott était un homme d'avant-garde ... en techniques poétiques, mais aussi en politique.

Comme Garneau, il avait grandi dans un milieu où la religion pesait lourdement. Son père avait été pasteur anglican. Tout en admirant son père, il fallait qu'il s'en libère. Il espérait voir les travailleurs québécois se libérer de leur cage, aussi. Ah! si seulement ils pouvaient joindre les rangs du "Nouveau Parti"! Scott était en train de bâtir cette formation en 1960, avec la gauche modéré du Canada anglais, et quel impact une alliance avec le Québec aurait eu!

Mais cela exigerait que les mentalités changent beaucoup.

C'est 1956, et elles changent!

Pas seulement au Québec!

Au Québec, à Murdochville, une grande grève de mineurs se prépare.

En Union Soviétique, on commence à parler des poèmes d'Evtouchenko et de Voznesensky, poèmes qui prennent de nouvelles libertés. Voici Andrei Voznesensky, décrivant un poète un peu comme lui-même :

*Peut-être qu'un jour on demandera,
Ce poète -- que chantait-il?*

*Ben, je n'ai pas sonné des carillons,
des alléluia,
Je n'ai pas traîné des chaînes de forçat.
J'ai frétilé
silencieusement.* ³¹

À San Francisco, la Beat Generation se met à parler. Un recueil de poèmes est publié par City Lights Books ; Allen Ginsberg : *Howl*.

Hurllement.

Leonard Cohen arrive en même temps que toutes ces choses, et que tous ces gens. Il est de la même fournée.

Il quitte la maison, il quitte Westmount. Il plonge à la découverte de la ville, et de la femme. Il s'installe dans une chambre, dans la bohème de Montréal. Et dans son premier livre, certains poèmes expriment ce qui reste de Westmount en lui, tandis que d'autres poèmes expriment le nouveau Montréal qui se révèle à lui.

Dans le poème "These Heroics", il vit un amour, et même une querelle d'amour :

*Si ma tête était lumineuse
et si on me lorgnait
dans les tramways ...*

*tu penses, alors, que je resterais dans cette chambre
à te réciter des poèmes?*

If I had a shining head
and people turned to stare at me
in the streetcars . . .

do you think I would remain in this room
reciting poems to you? ³²

³¹ Ma traduction d'après une traduction anglaise de Voznesensky et Ginsberg, dans Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*, New York, Harper & Row, 1984, page 580.

³² Leonard Cohen, dans *Let Us Compare Mythologies*, le poème "These Heroics", page 28.

*L*e père de Leonard, Nathan B. Cohen, est mort à la fin de la guerre. L'homme d'affaires n'avait pas beaucoup vu son fils grandir. Sans doute, il savait que Leonard aimait la musique et les arts. Sans doute, il flairait que le jeune garçon n'était pas un homme d'affaires, ne prendrait pas en main l'usine familiale.

Sa mère vivait, et sa soeur. Mais Leonard n'était plus avec elles. Il était sorti du giron familial, il était *on the scene*.

Et le livre s'ouvre avec quelque chose qui ressemble fort à une élégie pour le père en-allé. Le poème place le père dans la nature, mais il le dessine comme un animal timide. Pas comme un cougar des hautes montagnes.

*Ne le cherche pas
 Dans les ruisseaux
 Blancs et glacés
 Qui courent dans les montagnes.
 Trop froides pour un dieu, ces eaux ...*

*Non, lui, il descend les falaises
 Des océans salins et chauds ...*

Do not look for him
 in brittle mountain streams.
 They are too cold for any god . . .

But in the warm salt ocean
 He is descending through cliffs . . .³³

³³ *Let Us Compare*, le poème "Elegy"; page 13.

L'évaluation du père est assez sévère. Mais c'est vrai : dans une remarque jetée on dirait au hasard, l'homme est appelé un *dieu*.

En 1956, les Canadiens anglais n'étaient pas conscients de l'accent aigu sur Montréal. Ils prononçaient le nom de la ville à leur manière, avec le *t* bien énoncé. *Maant-rihalle* -- et c'est la prononciation consacrée, encore aujourd'hui. Il y avait donc deux façons de nommer la ville.

Les deux façons exprimaient les deux villes qu'il y avait en elle.

Les deux villes n'étaient pas entièrement séparées. Il y avait des Canadiens français partout sur le territoire. Des quartiers largement anglais pouvaient porter des noms français, comme Notre-Dame-de-Grâce, comme Sainte-Anne-de-Bellevue. Et il y avait des îlots anglais, aussi, dans l'extrême-est, dans ce qui était considéré comme la partie française de la ville. Il y avait des quartiers ethniques, parlant une troisième langue, qui avaient à choisir un camp linguistique. Le plus souvent c'était l'anglais.

Car il y avait deux villes. La ville de langue anglaise tendait vers l'ouest. La ville de langue française tendait vers l'est.

Que Montréal était une ville française, tout le monde était d'accord. Seulement, à l'est, on le vivait.

À l'ouest, on ne faisait que le noter.

6

Bohemian Montreal

Je voudrais parler d'une ville qu'il y avait à l'intérieur de la ville anglophone. Du "Bohemian Montreal", la ville des arts et des idées.

Ailleurs au Canada, en pensant à Bohemian Montreal, on pensait à Paris. On associait l'esprit artistique de la ville à sa francité. Mais en fait, une vie artistique anglaise pouvait se vivre sans entrer beaucoup en contact avec la langue française.

Néanmoins, les artistes anglophones eux aussi associaient leur vie de bohème au caractère français de leur ville.

(La Bohême est l'ancien nom de la République Tchèque, ou d'une partie d'elle. En 1850 ou à peu près, le mot a acquis son deuxième sens. La bohème était le Paris des artistes, dans plusieurs quartiers, à cause du flux d'étrangers qu'on voyait là.)

Pour Leonard Cohen, je pense, la rencontre avec le caractère français de sa ville a été plutôt *subliminale*. Les affiches sur les poteaux lui montraient des chansonniers avec leurs guitares, même s'il ne connaissait pas ces artistes. Les radios dans les snack-bar glissaient dans ses oreilles des musiques qu'il ne comprenait pas complètement, mais qu'il comprenait en partie. L'arbre sculpté par Armand Vaillancourt était sous ses yeux quand il descendait la rue Durocher, rappel des arts visuels et de la grande présence francophone dans ces arts. Cette subliminalité est une clef de Cohen, je crois. Il serait arrivé dans Bohemian Montreal *seulement cinq ans plus tard*, et cela aurait été une rencontre plus nette avec la langue française.

Je le sais parce que je l'ai vécu.

Je suis arrivé à Montréal en 1958. J'arrivais d'Ottawa, une autre ville anglaise à l'ouest et française à l'est. J'arrivais avec un désir d'apprendre le français. La chance de le faire, réellement, s'était déplacée en deux ou trois ans, se trouvait maintenant beaucoup plus près de moi. Je voyais les mêmes gazons et les mêmes maisons que Cohen décrit, mais ils étaient habités d'un nouvel esprit, je dirais. Les sept ans que j'avais de moins que lui, suffisaient pour que de nouveaux messages m'entourent. Ils étaient écrits sur les murs, ou sinon, écrits dans l'air.

Nous ne voulons plus de la religion dans tout, était un de ces messages. Apprends le français si tu veux vraiment être de cette ville, était un autre.

Des gratte-ciel étaient en chantier tout le long de ce qui s'appellait le boulevard Dorchester. Béton sans âme, me serais-je dit à l'époque, je pense. Mais je me rends compte en lisant Cohen que mon cœur va vers ces blocs gris, comme vers un destin qui m'arrivait. Lui, son esprit leur résiste. Il est fidèle aux maisons victoriennes, belles ou laides, qu'ils ont fait démolir.

Les rues se transforment vite, les gratte-ciel offrent leur silhouette au Saint-Laurent, mais c'est étrangement faux et personne n'y croit. Car Montréal n'a pas de temps présent, seulement un passé revendiquant ses victoires.

So the streets change swiftly, the skyscrapers climb into silhouettes against the St. Lawrence, but it is somehow unreal and no one believes it, because in Montreal there is no present tense, only the past claiming victories.³⁴

Bâtis surtout par le capital anglophone, les blocs gris du boulevard Dorchester ont quand même été acceptés avec enthousiasme par une nouvelle génération de francophones. Cela m'a frappé quand j'ai regardé des films sur les chansonniers des années soixante. Souvent ces buildings sont inclus dans les images qui entourent l'artiste, probablement pour évoquer la course des chansonniers vers la modernité. Tandis que Cohen dit, dans une partie de *The Favourite Game* où son héros séjourne à New York et contemple des gratte-ciel encore plus grands :

Est-ce que quelqu'un arrive à prendre les gratte-ciel au sérieux? Breavman se le demande. Et s'ils survivaient pour dix mille ans et la planète entière parlait américain? C'est aujourd'hui qu'on manque de baume! Le cadeau des ancêtres s'alourdit de jour en jour, briques, rues, noms de rues : cela écrasait demain. Quelle baume pour lui, aujourd'hui? Quelle guerre ferait de lui un héros? Quelle armée le

³⁴ Leonard Cohen. *The Favourite Game*, Toronto, New Canadian Library No. 73, 1970, page 117. (Réédition d'un roman publié par Martin Secker & Warburg, Londres, 1963.)

recruterait? Il avait rencontré des anciens déportés avec tatouage sur le poignet, les uns démolis, les autres sereins ; lui, il serait soumis à quelle épreuve? Manger de la scrap, rejoindre les nargueurs de la police, se porter volontaire pour le crime? Corriger l'Amérique par la violence? Souffrir dans le Village?

How can anybody take the skyscrapers seriously? Breavman wonders. And what if they lasted ten thousand years, and what if the world spoke American? Where was the comfort for today? And each day the father's gift grows heavier--history, bricks, monuments, the names of streets--tomorrow was already crushed.

Where was the comfort? Where was the war to make him here and here? Where was his legion? He had met people with numbers branded on their wrists, some of them wrecked, some shrewd and very quiet. Where was his ordeal?

Eat junk, join the enemies of the police, volunteer for crime? Correct America with violence? Suffer in the Village? ³⁵

Au Québec français, on n'a pas tant de mal à revendiquer le boulevard Dorchester et ses tours! On a fini vers 1990 par donner un nouveau nom au boulevard : *Boulevard René-Lévesque*.

Au *McGill Daily*, où je passais mes soirées en '58, je ressentais une différence d'avec les Montréalais de naissance qui étaient mes confrères et consocurs. Eux avaient été ici avant. Ils étaient habitués aux arrangements linguistiques d'avant. Moi j'arrivais. Je me trouvais dans une marmite rendue au point d'ébullition. *L'avant* arrivait à sa fin. Je parlais très mal le français, mais je ressentais l'obligation de l'apprendre.

Il y avait une preuve visuelle des changements dans l'air : dans *Let Us Compare Mythologies*, les gens de la bohème montréalaise se déplacent souvent en tram. Ils ressentent le "beat" prolétaire de la ville en tram.

Moi je n'en voyais aucun autour de moi dans cette ville. Disparus!

³⁵ *Favourite Game*, page 138.

Tramway et Montréal ne vont pas ensemble pour moi. Le métro n'était pas encore là, il n'était que vaguement suggéré, par les grandes pelles creusant les fondations de gratte-ciel. Mais je contemplais des rues sans tramways. Des autobus beiges, partout.

Pour entrer dans le Bohemian Montreal, je pense qu'il faut mentionner deux grands points de repère.

Imaginez une marche, qu'on ferait de l'ouest vers l'est.

D'abord, on rencontre l'Université McGill. McGill n'est pas seulement une institution, mais quelque chose de très géographique. C'est un espace.

En 1958, cet espace était en plein centre de la ville, telle qu'un anglophone la concevait. Aux yeux des francophones, il était encore légèrement à l'ouest.

L'espace était clôturé, mais pas outrageusement clôturé ; on pouvait entrer par une grande porte en fer forgé, et il y avait plein de gazon et d'arbres à l'intérieur. On montait l'allée centrale. Et on arrivait aux marches d'un vieil édifice couronné d'un dôme : Moyses Hall, où Shakespeare et Platon étaient enseignés.

Autour de McGill il y avait une ville d'affaires, avec ses édifices comme un jeu de blocs. Mais en 1958 cet environnement n'était pas aussi présent qu'aujourd'hui. Au loin, on voyait le squelette massif de la Place Ville-Marie. Il était encore un chantier de construction, de jour en jour il devenait un building.

Piqués à travers les blocs d'affaires en face de l'université, il y avait des librairies d'occasion, des bars, des cafés. Ils portaient la marque de McGill tout en étant en dehors d'elle. Parfois on utilisait l'expression "McGill Ghetto" pour désigner ce secteur. Il y avait des maisons de chambres pour étudiants. Ma chambre : rue Shuter. aujourd'hui le haut de la rue Aylmer.

Je pense à la librairie Seven Steps, tenue par Bob Silverman, plus récemment leader du mouvement Le Monde à Bicyclette. "Connaissez-vous ce livre. me demandait-il, *In the American Grain?*" Il avait les trois Kenneth de San Francisco, Kenneth Patchen, Kenneth Fearing, Kenneth Rexroth ...

Je pense au McGill Tea Room ; surnom : The Greasy Spoon ...

Je pense à certaines boîtes qui offraient des spectacles. Au Café André, c'était des sketches satiriques. Au Yellow Door, des chanteurs et chanteuses folk comme Penny Lang.

Je pense au jour où Hillel, l'association des étudiants juifs, a ouvert son propre club de folk, le Golem Coffeehouse ...

Et je pense à une touche francophone, surgissant dans ce quartier très anglophone. C'est la boutique du chanteur folk québécois Jacques Labrecque, qui a emballé pour moi la pièce de tissage artisanal que je venais de choisir pour Charlotte. Ah, qu'elle aimait l'étoffe du pays, ma mère!

Si on poursuivait, du McGill Ghetto vers l'est, on arrivait à un second point de repère : the Main.

The Main était le surnom du boulevard Saint-Laurent. Ici, les Français rencontraient les Anglais, et ceux qui arrivaient d'autres continents, parlant ni anglais ni français, se regroupaient. C'était une rue de boucheries et de fruiteries ethniques, de boîtes de nuit qui pouvaient être des bordels, de commerces de pierres tombales, de restaurants de smoked meat et de souvlaki.

Ces deux types de sandwich expriment bien le transfert qui était en train de se faire sur la Main. (Prononcer : *Maine*.) Jadis juive, elle devenait grecque.

Mais elle n'était pas foncièrement liée à une ethnie. Elle était surtout liée à la pauvreté, et à l'état d'exil. Appellée boulevard, elle était en fait une longue rue étroite avec très peu de verdure. (Ce sera intéressant de voir si elle reste si peu fleurie, maintenant qu'elle devient plus chic.)

Un bohème c'est aussi *un habitué de la bohème*. Les bohèmes anglophones faisaient tous leur tour sur la Main, et certains s'y fixaient. Et des gens des arts et des lettres français, aussi, visitaient la Main. Et y vivaient parfois. C'était un underground universel.

La rue Sainte-Catherine était la vraie rue principale de Montréal, sa *main street*. Si elle avait une rivale, c'était la rue Saint-Denis, plus à l'est, qui commençait à arborer boutiques et restaurants et à être une rue principale francophone. Alors, d'où vient le surnom du boulevard Saint-Laurent?

Le surnom n'avait sûrement pas été inventé par un francophone. Non, la Main semble être une expression juive des années vingt ou trente, quand les Juifs étaient de nouveaux immigrants et faisaient leur shopping là. L'expression a réussi à s'imposer dans tous les slangs de la ville.

McGill et la Main : points de repère de Bohemian Montréal. Mais Westmount! Mais Sir George! Ne sont-ils pas deux noms à ajouter à la liste des points de repère? Oui, ils le sont. On va allonger la liste, à *quatre* points de repère.

La bohème d'une ville a besoin d'une forteresse ennemie, une forteresse de l'establishment, qu'elle peut oeuvrer à effriter. Westmount offrait cela au Bohemian Montreal des années cinquante. Il avait des maisons grandioses. Leur prestige était plus grand plus elles étaient hautes sur le flanc du Mont-Royal. La salle communale s'appelait Victoria Hall, la bibliothèque publique était bien garnie. Westmount Park les entourait de verdure. Cohen, adolescent, faisait partie des dissidents au sein de la forteresse. Il y en avait d'autres aussi, comme le couple Frank Scott, poète et penseur socialiste, et Marian Dale Scott, peintre moderne et organisatrice d'un mouvement populaire en dessin et peinture pour les enfants.

Sir George Williams University était plus ouverte, plus populiste que McGill. McGill avait une forte allure traditionaliste et anglo-saxonne, Sir George avait une plus grande multi-ethnicité, un plus grand engagement envers l'éducation des adultes. Dans les années soixante, elle est devenue le siège d'un fort mouvement de Pouvoir Noir. Un de ses professeurs avait été accusé de discrimination contre les Noirs, des protestataires se sont mobilisés, et il y a eu une confrontation violente entre policiers et manifestants. Cernés, les manifestants ont cassé les ordinateurs de l'université avant de se rendre (incarnant trop brillamment l'affrontement jeunesse-technocratie). Le nom "Concordia University" a été choisi plus tard, quand Sir George a fusionné avec Loyola College. Le nouveau nom a pansé la blessure. Il a réaffirmé l'élan multi-ethnique.

La communauté noire était encore de modeste taille en '58. Il y avait une concentration sur la rue Saint-Antoine, près des gares, puisque les noirs travaillaient comme "casques rouges", ou porteurs de bagages, sur le quai des gares ; ils fournissaient le personnel des wagons-restaurants. Il y avait des clubs de jazz, comme Rockhead's. La communauté était fier du pianiste Oscar Peterson. Peterson était rendu loin maintenant, aux États-Unis, au coeur du jazz ; plus tard, à Toronto. Mais ses racines étaient souvent mentionnées, une de ses compositions s'appelait

Place Saint-Henri. Les noirs montréalais d'alors étaient principalement des Canadiens anglais de vieille souche, souvent de la Nouvelle-Ecosse. La grande immigration antillaise et africaine était encore à venir. Des noirs de langue française étaient encore à venir. (Mais je lis aujourd'hui, au moment d'écrire ceci, qu'il y en avait quatre mille à l'époque de la Nouvelle-France!)

Sir George occupait un bloc gris, plus tissé dans le tissu urbain que McGill. Autour d'elle il y avait cafés, librairies, musées. Les studios de Radio-Canada étaient proches aussi, autre clef pour la vie de bohème. Et aujourd'hui on peut voir dans le secteur Concordia la statue du Prince de la Bohême de Montréal *en 1936*. C'est Norman Bethune, qui a milité pour la médecine sociale à Montréal pendant la Crise, avant de partir pour aider les Républicains en Espagne et les Communistes en Chine. La statue montre Bethune en sandales. Il est sur les sentiers de la Chine, car il est mort en Chine, et la statue a été offerte à Montréal par la Chine Populaire, vers 1975.

Bethune ... en 1958, on parlait de lui en chuchotant, il était une légende taboue. Seule la gauche avec racines d'avant-guerre se rappelait de lui, se rappelait qu'il était peintre et poète par moments, aussi bien que médecin.

Norman Bethune venait de Gravenhurst, en Ontario. Il peut symboliser quelque chose d'autre aussi : l'attrait que Montréal avait toujours eu pour des jeunes gens de tout le Canada.

Mais la nature de cet attrait a peut-être changé.

Dans les années trente. Montréal avait le pouvoir. Elle avait le chemin de fer étatique Canadien National et le chemin de fer capitaliste Canadien Pacifique. Elle abritait la Sun Life Insurance Building, le plus grand de l'Empire britannique. Montréal *était* une ville impériale. Personne ne s'étonnait qu'un pays anglais ait une ville française comme métropole ; on ne voyait pas les choses ainsi, pas plus qu'on ne trouvait la ville catalane de Barcelone mal choisie comme métropole pour l'Espagne ...

Maintenant, à l'heure où Leonard Cohen quittait la maison Cohen pour Bohemian Montreal, cette ère était révolue. C'était maintenant pour les Canadiens français que Montréal était le lieu central. Pour les Canadiens anglais, la nouvelle expression serait plutôt : "*Canada's most interesting city.*"

Les années centre-d'achats enlevaient de l'émotion à la vie canadienne. Montréal était la ville où l'on ressentait encore la vie, profondément. Ici, le tragique

n'était pas mort, le beau était fort, et le laid aussi. Les taudis côtoyaient les boutiques de mode.

En 1934, à Montréal, la langue ne définissait pas autant les groupes. La religion comptait plus. Les artistes francophones et anglophones se fréquentaient, au moins autour de la peinture -- Louis Muhlstock, Harry Mayerovitch, Jack Beder, Sam Borenstein étaient des Leonard Cohen de l'époque dans l'art de la peinture, et ils se mêlaient aux peintres francophones.

Après la guerre, rien de tel.

Poésie, fiction, théâtre, cinéma, chanson ... voilà les arts qui comptaient maintenant. Ils étaient tous des arts de la langue. Les deux scènes culturelles se séparaient inexorablement.

Mais la poésie, quand elle est performée, chantée, est un art plus que linguistique.

Elle devient alors un art du corps. Et ainsi, Leonard Cohen, quand il est arrivé à la chanson, a franchi le mur culturel. Tout comme les chansonniers québécois, parce qu'ils chantaient des messages de protestation politique, ont été entendus un petit peu eux aussi, à travers le mur.

Dans le roman *The Favourite Game*, en 1963 :

En troisième année d'université, Breavman quitta la maison. Lui et Krantz ont loué deux chambres dans le centre-ville, rue Stanley ...

La maison de chambres datait du début du siècle, et il y avait des panneaux de vitre colorés. Les rayons des lampadaires fluorescents traversaient les panneaux. Un clair de lune artificiel embellissait la chair de toute femme qui se trouvait là. Leur chair était comme dans un paysage de plein air.

Et il avait toujours sa guitare à la main.

In the third year of college. Breavman left his house. He and Krantz took a couple of rooms downtown on Stanley Street. . . .

The house had been built at the beginning of the century. There were still some coloured panes in the window. The city had installed modern fluorescent street lamps on Stanley, which cast a ghostly yellow light. Shining through the blue and green Victorian glass, the result was intense artificial moonlight, and the flesh of any woman looked fresh and out-of-doors.

His guitar was always handy.³⁶

³⁶ *Favourite Game*, pages 86. 87.

7

Ma belle dame

The Favourite Game, par sa ligne narrative claire, est la meilleure autobiographie du poète. Mais tout en Leonard Cohen est autobiographique. Dans son premier recueil, il y a un poème qui est autobiographique par l'ambiance. Il se situe sur la rue de la Montagne, pas loin de la rue Stanley, à tout de 1955.

*On a trouvé ma belle dame mutilée
dans une maison de chambres de la rue de la Montagne.
Elle était grande et mince, ma belle dame,
comme une de ces filles que Tennyson décrit.
Tu l'imaginais sur un cheval de race
dans une forêt domaniale.
Et puis on l'a trouvée
nue sur un lit de fer,
coupures sur les seins, jambes ensanglantées,
morte depuis deux jours.*

*Ils m'ont dit : On va le coffrer.
On va écouter les conversations
des adolescents qui feuilletent les revues de nues.
Dans les cinémas, on va noter les sourires
lors des scènes de torture.
Les vieillards du Carré Dominion
qui regardent les secrétaires de la Sun Life
on les surveillera à cinq heures et demie ...*

*Mais on ne l'a jamais coffré.
Il y a tant de villes! ...*

Nous l'enterrâmes au printemps.

*Les moineaux protestèrent
Quand sur ses traits si délicats
on a jeté de la terre.*

*Les fleurs, ce furent des roses,
elles distillaient leur eau.
D'amis, on devenait amants,
Dansant sur son tombeau.*

My lady was found mutilated
in a Mountain Street boarding house.
My lady was a tall slender love,
like one of Tennyson's girls,
and you always imagined her erect on a thoroughbred
in someone's private forest.

But there she was,
naked on an old bed, kniveslashes
across her breasts, legs badly cut up:
Dead two days.

They promised me an early conviction.
We will eavesdrop on the adolescents
examining pocket-book covers in drugstores.
We will note the broadest smiles at torture scenes
in movie houses.
We will watch the old men in Dominion Square
follow with their eyes
the secretaries from the Sun Life at five-thirty . . .

The man was never discovered.
There are so many cities! . . .

We buried her in spring-time.

The sparrows in the air
wept that we should hide with earth
the face of one so fair.

The flowers they were roses
and such sweet fragrance gave
that all my friends were lovers
and we danced upon her grave.³⁷

Le poème s'appelle "Ballad". L'auteur a-t-il vécu, dans sa vie, un meurtre et un deuil comme ça? Je ne le pense pas. Peut-être qu'un fait divers dans la *Gazette* a suffi. Le poème a un ton double, comme peu de poèmes canadiens avaient eu jusque là. Le récit est situé sur une rue, *Mountain Street*, près de Sir George, qui était en train de devenir un des hauts lieux de la bohème anglaise de Montréal. Il révèle la dureté de cette rue.

Le ton double :

Premier ton :

Ma belle dame a été brutalisée. Je le dis, je ne le gomme pas. Je vois la dureté du monde. J'en mets une part, même, dans mon style d'écriture. Mais je ne suis pas un dur, dans ma chair je ressens la douleur de cette femme. C'est mon deuil, ce poème, c'est ma protestation.

Deuxième ton :

J'ai dansé sur sa tombe! Tous les amis ont dansé, et j'ai dansé avec eux. Je suis un aventurier, je savoure le présent, je regarde vers l'avenir. Cette femme est morte? Qu'elle repose en paix. J'aurai d'autres femmes dans ma vie. *Et je suis un aventurier, je peux finir tué, écrasé, moi aussi.*

Et d'autres jeunes femmes, dans cette ville dure, seront plus coriaces. Elles survivront, là où elle a sombré. Elles rebondiront. Dans mon poème, je rebondis.

Il y a, ici, une sorte de technique qui est une absence de technique. Un collage de deux choses mal assorties.

³⁷ Leonard Cohen, *Let Us Compare Mythologies*, extrait du poème "Ballad", page 46.

Le poème raconte un deuil ; il dit que la vie continue. Mais chacune des deux parties a son type de poésie. Le deuil est raconté en vers libre, moderne, sarcastique, sec.

La vie qui continue est racontée dans une chanson rimée, très folk, gaie et nostalgique comme du Shakespeare ou du Shelley. En 1956, ce style est périmé. Il est récusé par les poètes modernes. Mais il y adhère, le nouveau poète, il le fait sien.

Les choses sont renversées. La douleur est racontée dans un langage qui *refuse* l'émotion. L'idée sèche qu'il faut, à la fin, mettre une croix sur les douleurs : elle nous vient en paroles émotives, *like an old-fashioned book*.

Il y a un moment vers la fin du poème où, en citant ironiquement une voix qui blâmerait la victime, Cohen jette un regard féministe sur ce meurtre.

*Elle n'aurait pas dû marcher si hardiment
dans les rues*

dit-il, "*She should not have walked so bravely through the streets.*"³⁸ Il se fait le champion de cette fille, *walking so bravely*, il suggère qu'on a besoin de plus de filles comme elle.

Mais dès que je dis *féministe*, je suis frappé, aussi, par le caractère *physique* de l'existence qu'il donne à sa belle dame. C'est son corps, ses jambes, sa peau. (Et les artistes qui auraient pu les peindre.) Ce sont les blessures physiques infligées au corps. Tandis que moi je suis curieux de savoir quel travail elle faisait, la belle dame. Quels gros mots elle disait quand elle était en colère. Et *si* elle était souvent en colère ... quel type de caractère elle avait. Quelles passions, autre que sa passion pour le narrateur ...

Et je n'ai que cette seule phrase de louange : "*marcher si hardiment ...*" Pendant une seconde, je la visualise, marchant à grandes enjambées sur Mountain Street. Et puis ça s'éteint. Tout le long de l'oeuvre de Cohen ça reste une chose difficile à obtenir de lui : le portrait complexe d'une femme, une femme qui capture l'amant en lui, une *slender love*, mais qui existe aussi pour elle-même. Qui est créatrice, autonome..

³⁸*Let Us Compare*, page 47.

Un poète contemporain que je ne connaissais pas a saisi mon attention au moment d'écrire sur ceci. C'est le poète syrien Nizar Kabbani. Kabbani est né dans les années vingt, il est mort vers 2000. (Il a l'âge des Beats, disons.) Il semble présenter un *ladies' man* comme narrateur de ses poèmes, comme Cohen.

"Kabbani, écrit la critique américaine Mohja Kahf, a fusionné le politique avec l'érotique dans sa vision. Et cela a donné certaines figures fondamentales à sa poésie." ³⁹

Deux de ces figures fondamentales sont des figures de femme que Mohja Kahf appelle "La Femme qui Ose" et une figure que Kahf appelle *the Lady Friend*. Je précise la définition de cette figure un peu, je l'appelle "La Dame en Exil".

La Femme qui Ose est une jeune femme, une rebelle contre le puritanisme musulman. Kabbani dit qu'elle

*court comme une gazelle
pour fuir l'autorité de la tribu ...* ⁴⁰

La Dame en Exil est plus vieille, dit la critique. "Elle est *une* femme, et elle est *toutes* les femmes ... Elle a osé, dans sa jeunesse. Elle est à l'aise avec sa sexualité. Mais maintenant elle vit une forme d'amour qui est plus développée." Kabbani, dit Kahf, va de l'un à l'autre de ces deux types d'héroïnes dans son oeuvre. Et ainsi l'héroïne de chaque poème a son relief. On les rencontre, ces femmes. On les fréquente. On en vient à les connaître.

La Femme qui Ose court loin du puritanisme. *La Dame en Exil*, elle, s'assoit et cause. (Kahf dit que Kabbani, après avoir été diplomate pour son pays une partie de sa carrière -- comme Neruda et d'autres écrivains du siècle, même canadiens -- a rompu avec le régime. Il a vécu en exil à Londres. Apparemment la "Dame en Exil" serait elle aussi une dissidente syrienne forcée de vivre à l'étranger ...)

*Je t'aime tant
que je frappe un mur*

³⁹ Mohja Kahf, "Politics and Erotics in the Poetry of Nizar Kabbani", un article dans *World Literature Today*, Norman, Oklahoma, presses de l'université de l'Oklahoma, volume 74, numéro d'hiver 2000.

⁴⁰ Traduction de Kahf (traduit en français par moi), *World Literature Today*, hiver 2000.

où le langage s'arrête.
Je parle avec toi, mais mon langage s'épuise.
Mon éloquence halète.
La poésie, la prose, la parole
courent autour de ta taille,
ne te rattrappent pas.

I love you so much
 I know that I've reached a brick wall
 at the end of language
 I sense that talk wears thin with you
 and that eloquence pants
 and poetry and prose and speech
 race around your waist
 not catching up ⁴¹

Le poème s'appelle "Pour t'aimer j'apprendrai Dix Langues". Il paraît, dit Mohja Kahf, dans le livre que Kabbani a publié en 1994, un de ses derniers, *Je ne suis qu'un homme, tu es une tribu de Femmes*.

Dans Cohen? Parce que toutes les figures de femme sont un peu la même figure, elles ont du mal à prendre ce relief. Elles sont toutes un peu *ma belle dame*.

Là où Cohen est riche, c'est dans la juxtaposition de *mots*, la juxtaposition des *styles d'expression*. Cohen est toujours le poète des mots de la rue, crûs ; en même temps il est le poète des mots exaltés, aériens.

Chant de freins d'auto.

Chant de l'alouette des champs.

Entre les deux, il fait constamment un aller-retour très québécois et très aisé.

Le crû et l'aérien deviennent des parties du même chant. Il y a les mots du *old-fashioned book*, et il y a les mots du *new-fashioned book*. Ils sont dits par la même voix et entrent dans *the same book*.

⁴¹ Traduction de Kahf (traduit en français par moi), *World Literature Today*, hiver 2000.

C'est par une juxtaposition similaire, il me semble, que cette voix est une voix *canadienne*. Car les Keats, Shelley et Bliss Carman enseignés à Westmount High (comme ils m'étaient enseignés à moi, à Nepean High) sont proches ...

Et également proches sont les Beats de San Francisco et les soul singers de Détroit. Venant du Canada, cette voix puise facilement dans les deux mondes.

Au début de son livre le poète annonce l'événement à partir duquel il travaille : la mort de son père. Il l'a trouvée bien cruelle, cette mort, bien brusque. Il fait un poème pour son père, mais il y a aussi *un poème qu'il n'a pas fait* ...

C'est son poème pour sa mère.

Alors j'ai été très surpris quand, tout récemment, j'ai ouvert une anthologie de jeunes poètes canadiens et québécois, *Poetry '62*, et j'ai trouvé un poème de cette époque qui n'est pas dans *Let Us Compare Mythologies* et que je n'ai jamais vu ailleurs. Il s'intitule "The First Vision".

Soudain une mère est là.

*Assis morts dans leurs chaises à table
comme des victimes
à la table des Borgia*

*mon grand-père
mon père
mon beau-père*

*Maman est là
elle a un pouvoir qu'elle ignore elle-même
et elle veut les faire manger*

Sitting mangled in their chairs
like the losers
at a Borgia banquet--

my grandfather

my father
my stepfather.

Mother in a corner of the dining-room,
ignorant of her power,
urging the corpses to eat--
Eat! . . .⁴²

Dans *The Favourite Game*, son roman sur ses débuts dans la vie, il y a une figure de mère un peu comme celle-ci. Seulement, dans le roman elle est simplement une veuve. Il n'est pas question d'un remariage, d'un beau-père.

Dans le roman, Madame Breavman prend très mal que son fils Lawrence quitte la maison Breavman pour aller vers la bohème.

Nous savons, par ses adaptations du journal philosophique de son grand-père, combien le côté maternel, le côté Klinitsky (ou Klinitsky-Klein, comme le nom de famille maternel est parfois présenté), compte pour Cohen. Combien il est associé à la rébellion et à l'imagination.

Sur Masha Klinitsky Cohen elle-même, il y a deux indices dans l'oeuvre du poète. Les deux viennent après la mort de Masha, en mémoire de Masha.

Il lui a dédié son livre *Death of a Lady's Man* en 1978.

Et *Recent Songs*, son disque de 1979, a de forts échos du *klezmer*, la musique romantique juive de 1900. C'était la première fois qu'un disque de Cohen touchait à ce style ... à ses violons roumains jazzés ... à ses violons russes lents ...

Et dans une note de la pochette du disque, il attribue son choix à Masha -- aux souvenirs qui ont envahi ses nuits, quand Masha est morte.

Le désir de quitter la maison : ça arrive tôt, selon ce poète!

Dans *Let Us Compare Mythologies*, il y a les premières tentatives des filles et des garçons de séduire et de faire l'amour, quand ils sont encore sous la houlette de la

⁴² John Robert Colombo et Jean-Guy Pilon (dir.), *Poetry '62*, Toronto, Ryerson Press, 1962. extrait du poème "The First Vision", page 94.

famille. Elles urgent, ces tentatives. Le désir est fort. Et pourtant les tentatives avortent. Le poème "Summer Night" :

*Que faisons-nous là?
On courait vers la rivière,
elle recevait notre chair comme une insulte.
On a essayé de se tenir confortables sur les roches.
Les roches étaient froides. Vite,
on s'est rhabillés ...*

*... Toute subtilité avait quitté ces champs.
Sous le ciel, simple et expert, on a fui vers la ville
en chars blindés, vers des homes climatisés.*

What could we do?

We ran naked into the river
but our flesh insulted the thick slow water.
We tried to sit naked on the stones,
but they were cold and we soon dressed . . .

. . . But by then all subtlety was gone
and it was stupid to be obvious before the field and sky,
experts in simplicity. So we fled on the highways,
in our armoured cars, back to air-conditioned homes.⁴³

Après, quand le jeune homme vit de façon autonome, est-ce mieux? Ce n'est pas sûr. Le séducteur peut séduire une fille, et cette fille va peut-être s'attacher à lui, coller à lui, lui peser. Le poème "Song of Patience" :

*Avertissements que mes amis me donnent :
Ils disent que tu as lu un squelette qui vient de la mer.
Tu couds le bruit de l'eau*

⁴³ Leonard Cohen. *Let Us Compare Mythologies*, extrait du poème "Summer Night", page 48.

*dans toutes sortes de bouches
 et dans toutes sortes de bustes.
 Ils me disent : 'Garde un pistolet d'argent sur toi.'
 Ou alors ils me disent : 'Porte un pieu dans ta poche.'
 Et ils lisent tes lettres détraquées. Ils remarquent
 comment ma gorge a été soigneusement brodée.
 (Il faut leur sourire, c'est la seule chose que je peux faire.)*

My friends warn me
 that you have read the ocean's old skeleton;
 they say you stitch the water sounds
 in different mouths, in other monuments.
 'Journey with a silver bullet,' they caution.
 'Conceal a stake inside your pocket.'
 And I must smile as they misconstrue your insane letters
 and my embroidered throat.⁴⁴

Il est important de dire que *Let Us Compare Mythologies*, dans son édition de 1956, est un livre illustré. Les dessins sont de Freda Guttman. Rapidement, à l'encre noire, elle a croqué le bout de campagne dans "Summer Night", où les jeunes gens n'arrivent pas à être sensuels. Dans "Song of Patience", l'idée de la gorge brodée est, elle aussi, une idée très visuelle. Mais Freda Guttman ne l'a pas illustré.

C'est un cri mâle. Il hurle le sentiment d'être emprisonné par la femelle.⁴⁵

⁴⁴ *Let Us Compare*, extrait du poème "Song of Patience", page 26.

⁴⁵ Des dessins de Freda Guttman illustrent l'édition originale de *Let Us Compare Mythologies*. Le livre a été publié par la McGill Poetry Series, Montréal, 1956.

8

D'où vient-il?

D'où vient-il, Leonard Cohen, comme poète?

D'une tradition.

Et de nulle part. De cette même grande insatisfaction qui était en train de créer Evtouchenko à Moscou, Ginsberg à San Francisco, Vigneault à Québec.

Louis Dudek, dans les années soixante, a découvert Gilles Vigneault. Il l'a inclus dans son anthologie *Poetry of Our Time* en 1966. Il écrit : "Au Québec récemment, un vieux club de tennis, un magasin, un garage, est souvent transformé en boîte à chanson. C'est une nouvelle scène de bohème, et de cette scène de bohème Gilles Vigneault est né."⁴⁶

Il traduit pour son anthologie une chanson de Vigneault, "Quand vous mourrez de nos amours":

*When you die of all our loves
I shall make in the fashion of that time
A song to be sung for seven years
You will hear it, you will learn it
And your lips will thank me for it . . .*

Quand vous mourrez de nos amours
J'en ferai sur l'air de ce temps
Chanson chanteuse pour sept ans
Vous l'entendrez vous l'apprendrez
Et vos lèvres m'en sauront gré ...⁴⁷

⁴⁶ Louis Dudek (dir.), *Poetry of Our Time*, Toronto, Macmillan, 1966, page 284. (Dans une note biographique sur Vigneault. Ma traduction.)

⁴⁷ *Poetry of Our Time*, pages 284-287, pour le français et l'anglais. Traduction anglaise de Louis Dudek.

Allant dans l'autre direction, du monde français au monde anglais, nous avons eu en 1980, la "Chanson pour Bob Dylan" de Gilles Vigneault :

*Quel est donc ce langage
 Qui fait que j'entends
 Qui fait que je t'attends
 Comme animal en cage
 Dans la prison des mots
 Qui nous désappareillent
 On frappe à mon oreille
 Avec un bruit nouveau ...⁴⁸*

Vigneault appelle la musique du grand folksinger protestataire américain, une *étrange* musique. Mais c'est pour mieux chercher son lien de parenté avec elle. Ils ont commencé en chanson approximativement en même temps : 1960. Les radios québécoises jouaient "Quand vous mourrez de nos amours", les radios anglophones jouaient "Blowin' in the Wind". Vigneault était accompagné d'un violon folk, et Dylan d'un harmonica folk.

L'après-guerre a fait naître des figures semblables dans beaucoup de pays.

Ce sont les années technocratiques qui ont provoqué l'entrée en scène de Cohen et Ginsberg. Chacun venait d'une société prospère, mais trouvait que cette prospérité manipulait les humains, qu'elle était insoutenable.

Pour Evguény Evtouchenko, c'était le conformisme communiste qu'il fallait casser. Ce conformisme dépendait en partie de l'Ouest, car l'Est vivait dans la peur nucléaire de l'Ouest. L'Est devenait elle aussi une société d'armes nucléaires, militarisée, immobile. Il était incapable d'aller vers les rivages plus humains du communisme.

Chez Vigneault, c'était un peu plus compliqué. Les jeunes Québécois étaient plongés *généralement* dans la prospérité nord-américaine. Mais *spécifiquement* ils pensaient aux taudis de leur groupe. Ils voyaient le Québec français comme une colonie de l'État canadien -- mais plus largement, de l'empire américain. Ils ont

⁴⁸ Gilles Vigneault, *Poésie et chansons*, choix et présentation de Bruno Roy, Montréal. Bibliothèque Québécoise, 1997. "Chanson pour Bob Dylan", à la page 139.

développé un esprit anti-colonial coloré par le Tiers Monde. La vieille garde québécoise était leur cible, le clergé. Les capitalistes de New York, de Toronto, de l'Ouest de Montréal étaient leurs cibles aussi. Des poètes comme Paul Chamberland exprimaient tout ça, et ensuite des chanteurs populaires comme Claude Dubois.

Et Vigneault, aussi, exprimait tout ça. Mais il le faisait avec un air de *folksinger* rural, très tendre et rassurant. Ainsi il y a sa chanson "Les Semelles de la nuit", où le chômage et l'errance des travailleurs sont dénoncés.

*Paraît qu'à Sorel c'est trois piastres de l'heure
Viens-tu? Moi j'y vas. Ça sera ce que ça sera
Salut bel hôtel! Quand on se reverra
On mangera not' pain du côté du beurre.*

*Les semelles
de la nuit
ont trouvé le matin
endormi au soleil, et repris leur chemin ...⁴⁹*

Et il y a "Quand vous mourrez de nos amours", avec son air à la mode ancienne. Même dans cette très douce chanson, très *old fashioned*, il y a cette phrase au temps futur :

Vous l'entendrez, vous l'apprendrez --

J'ai parlé de protestataires des années soixante qui venaient de nulle part, d'une insatisfaction. L'insatisfaction était ressentie un peu pareillement à Moscou, à San Francisco, à Québec ... Cependant, ils et elles venaient chacun et chacune de quelque part, aussi, de traditions.

⁴⁹ Gilles Vigneault, *De lacs en îles*, choix de textes de Vigneault, dessins de Jean-Jack Martin, et préface de J.M. Laclavetine. Saint-Cyr-sur-Loire, France, Christian Pirot éditeur, 1993. Extrait de la chanson "Les semelles de la nuit", page 143.

Cohen, sûrement, venait d'une tradition.

Elle était là depuis les années vingt, cette tradition. Dans les années vingt elle avait un esprit rebelle, et elle n'avait pas vraiment perdu cela.

La tradition c'est le modernisme, un modernisme canadien, avec des racines internationales. Cette tradition vient de James Joyce en Irlande. Elle vient de Ezra Pound aux Etats-Unis, elle vient de T.S. Eliot en Angleterre.

Peut-être qu'on peut faire remonter tous ces poètes à Rimbaud? C'est l'influence que je vois, qu'ils nommeraient tous, je pense.

La tradition Rimbaud est celle qui parle, en vers libres, de la vie moderne. Il y a de la joie en elle. Mais elle parle crûment, aussi, des plaies de la vie moderne. Elle est une poésie de la Commune de Paris en cela. Elle rompt avec les romantiques. Elle est habitée par une colère moderne.

La légende de Rimbaud tient à un incroyable moment de créativité dans les dernières années de son adolescence, les premières années de sa vie d'homme. Mais elle tient autant à sa *décision de ne plus écrire* après cela. Même cette étroite circonscription, cette brièveté de sa créativité, est ressentie comme *moderne*. C'est comme s'il avait écrit, au dix-neuvième siècle, un mot qu'il a plié et enfoui dans un tronc d'arbre. Pour que nous le découvriions au vingtième.

Dans le monde anglais, Joyce, Pound et Eliot étaient parmi les grands découvreurs de ce mot enfoui dans l'arbre. Ils l'ont pris pour façonner leur tradition.

Que dit-elle, cette tradition? Je fais un rapide *raid* dans l'oeuvre de chaque poète! Rimbaud, en 1873 :

*Un soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux. -- Et je l'ai trouvé amère. --
Et je l'ai injuriée.*

Je me suis armé contre la justice.

*Je me suis enfui. O sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon
trésor a été confié.*

*Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance
humaine ...* 50

⁵⁰ Arthur Rimbaud, *Oeuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964: début d'*Une saison en enfer* (1873), page 117.

Joyce, maintenant. Dans les dernières lignes d'*Ulysses* il nous donne Molly Bloom, Irlandaise qui a grandi dans la colonie anglaise en Espagne, Gibraltar :

... et le soir où on a raté le bateau à Algeciras le gardien si calme avec sa lampe O ce courant profond et puissant O et la mer la mer avec ses couchers de soleil cramoisis comme le feu et les figuiers dans les jardins d'Alameda oui et toutes les rues amusantes en rose et bleu et les maisons jaunes avec des rosiers et les jasmins et les géraniums et les cactus et Gibraltar quand j'étais petite fille et j'étais Fleur de la Montagne oui j'ai mis une rose dans mes cheveux comme les filles andaloues ou alors une rose rouge hein? comme il m'a embrassée sous la muraille maure et je me suis dit autant lui qu'un autre et je l'ai invité avec mes yeux oui demandez-moi encore et oui il m'a redemandée dis oui dis oui ma fleur de montagne et d'abord je l'ai enlacé de mes bras et puis oui je l'ai attiré vers moi toucher mes seins tout parfum oui et son coeur battait comme un fou et j'ai dit oui je veux Oui.

TRIESTE-ZURICH-PARIS

1914-1921

... and the night we missed the boat at Algeciras the watchman going about serene with his lamp and O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts

all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will
Yes.

TRIESTE-ZURICH-PARIS
1914-1921 ⁵¹

Ensuite Ezra Pound, en 1920, à la fin de la Première Guerre mondiale :

*À cette heure, une robe de gala
Remplace la mousseline de Cos
Et un piano mécanique
Supplante la lyre de Sappho ...*

*Une myriade ont été tués
Dont les meilleurs
Et pour quoi? Une vieille chienne sans dents
Une civilisation avortée
(Le charme sourit,
Les yeux alertes, eux, vont sous terre)
Pour deux lots de statues cassées.
Pour une pile de livres usés.*

The tea-rose tea-gown, etc.
Supplants the mousseline of Cos,
The pianola "replaces"
Sappho's barbitos . . .

There died a myriad
And of the best, among them.
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization,

⁵¹ James Joyce, *Ulysses*, Londres, The Bodley Head, 1937, page 742. Ma traduction.

Charm, smiling at the good mouth,
Quick eyes gone under earth's lid,

For two gross of broken statues,
For a few thousand battered books.⁵²

Et puis Thomas Stearns Eliot, cet Américain devenu Britannique :

*T'es folle, j'ai dit.
Si ton Albert te laisse pas tranquille, c'est comme ça.
Pourquoi tu t'es mariée si tu voulais pas d'enfants?*
LAST CALL TOUT LE MONDE
*Ben, ce dimanche-là Albert était en permission
Puis ils avaient un jambon, ils nous ont invités*
LAST CALL TOUT LE MONDE
LAST CALL TOUT LE MONDE

You *are* a proper fool, I said.
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said.
What you get married for if you don't want children?
HURRY UP PLEASE ITS TIME
Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot--
HURRY UP PLEASE ITS TIME
HURRY UP PLEASE ITS TIME⁵³

Cet extrait vient de *The Waste Land*, publié en 1922.

⁵² Ezra Pound, *A Selection of Poems*, Londres, Faber & Faber, 1940, extraits du cycle *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), page 50. Ma traduction.

⁵³ T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, Londres, Faber & Faber, 1963, extrait de *The Waste Land* (1922), page 69. Ma traduction.

Dans les années vingt des poètes canadiens voulaient écrire dans ce ton moderne. McGill était un des endroits où le désir était vif. Chez Frank Scott par exemple.

Frank Scott était le fils de Frederick Scott, pasteur anglican à Québec. Le père était un esprit d'avant-garde pour son temps, mais Frank avait besoin de le rejeter, de secouer le poids d'un Dieu trop lourd.

Scott a été actif dans des revues littéraires dans les années vingt. Il y avait le *McGillian*, il y avait le *McGill Fortnightly Review*. Sa poésie est souvent satirique et annonciatrice d'un nouvel ordre. Ici, c'est contre les Jésuites, mais c'est aussi contre E.J. Pratt, poète canadien moderne à la thématique traditionaliste, qui avait écrit *Brébeuf and his Brethren*.

*Ah, Lalemant et de Brébeuf, âmes pures,
qui subissaient le feu de la torture.
Les Jésuites d'Europe, j'en ai bien peur,
servaient aux hérétiques la même douleur.
Je scrute l'humanité par cette fenêtre.
Le prêtre est sauvage? Ou, le sauvage, prêtre?*

When Lalemant and de Brébeuf, brave souls
Were dying by the slow and dreadful coals
Their brother Jesuits in France and Spain
Were burning heretics with equal pain.
For both the human torture made a feast:
Then is priest savage, or Red Indian priest? ⁵⁴

⁵⁴ F.R. Scott et A.J.M. Smith (dir.), *The Blasted Pine: An anthology of Satire, Invective and Disrespectful Verse, chiefly by Canadian Writers*, Toronto, Macmillan, 1957, édition élargie de 1967, extrait du poème "Brébeuf and his Brethren", page 106. Ma traduction.

Mais parfois Frank Scott cherche dans les détails de son quotidien montréalais son sens social et spirituel. Dans ce poème il est un professeur. À son université, il préside à un examen du printemps.

*Cet examen propose des énigmes ordinaires
Mais elles mystifient ces jeunes.
Étouffant dans l'humidité, ils se soumettent,
Ils ne savent même pas pourquoi.
Ils écrivent leurs réponses, leurs aveux.*

*... Dans ce silence étranglé
Debout près de la fenêtre d'où je peux voir l'été
Je regarde la terre fertile qui fait la promotion
De sa classe ...*

*... Je ramasse les copies. Les preuves inadéquates.
Les tondeuses, sur le gazon,
Coupent les brins qui dépassent un pouce de hauteur.*

The routine trickery of the examination
Baffles these hot and discouraged youths.
Driven by they know not what external pressure
They pour their hated self-analysis
Through the nib of confession. onto the accusatory page.

. . . In the tight silence
Standing by a green grass window
Watching the fertile earth graduate its sons
With more compassion -- not commanding the shape
Of stem and stamen . . .

As I gather the inadequate paper evidence, I hear
Across the neat campus lawn

The professional mowers drone, clipping the inch-high green. ⁵⁵

Frank Scott et Abe Klein ont vu dans la poésie un instrument de révolution sociale. Ils militaient à la *Cooperative Commonwealth Federation*, ou CCF, parti socialiste des années trente, quarante et cinquante.

Leonard Cohen respirait-il cette culture avant d'arriver à McGill?

Probablement très peu. Il y avait des gens du CCF dans les *needle trades*, ou métiers de l'aiguille, et même parmi les patrons parfois. Mais sa famille ne semble pas s'être intéressé à la tradition.

Et l'école publique canadienne-anglaise ne valorisait pas cette tradition non plus. Moi, à Ottawa, je me souviens seulement d'un poème moderne de critique sociale dans mon anthologie de classe. C'était *Canada: Case History*, d'Earle Birney. Earle Birney, ai-je appris depuis, avait été militant trotskyste dans sa jeunesse, avant la guerre. Le poème de mon anthologie d'école, lui, semble exprimer une critique plus douce, de ses années plus récentes sur la Côte du Pacifique. C'est son attitude des années cinquante.

*Je vous fais rapport sur le Pays-Niveau-Secondaire
pris dur comme fer dans son adolescence ...*

This is the case of the highschool land
deadset in adolescence . . .⁵⁶

Pour le reste, la poésie proposée aux jeunes dans les années cinquante avait tendance à être la poésie du siècle de la reine Victoria. Ça rimait, ça parlait du terroir des îles britanniques, c'était romantique. Alfred, lord Tennyson :

*Murailles grises et hautes tours
Un champ de fleurs qui embaumait*

⁵⁵ F.R. Scott, *Selected Poems*. Toronto, Oxford, 1966, extrait du poème "Examiner", page 84. Ma traduction.

⁵⁶ A.W. Purdy (dir.), *Fifteen Winds: A selection of Modern Canadian Poems*, Toronto, Ryerson, 1969, extrait du poème de Birney, "Canada: case history", page 15. Ma traduction.

*Mais qui, aussi, emprisonnait
La belle dame de Shalott.*

Four gray walls, and four gray towers
Overlook a space of flowers
And the silent isle embowers
The Lady of Shalott. ⁵⁷

Il y a une école de poésie canadienne-anglaise, les Poets of the Confederation, qui était dans les manuels scolaires. Bliss Carman :

*La marée monte, et elle descend
Une respiration infinie.
Quelles marchandises, quelles cargaisons
S'en iront loin de l'Acadie?*

*Le vent qui mord, le sel marin,
Arrivent des eaux qui roulent ailleurs
Et fouettent les hommes qui vivent ici,
Les mettent au service du Seigneur*

*Les gars, descendons jusqu'aux quais.
Descendons, chers compatriotes.
Et ayant récolté -- semons :
Depuis mille ans, ce champ qui flotte!*

⁵⁷ Alfred Tennyson, *Idylls of the King and other Arthurian Poems*, Londres, the Nonesuch Press, 1968, extrait du poème "The Lady of Shalott", page 375. Ma traduction.

The tides go out, the tides come in,
 With the breath of the living sea.
 And what will they take in trade again
 From the ports of Acadie?

The freshening wind and the saving salt
 They bring from the outer vast,
 To mould and quicken the men they need
 To serve their Lord at last.

Then get you down to the sea, my lads,
 And go you forth, my dears,
 You have reaped the tide, you must sow the tide,
 As it was these thousand years.⁵⁸

À Westmount High, cela ne devait pas être si différent. Il est à noter que l'école de Leonard, elle, était une école confessionnelle, protestante. Le système protestant tenait un peu lieu de système non-catholique en général, au Québec. *Le Livre de Job* était parfois une oeuvre au programme de littérature anglaise. Un livre religieux ... mais aussi un livre de poésie élisabéthaine pour les anglophones, qui restent très attachés à la version de la Bible commandée vers 1600 par le roi James, successeur d'Elizabeth. Et à chaque fois que j'entends une "my lady" ou une "for thee" dans un texte de Cohen, je crois entendre l'influence de la Protestant School Board of Greater Montreal.

À McGill, par contre, la première année en lettres anglaises est consacrée au culte des modernes. Deux hommes plus jeunes que Scott, mais du même groupe d'écrivains, ont lié Cohen à cette tradition. Ce sont Louis Dudek et Irving Layton.

Avec Layton, Cohen a forgé une grande amitié. Cette relation est fondamentale à la compréhension de Leonard Cohen. Le mentor et le disciple font partie de la même

⁵⁸ Bliss Carman, *Ballads and Lyrics*, Toronto, McClelland & Stewart, 1923, pages de garde. (Le poème *Tides of Fundy* est imprimé sur ces *endpapers*, les premières strophes en ouverture du livre, et les dernières strophes en fermeture. Les strophes que je cite sont en fermeture. La traduction est de moi.)

époque en poésie canadienne ; car Cohen a fait sa marque dans la vingtaine, tandis que Layton a été le plus productif dans la quarantaine. Voici la conclusion d'un poème de Irving Layton que j'ai toujours aimé :

DES STATUETTES D'ÉZÉKIEL ET DE JÉRÉMIE ...

*... Crois-moi, je ferais mon possible
pour vous sortir de cette église,
ses araignées ... son mélodrame ... ses lampions ...
je vous libérerai de cela,
vous arracherai à ce monde de contes de fées,
de péchés, de pénitences
je vous transporterai dans la place ensoleillée
à midi
grouillant d'hommes arrogants.*

*Courage, Ézékiel. Ne t'en fais pas, Jérémie.
On vous a déjà jetés dans une fosse?
Je ne vous laisserai pas ici, coincés
parmi les saints catholiques.
De temps en temps je passerai.
Je vous apporterai mon coeur chaud d'Hébreu,
passionné comme les vôtres.
Je me tiendrai ici,
douloureux, comme un frère.*

ON SEEING THE STATUETTES OF EZEKIEL AND JEREMIAH
IN THE CHURCH OF NOTRE DAME

. . . Believe me, I would gladly take you
from this spidery church
its bad melodrama, its musty smell of candle

and set you both free again
in no make-believe world
of sin and penitence
but the sunlit square opposite
alive at noon with arrogant men.

Yet cheer up Ezekiel and you Jeremiah
who were once cast into a pit;
I shall not leave you here incensed, uneasy
among alien Catholic saints
but shall bring you from time to time
my hot Hebrew heart
as passionate as you own, and stand
with you here awhile in aching confraternity. ⁵⁹

⁵⁹ A.W. Purdy (dir.), *Fifteen Winds*, extrait du poème de Layton, "On seeing the Statuettes of Ezekiel and Jeremiah in the Church of Notre Dame", page 53. Ma traduction.

9

Roumain

Cohen, je dirais, a appris trois choses de Layton :

--l'affirmation, fière, flamboyante, de sa judéité.

--la vie amoureuse et sexuelle comme centre de la poésie.

--une vision politique comme l'arrière-plan de la poésie. Révolte, révolution, rébellion, et un désir de changer les choses, de collectiviser, d'anarchiser.

Mais ces trois choses ont été transformées par Cohen. Voici comment :

--La judéité est plus douce. Elle est éclectique. Elle se confond avec le Bouddhisme. Elle semble être ouverte à Jésus. comme prophète, comme source de bonté, comme hippie.

--L'amour et le sexe sont centraux, mais la vantardise du séducteur est moins présente. Cohen, mince. beau, avec un charme du moyen-orient, cheveux drus, broussailleux, bruns ... on l'imagine entouré de filles toute sa vie. Layton, attirant aussi, a une autre allure. un style Jimmy Cagney. On l'imagine luttant pour ses conquêtes.

Donc, il se vante. Il *se dit* sexy. (Là où Leonard se dit gauche et laid.)

Avec le temps, l'arrogance a beaucoup chassé le charme chez Layton. Un poème qu'il a écrit écrit en 1978. "Grande Finale" :

*J'ai vu les vieux poètes descendre les collines
Ils pensent que parce qu'ils hurlent éloquemment*

les gens vont leur pardonner les plaies sur leur peau ...

I've seen the grey-haired lyrists come down from the hills;
they think that because they howl with eloquence and conviction
the townspeople will forgive their disgraceful sores . . . ⁶⁰

Cohen a évité cette hargne, même dans ses moments de mauvaise humeur, de machisme. (Leonard, en vieillissant, adopte le ton du vieux charmeur au ralenti. Sens de l'humour intact. Auto-dérision efficace.)

Irving Layton a aussi établi un mélange de promiscuité, de séduction constante ... et de fidélité. De dévouement à son Aviva, son amour, sa compagne.

AVIVA VIENT À PARIS!

*Le jour où t'es arrivée
Nue à Paris
Les touristes échappèrent leur Michelin
Leur appareil-photo enfin repu ...*

*Les Français, leurs coeurs s'ouvrirent...
Dégelés par ton sourire ...
"Au diable Voltaire, murmurèrent-ils ...
Au diable la république ...
Au diable la monarchie ...
Nos philosophes chauves ne nous avaient pas dit
qu'il existait quelque part
un tel éclat de poils publiens!"*

THE DAY AVIVA CAME TO PARIS

⁶⁰ Irving Layton. *A Wild Peculiar Joy, Selected Poems 1945-1982*. Toronto, McClelland & Stewart, collection "The Modern Canadian Poets". 1982. extrait du poème "Grande Finale", page 174. Ma traduction.

The day you came naked to Paris
 The tourists returned home without their guide books
 The hunger in their cameras finally appeased.
 . . . the Frenchmen . . .
 They opened their hearts to let your tender smile defrost them.
 "Au diable with Votaire," they muttered . . .
 "Au diable with la République . . .
 Au diable with la Monarchie . . .
 Our bald-headed savants never had told us
 Such a blaze of pubic hair anywhere existed." ⁶¹

Layton n'explique pas le mélange. Il ne dit pas comment il réconcilie fidélité et infidélité. Le mélange a été adopté par Cohen : il est à la fois chasseur et amant fidèle. Les exigences de ses compagnes peuvent être le sujet d'une allusion, d'une réaction, d'une sympathie, d'une ironie, mais elles sont rarement explorées en détail.

--La vision de rebelle est encore plus subtile, *en retrait*, chez Cohen. Layton, malgré tout, a un vieux militant de gauche enfoui en lui quelque part. Cohen pas. "*Don't really have the temperament to lend a helping hand,*" dit-il dans une chanson de l'année 2001.⁶² (En Layton, la jeunesse, avant la Deuxième guerre, semble être l'époque marxiste. À l'époque où l'amitié s'est formée entre les deux hommes, il était un rebelle plus individualiste, admirateur de Nietzsche.)

Les injustices socio-économiques ne sont pas ce qui émeut le plus Leonard Cohen. Mais Cohen est l'élève de Layton. Son inclinaison va vers la gauche. Ça demeure très clair, même à soixante-cinq ans et plus. Cohen n'a pas adopté une truculence pro-occidentale, comme Layton l'a fait pendant un temps. À l'âge mûr, Cohen dénonce le système plus vivement qu'il ne l'a jamais fait, dans son disque *The Future*.

⁶¹ Irving Layton (dir.), dessins de Harold Town, *Love where the Nights are Long*, Toronto, McClelland & Stewart, 1962, extrait du poème "The Day Aviva Came to Paris", page 36. Ma traduction.

⁶² Leonard Cohen, *Ten New Songs*, Los Angeles, disques Sony-Columbia, CK85953, octobre 2001. Extrait de la chanson "The Land of Plenty", de Leonard Cohen et Sharon Robinson. "*Etre de la partie ... c'est pas vraiment mon tempérament.*"

(Quand arrivent les années 60 et la grande radicalisation à gauche, Irving Layton choisit de se radicaliser à droite. Dans un livre intitulé *The Whole Bloody Bird*, il fait l'éloge des États-Unis, du président Lyndon Johnson, de la guerre du Vietnam ... Il dit qu'il avait été fou, toutes ces années, de parler de justice sociale, de poésie, aux femmes qu'il voulait séduire ... Que les Juifs seraient fous de conserver leur humanisme, quand seule la mitraillette est respectée ... Il est très *bloody*. Les Sixties terminés, cette rage lui a passé.)

Extrait de "Hymn to the Republic", un poème du *Whole Bloody Bird* qui est cocasse ... mais dit avec grand sérieux :

*... Des jaloux prétendent que tes doigts démangent,
qu'ils sont impériaux, et ne font qu'accaparer.*

Non. Pas selon moi!

Selon moi, ces fins doigts n'accaparent pas assez.

Rayonnez, grande république.

America! J'adore tes joueurs de baseball.

America! J'adore tes stars de cinéma.

They say your fingers itch with empire and grab.

I do not think so :

your sensitive fingers do not itch enough.

Shine on, glorious republic.

I love your baseball heroes, America.

I love your movie stars. America.⁶³

Dans *Final Reckoning 1982-1986*, son dernier livre avant qu'une mémoire flanchante arrête son travail de poète, il est de retour à ses vieilles cibles de toujours:

⁶³ Irving Layton, *The Whole Bloody Bird*, Toronto, McClelland & Stewart, 1969, extrait du poème "Hymn to the Republic", page 144. Ma traduction.

Je travaille depuis mon premier livre en 1945 à effriter la domination de notre culture par le WASP, l'Anglo-Saxon Blanc et Protestant, telle qu'elle se révèle en racisme, en anti-sémitisme feutré, en pieuse chasse-aux-dollars, en médiocrité fade et monnayable quand il s'agit d'évaluer les écrivains de ce pays ...

Ever since *Here and Now* in 1945, I've been chipping away at the WASP's domination of our culture, as it displays itself in racism, genteel anti-semitism, hypocritical dollar-chasing, and the bland but profitable mediocrity by which writers in this country are judged. ⁶⁴

Aujourd'hui, Layton est très vieux, et pas en très bonne forme.
Cohen commence sa vieillesse.
Le jeune vieux essaie d'aider le plus vieux.

Irving Layton est né en Roumanie. Il est venu à Montréal, bébé, avec ses parents, en 1913.

Il y a une relation de classe intéressante entre les deux poètes. Cohen porte un nom célèbre dans la communauté juive mondiale.

Cohen, ou *Kohen*, veut dire prêtre ou sage : et le mot paraît dans le livre de la Génèse, comme dans les *Mille et une Nuits*. "Prêtre du très-haut" ... "un grand kohen" ... Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de Cohen pauvres, qu'il n'y a pas de Cohen fourbes. Et certainement les Cohen ne sont pas, la plupart, *réellement* des prêtres. Ils sont n'importe qui, comme les gens groupés sous un même nom de famille le sont toujours. Mais c'est que ce nom date d'avant la dispersion des Juifs en Europe. Il est ancien, il est rempli de tradition. C'est un nom qui confère prestige.

Ajoutez à cela que la famille de Leonard s'est lancée dans plusieurs industries depuis l'arrivée de son arrière grand-père au Canada en 1869. Elle a fait fortune, assez pour s'installer dans un beau quartier.

⁶⁴ Irving Layton, *Final Reckoning 1982-1986*, Toronto, Celebration Publishers, 1986, dans la note de remerciements, page 7. Ma traduction.

Layton est beaucoup plus prolétaire.

Les Layton -- ou Lazarovitch, le nom de famille que Irving donne à sa mère dans son poème d'adieu pour elle -- ont trimé dur. Voici un morceau de ce poème, *Keine Lazarovitch, 1870-1959*. C'est, il me semble, son plus célèbre:

*Ah qu'elle était farouche, et étroite, et malcommode
Mais je songe à l'éclat de ses boucles d'oreilles
bougeant avec chaque geste, fier, charnel. Son fils chante.
Et les veines rouges de cette femme coulent à la mer.*

O fierce she was, mean and unaccommodating;
But I think now of the toss of her gold earrings,
Their proud carnal assertion, and her youngest sings
While all the rivers of her red veins move into the sea. ⁶⁵

La Roumanie est un lieu d'origine un peu marginal dans la communauté juive montréalaise. Allemagne, Pologne, Russie : beaucoup plus fréquentes. "*You no-good Rumanian!*" lance Leonard à Irving dans un de ses grands poèmes d'amitié.

Des mains de Layton, donc, Cohen a obtenu une absolution pour les privilèges de son enfance. Il a eu le sceau : *Assez tough pour la rue*.

"Allez, et péchez," semble dire le vieux routier.

Et à cause de cela, Leonard Cohen a toujours commis la poésie comme un péché. Il aime à juxtaposer des sentiments généreux avec un cinglant égoïsme.

*My lady was found mutilated
in a Mountain Street boarding house*

. . .

And we danced upon her grave.

⁶⁵ Gary Geddes, Gary (dir.), *20th-Century Poetry & Poetics*, Toronto, Oxford, 1973, extrait du poème de Layton. "*Keine Lazarovitch, 1870-1959*". page 253. Ma traduction.

Cohen, alors, suivait un courant. Il était un moderniste canadien et son art a d'abord été apprécié dans le monde universitaire. Cela le place dans la culture, la haute culture des artistes et des intellectuels.

Mais dès le début, son art a eu un côté plus populaire, plus rebelle, aussi. Cela le place dans la contre-culture. Les jeunes achetaient son livre. Ils achetaient encore plus son deuxième, *The Spice-Box of Earth*. Et encore plus son troisième recueil de poèmes, *Flowers for Hitler*. Dès le début, l'art de Cohen était en dissonance avec la vision acceptée, même par des mentors comme Irving Layton. C'était central à son travail.

En lisant Layton en deuil de sa mère, j'ai pensé à deux poètes qui sont venus entre les fondateurs de la tradition, Rimbaud-Joyce-Pound-Eliot, et la vague de Layton et ses amis. Il s'agit de deux Britanniques.

Wystan Hugh Auden est le poète de protestation des années trente.

Dylan Thomas est le surréaliste gallois.

La satire d'Auden et le lyrisme de Thomas ont beaucoup marqué la poésie moderne. La génération de Scott, Layton, Dudek, a très bien compris quand Auden a décrit le travailleur moyen dans la société industrielle, adoptant la voix du technocrate :

Fut-il libre?

Fut-il heureux?

La question est absurde.

S'il y avait eu problème, on nous aurait informés.

Was he free? Was he happy? The question is absurd:

Had anything been wrong, we should certainly have heard. ⁶⁶

Ils ont compris quand Dylan Thomas a adopté la voix anti-technocratique à l'extrême, conseillant une grande résistance à un vieux qui se mourrait :

N'entre pas gentil dans cette bonne nuit

⁶⁶ *20th-Century Poetry*, page 135; extrait du poème d'Auden, "The Unknown Citizen". *Ma traduction*.

*Qu'elle brûle, la vieillesse, à la brunante ;
Rage, rage, contre l'extinction de la lumière ...*

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave et close of day;
Rage, rage, against the dying of the light ⁶⁷

Sur le campus en 1955 quand Cohen s'y trouvait, ces deux poètes étaient les plus influents. Peu avant, Dylan Thomas était mort jeune, alcoolique ; son mythe grandissait de jour en jour. W.H. Auden avait été une figure mythique dans la Guerre d'Espagne. Il était un peu au ralenti, mais il vivait, il écrivait encore, il publiait de temps en temps de la nouvelle poésie.

Mais Cohen décrochait, même par rapport à eux.

Il avait, plutôt, une affinité avec des choses qui ne se trouvaient pas encore dans le répertoire standard d'influences. Elles ne pouvaient pas s'y trouver. Elles émergeaient *en même temps*. L'affinité était avec Evtouchenko. Elle était avec les Beats américains.

Voici Evguény Evtouchenko, décrivant vers 1960 le site d'un massacre de Juifs soviétiques. Les auteurs du massacre étaient les Nazis d'Allemagne, les envahisseurs. Mais le massacre avait été passé presque sous silence par les historiens de l'URSS. Evtouchenko est le non-Juif russe qui a honte de ce silence. Son poème cherche à crever l'abcès. À cette époque Evtouchenko était jeune. Il était grand, mince, doué pour le gestuel. Il savait jeter ses cheveux blonds en arrière, captiver la foule.

Viens à moi

Donne-moi tes lèvres.

Ce bruit ... Ils défoncent la porte?

(Non. C'est la glace qui craque dans la rivière)

La brise agite les blés dans le champ de Babi Yar

Les arbres semblent menacer ... juges, condamnations ...

Et autour de moi

tout

⁶⁷ *20th-Century Poetry*, page 147, extrait du poème de Dylan Thomas, "Do not go gentle into that good night". Ma traduction.

*sans le moindre bruit
émet un long interminable hurlement* 68

Et il y a Allen Ginsberg, en 1956, dans *Howl*. Il hurle pour ceux et celles ...

*qui ont été menottés dans leurs barbes pubiennes revenant par Laredo avec
une ceinture de marijuana pour New York*

*qui ont bouffé du feu dans des hôtels mauves, qui ont bu de la térébenthine
dans la ruelle Paradis, la mort du corps ou son purgatoire, nuit après nuit*

avec rêves, drogues, cauchemars, alcool, pénis, couilles

*rues aveugles, remplies de nuages et d'éclairs mentaux, se projetant vers
des pôles, Canada et Paterson, illuminant le Temps immobile*

*solidités de Peyotyl, verts cimetières dans la cour, toits ivres, boutiques
brunes de fumeurs de pot, et flots d'automobiles en néon, soleil, lune, et
arbres qui vibrent, dans les aubes de Brooklyn, froides et remplies de
poubelles qui discourent et d'une souveraine lumière de l'esprit*

who got busted in their pubic beards returning through Laredo with a belt of
marijuana for New York,

who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death, or
purgatoried their torsos night after night

68 Anatoly Kuznetsov, *Babi Yar*. New York, a Dell Book, 1967. (Le poème "Babi Yar" d'Evguény Evtouchenko est inséré au début de ce roman, à la page x. Ceci est ma traduction française de la traduction anglaise de George Reavey.)

with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and
endless balls,

incomparable blind streets of shuddering cloud and lightning in the mind
leaping toward poles of Canada & Paterson, illuminating all the motionless
world of Time between,

Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine
drunkenness over the rooftops. storefront boroughs of teahead joyride neon
blinking traffic light, sun and moon and tree vibrations in the roaring winter
dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of mind . . .⁶⁹

*E*t Ginsberg encore, dans *Kaddish*, sa lamentation de 1958 pour sa mère. Sa
jeunesse avait été libérée et militante, mais Naomi Ginsberg, devenue folle, est morte
après une longue incarcération dans une institution psychiatrique. Elle restait pour
Allen la ménagère de Paterson, New Jersey :

avec ton ventre penduleux
avec ta peur d'Hitler
avec ta bouche de contes sans saveur
avec tes doigts de mandolines pourries
avec tes bras de grosses galeries des maisons de Paterson

with your sagging belly
with your fear of Hitler
with your mouth of bad short stories
with your fingers of rotten mandolins

⁶⁹ Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947-1980*, San Francisco. Londres, Mexico, São Paulo, Singapore, etc., Harper & Row. C'est un extrait de l'envolée qui ouvre *Howl*, page 126. Ma traduction française.

with your arms of fat Paterson porches ⁷⁰

⁷⁰ Ginsberg, *Collected*, extrait de *Kaddish*, page 226.

I O

Le je

Ces poètes habitaient les phénomènes qu'ils voulaient évoquer. Pour eux, le mot *je* était tout-puissant. Pour Cohen aussi, cette absence de peur du "*je*" a toujours été le point de départ.

Bien des années plus tard il a expliqué comment on se vide de quelque chose, pour arriver à cette absence de peur. "I Bury my Girl Friend", un poème du livre *Death of a Lady's Man*, 1978 :

Tu me demandes comment j'écris. Voici comment. Je me débarrasse du lézard, j'écarte la pierre philosophale, j'enterre ma blonde. J'enlève ma personnalité du vers. C'est ce qui me permet d'utiliser la première personne aussi souvent que je veux, sans offenser mon appétit de modestie. Puis je démissionne. Je fais des commissions pour ma mère ou pour quelqu'un d'autre, je mange beaucoup, je blâme mes proches d'avoir ruiné mon talent. Et puis tu me viens. La joyeuse nouvelle est à moi.

You ask me how I write. This is how I write. I get rid of the lizard. I eschew the philosopher's stone. I bury my girl friend. I remove my personality from the line so that I am permitted to use the first person as often as I wish without offending my appetite for modesty. Then I resign. I do errands for my mother, or someone like her. I eat too much. I blame those closest to me for ruining my talent. Then you come to me. The joyous news is mine.⁷¹

⁷¹ Leonard Cohen, *Death of a Lady's Man*, Harmondsworth, Angleterre, Penguin, 1978, extrait du poème "I Bury my Girl Friend", page 74. (Notez qu'il y a aussi un disque de Cohen intitulé *Death of a Ladies' Man*. Mais il n'est pas l'équivalent du livre. Son titre est écrit autrement et il n'a pas le même contenu.)

Death of a Lady's Man a été publié quand Leonard Cohen avait 43 ans, et c'est le livre de Cohen qui parle le plus de maison, de mariage, d'enfants. La vie conjugale qui est décrite dans ces poèmes représente *la mort d'un homme à femmes*, le narrateur le craint! Dans la présentation de ce mariage et de ses problèmes, une chose est absente : un chant grandiose ... amoureux ... comique ... tragique ... pour Elle. Pour la Mariée.

La lacune ressemble aux lacunes de *ma belle dame*, personnage si important dans la poésie d'un âge plus jeune. Seulement, ici le couple est le sujet même du livre! Le couple comme obstacle, comme problème, comme harmonie impossible plus que d'autre chose, peut-être. Néanmoins, dans *lady's man*, il y a *lady*. Il semblerait difficile, ici, de se passer d'un bon portrait de femme.

(Ou de deux -- car pour le *lady's man*, *épouse* suggère *maîtresse*.)

Aucun personnage dans la poésie de Cohen n'a la force d'*Aviva* dans la poésie de Layton. Aucun personnage -- si ce n'est pas *Suzanne*, héroïne de la plus célèbre chanson qu'il a écrite.

Le passage de *Suzanne* dans l'oeuvre de Cohen est bref. Elle est le sujet d'un poème, puis le sujet d'une chanson. Les deux textes sont parus en 1966 dans le livre *Parasites of Heaven*. Le poème c'est "Suzanne wears a leather coat", où elle descend la rue Sainte-Catherine, où elle *domine* la rue Sainte-Catherine. La chanson c'est *Suzanne*, la chanson qui, en 1967, ouvre le premier disque de Cohen. Trois minutes où la mélodie monte et descend, monte et descend, donnant un bref exposé de tout ce qui va être *la manière Cohen* en mélodie.

La fille en cuir, je la visualise marchant avec une démarche ferme et décidée. Dans la chanson, entourée de sa mélodie, Suzanne est plus douce.

Et puis elle disparaît de l'oeuvre du poète.

Mais elle est inoubliable, alors elle ne disparaît pas.

Elle est "*vêtue de vieilles plumes, prises à l'Armée du Salut*." Elle "*t'offre des oranges, qui viennent de la Chine lointaine*." Elle te montre tout ce qu'on peut trouver "*dans les fleurs ... dans les vidanges*." À la fin, elle est *une kohen*.

Ou même peut-être *une Jésus*.

(Car une parenthèse dans l'histoire de Suzanne offre un portrait de Jésus. *Jésus le marin*. Jésus l'être d'eau.)

Elle est l'explicatrice du divin. ⁷²

Les fans ont gardé le poète dans l'aura de Suzanne, toutes ces années. Même si lui, il passe à d'autres prénoms! C'est une chanson qu'on va toujours lui demander d'interpréter. L'histoire de la rencontre avec Suzanne, à la fois si anecdotique et si grave, est marquée sur notre peau.

Death of a Lady's Man est un livre qui étudie le long contentieux homme-femme-amour-mariage-enfants ... Il y a certains moments dans le livre où un bébé dort dans la chambre à côté. Mais pas plus que je ne trouve de grand poème pour l'épouse dans le livre, je ne trouve de grand poème de paternité.

Cohen a eu un fils et une fille. Le *feeling* de son expérience est difficile à trouver dans son oeuvre ... jusqu'au moment dans *Stranger Music*, le grand volume de 1993 qui résume sa carrière, où on ouvre à la page de la dédicace, et on lit ceci :

To Adam and Lorca

Layton était le plus grand mentor du poète, mais pas le seul. Un autre des mentors de Cohen, quand il était dans la vingtaine, avait été le professeur Louis Dudek. Dudek est un poète spirituel, vernaculaire. Il appartient à un stade juste avant cette "absence de peur du je." C'est un stade où on prend un ton de

⁷²*Now Suzanne takes your hand
and she leads you to the river
she is wearing rags and feathers
from Salvation Army counters
And the sun pours down like honey
on our lady of the harbour
and she shows you where to look
among the garbage and the flowers ...*

Stranger Music. page 96.

conversation à bâtons rompus. Et donc le *je* est là ; mais encore entouré de modestie.

Car une des exigences de l'absence de peur du *je* est l'exigence de ne jamais écrire un poème par devoir. Il ne faut pas que le poème vienne pour Traiter un Sujet ... pour être un Chant pour Elle ... pour être un Grand Poème de la Paternité, etc., etc. Ce ne serait pas un vrai poème, ce que Cohen appelle *the joyous news*. Les poètes de la génération de Scott, Layton et Dudek voyaient les choses différemment, peut-être : ils pensaient qu'un bon sujet pouvait parfois *être* ce qui provoquait la joyeuse nouvelle. Un poète politique est plus porté à penser comme ça.

Et Dudek capte la joyeuse nouvelle, lui aussi. Il croque la vie quotidienne à Montréal :

*Pourquoi cet arbre refuse-t-il notre tempo?
On lui a enlevé des branches
on l'a coupé jusqu'au blanc de l'os
on l'a percé de fils téléphoniques
il ne change pas.
Ignorant les autos, les machines, le fer,
passé date
comme les crinolines et les corsets
il se tient là, un cliché en vert.*

Why will not that tree adapt itself to our tempo?
We have lopped off several branches,
cut her skin to the white bone,
run wires through her body and her loins,
yet she will not change.
Ignorant of traffic, of dynamos and steel,
as uncontemporary
as bloomers and bustles
she stands there like a green cliché.⁷³

⁷³ Louis Dudek (dir.), *Poetry of Our Time*, extrait du poème "Tree in a Street", page 257. Ma traduction.

Dudek a bien vu que même par rapport à sa propre génération, qui se voulait moderne, écrivait en vers libres, et s'engageait socialement ... quelque chose de neuf était en train de se produire. C'était une rupture, quand il a publié Cohen. Dix ans plus tard, en 1966, en composant son anthologie de poésie moderne, il écrit une note explicative qui essaie de dire le virage.

Il est intéressant de voir que dans ce texte, pour classer la poésie anglaise de ce temps, Louis Dudek établit deux tiroirs, le tiroir ROYAUME-UNI et le tiroir AMÉRIQUES. Il n'établit pas de tiroir CANADA. Cette revendication explicitement canadienne est présente *avant*, chez son ami Frank Scott en 1930 ; et elle va être présente *après*, chez un grand poète engagé de Vancouver, Tom Wayman, en 1980. Pour l'instant, dans la période 1956-1966, elle est peu présente.

Elle est en veilleuse. C'est la revendication *québécoise* qui hurle et crie dans ces années-là.

Dudek, dans *Poetry of our Time* :

Deux développements valent d'être dits, d'être notés. L'un c'est la poésie de protestation dans le Royaume-Uni d'après-guerre, et l'autre c'est ce qu'on appelle la Beat Generation, ici dans les Amériques. Et là-bas comme ici, il y a deux partis dans le monde de la poésie. D'abord il y a l'Establishment ; sa poésie est louangée par les critiques et publiée dans des revues qui ont une certaine classe. Ensuite il y a la poésie de la colère. Elle est embrassée par les jeunes, et publiée dans des petites revues underground. La poésie de l'Establishment, disons Richard Wilbur ou Robert Lowell aux États, ou John Betjeman en Angleterre, peut être excellente. Mais j'ai bien l'impression que ce sont les jeunes en colère qui sont le miroir de notre temps. ⁷⁴

Peut-être que Dudek n'était pas en train de penser à Leonard Cohen au moment où il écrivait ça. (Les jeunes en colère c'était probablement les Angry Young Men de la Grande Bretagne ; la pièce *Look Back in Anger*, de John Osborne ...)

⁷⁴ *Poetry of Our Time*, dans l'introduction du livre, page 20.

La colère, après tout, n'est pas la marque distinctive de la poésie de Leonard Cohen. Sa marque, c'est plutôt *l'étrangeté*.

L'oeuvre qui désoriente est une rupture avec le vieil ordre autant que l'oeuvre qui proteste. La contre-culture, dans les années soixante, marchait largement dans les Voies de l'Étrangeté. Evguény Evtouchenko est allé à Babi Yar pour protester contre un massacre, contre l'oubli. Et sous ses pieds la terre a hurlé sans faire de bruit.

Dudek donne un bref portrait de lui-même dans *Poetry of our Time*.

Dudek, dit Dudek, "est de descendance polonaise. Il est né dans l'Est de la ville de Montréal. Il a consacré son premier livre à l'évocation de son quartier d'origine." ⁷⁵

Louis Dudek est né en 1918 ; il avait donc à peu près trente-cinq ans quand il a rencontré le jeune Leonard Cohen qui arrivait à l'université. L'homme de l'Est de la Ville rencontre l'underground poétique ... dans un jeune homme de Westmount!

Sur le macadam du Bohemian Montreal poussaient plusieurs fleurs. La McGill Poetry Series a publié, après Cohen : Daryl Hine, David Solway, Sylvia Barnard, Michael Malus. Ces jeunes de la fin des années cinquante sont encore vivants. Comme Cohen, ils sont devenus des aînés de la tribu. J'ai essayé de découvrir leur poésie, leur poésie d'alors ou leur poésie de maintenant.

Hine a publié le livre *The Carnal and the Crane*, en 1958. Je trouvais sa poésie dense, difficile.

*Un petit mot. L'inconscience est tout.
Mais toute notre sagesse est un refus.
Nous ne pouvons pas fermer l'oeil à l'esprit
ou couler le petit bateau en papier : l'ego.
Nous réfléchissons trop.*

A little word. Unconsciousness is all.

But all our wisdom is unwillingness.

⁷⁵ *Poetry of Our Time*, dans la note biographique de Dudek sur Dudek, page 257.

We cannot blink the lightning of the wit,
 Or sink the ego's fragile paper boat.
 We think too much . . .⁷⁶

Solway, par contre, était très direct, empruntant le mode de la conversation. Il a persisté, et je le connais par du travail plus récent. Un poème écrit après son séjour en Grèce et sa découverte de la poésie grecque, vers 1980 :

*Les puristes sont sur les murs,
 leurs grammaires attachées à leurs poignets.
 Ils guettent l'ennemi à l'horizon,
 ils savent qu'un long siège sera nécessaire
 avant d'ouvrir une brèche.
 Le langage est le plus long mur, le plus fort.*

. . . On the parapets the purists stroll
 with calfbound textbooks strapped to their wrists,
 scanning the horizon for sign of the enemy;
 they know that only a very long siege
 can breach the intractable stone.
 Language is the longest wall in the world and the strongest.⁷⁷

Sylvia Barnard était une des rares femmes de la brochette. D'autres milieux réussissaient mieux à découvrir des femmes : *Toronto*, par exemple, avec Gwendolyn MacEwen et Margaret Atwood ; *le Montréal francophone*, par exemple, avec Michèle Lalonde et Nicole Brossard. La scène anglaise de Montréal ressemblait à la scène Beat de San Francisco: forte prédominance masculine.

⁷⁶ Margaret Atwood (dir.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English*, Toronto, Oxford, 1982, page 316. (Extrait de "A Bewilderment at the Entrance of the Fat Boy into Eden", un poème que Daryl Hine a écrit en 1957. Ma traduction.)

⁷⁷ Endre Farkas (dir.), *The Other Language: English Poetry of Montréal*, Dorion, Québec, The Muses' Co. (Compagnie des Muses), 1989. (Le poème de Solway, "On Learning Greek", est à la page 36. Ma traduction.)

Mais Barnard était là. Et elle semble être encore là. J'ai trouvé ces poèmes datant des années 70, marqués par la guerre du Vietnam. D'abord "Cassandra", où elle demande à la prophétesse :

*Auriez-vous prévu la parade à Dallas?
L'auriez-vous prophétisée dans une église des quartiers noirs?*

. . . Would you have seen the motorcade in Dallas
and published it across a store-front church? ⁷⁸

Ensuite "Urns and Ashes" :

*toujours les artefacts survivent
bottines de bébé juif, urnes de Mycène
bicyclettes d'Asie avec les roues arrachées
et des cendres, et un espoir de résurrection,
hébreu, bouddhiste, achéen,
tous les morts qui sont morts perpétuellement.*

and always the artifacts survive
the Jewish shoes, the Mycenaean urns,
Asian bicycles with the wheels torn off,
and ashes to hope for the resurrection
Hebrew, Buddhist, and Achaean
all the perpetual dead ⁷⁹

De Michael Malus, j'ai le livre de la McGill Poetry Series. Il a été publié en 1963, il s'intitule *Night is a Flaming City*. Et c'est un livre qui a une grande importance pour moi, car quand j'étudiais à McGill, Malus était étudiant en médecine, et publiait des poèmes comme celui-ci dans *The Daily* et dans la revue *Forge*. Ces poèmes me

⁷⁸ Dorothy Livesay (dir.), *Forty Women Poets of Canada*, Ingluvin Publications, Montréal, 1971. extrait du poème de Sylvia Barnard, "Cassandra", page 21. Ma traduction.

⁷⁹ *Forty Women Poets*, extrait du poème de Sylvia Barnard. "Urns and Ashes", page 21. Ma traduction.

semblaient être une nouvelle poésie de la rue qui se forgeait sous mes yeux. Ils venaient directement d'une rencontre entre un gars de mon âge, et la ville inhumaine.

ALCOOLIKUES

*Maganés par des marées de malchance
talonnés par une sale exploitation
ces brindilles de bois
échoient sur une sorte de plage blanche
lit d'hôpital*

*dénichés des ruisseaux
par un chien-berger d'ambulance
lépreux
avec la senteur d'alcool comme sceau*

*dans cette ville
où l'argent avec son grand déploiement technique
porte des souliers pointus et
donne des coups de pied
qui font mal*

ALCOHOLICS

Battered by waves of bastard luck
hounded by winds of exploitation
driftwood
cast up on this beach of white hot suffering
these hospital beds

herded from the gutters
by the barking sheep-dog ambulance

lepers
ringing cowbells of alcohol fumes

in the city
where the megaphone mouths money
wears a pointed shoe
and kicks where it hurts.⁸⁰

Malus se formait comme médecin. Et en l'an 2000, le bottin téléphonique de Montréal présente un Docteur Michael Malus. Mais le docteur a-t-il continué comme poète? Ce lyrisme d'asphalte me manque.

Un autre poète était très actif cette année-là -- 1958 -- et il s'appellait Henry Moscovitch.

Il était précoce, il avait déjà publié son premier livre avant d'arriver à l'université, en même temps que Cohen. Il n'avait que quinze ans quand le livre est sorti : *The Serpent Ink*.

Sur le campus, je me suis lié avec lui. Et dans le recueil *Death of a Lady's Man*, de 1978, je remarque que Leonard Cohen s'est lié avec lui aussi.

Moscovitch a fait naufrage, il a passé de longues années sous soins psychiatriques au Douglas Hospital, à Verdun. Cela a ralenti sa production, mais il a publié des recueils dans les années récentes. En '58, sur la scène de Bohemian Montreal, il avait été prolifique. Ses poèmes étaient puisés dans le quotidien. Ils étaient érotiques, amoureux. Ils étaient très laytoniens.

Avant de partir
Roulons sur la neige
Une autre fois, une autre!
Ensemble, rouges et chauds

Tes bras dans ton parka,
Enlace mon cou tout'd'suite

⁸⁰ Michael Malus, *Night is a Flaming City*, Montréal, McGill Poetry Series, 1963, extrait du poème "Alcoholics", page 58. Ma traduction.

*Mes jambes enlacent tes jambes
On serre, on serre si près ...*

Before we go

Roll with me once more

Across the snow

For we are dressed and hot

Put your parka arms

Around my neck at once

Your legs between mine

And twisted in tightly . . .⁸¹

Ce que Leonard dit dans son poème "The Plan" (dans son livre *Death of a Lady's Man*) c'est qu'il aimerait

*rendre un hommage à Henry M. et Mark P.
esprits grands et fous*

. . . The plan to honour Henry M. and Mark P.

the great mad spirits who tempt me with their gratitude . . .⁸²

Et moi aussi je rends hommage à Henry Moscovitch et à sa blonde, pour leur présence sur le campus de McGill en 1958 ... pour ce qu'elle donnait à l'ambiance de ce lieu, de ce temps.

Et puis il y avait Steve Smith.

Cohen lui a dédié *Beautiful Losers*. Il semble l'évoquer quand il dit, à quelques endroits dans son oeuvre (dont le poème "I see you on a Greek mattress" dans

⁸¹ Irving Layton (dir.), *Love Where the Nights are Long*, extrait du poème de Moscovitch, "Winter Love", page 61. Ma traduction.

⁸² Leonard Cohen. *Death of a Lady's Man*, extrait du poème "The Plan", page 148.

Parasites of Heaven) combien l'amitié et la poésie d'un jeune homme du nom de Steve ont compté pour lui. Je n'ai pas encore découvert cette poésie. Mais Cohen me fait retenir le nom. La poésie viendra un jour.

Smith a traversé Bohemian Montreal et est mort à 21 ans en 1964.

C'est une chose qu'on peut dire d'une scène artistique ou intellectuelle, presque toujours :

Une personne émerge d'elle. Mais un grand nombre de créateurs et de créatrices, aussi, ont versé quelque chose en elle.

Bohemian Montreal was like that.

Il était ce qu'il était à cause de Moscovitch et Malus. À cause du McGill Tea Room et d'un souvlaki sur la Main. À cause de la *flaming city* et de la *serpent ink*.

11

Sixties

Dans les années soixante, j'étais destiné à me détourner de cette scène, et à donner tout mon amour à une scène de poésie française à Montréal. Plus précisément, je voyais ce destin venir vers moi. J'attendais une bande d'écrivains qui me semblerait la voix de l'époque.

Elle est venue en 1963 avec le groupe *parti pris*. Ce groupe combinait un amour de la poésie avec une passion pour la justice sociale. Cette combinaison m'allait. Vraiment, elle correspondait à ce que je ressentais dans le fond de moi-même. Elle m'allait, et le groupe avait tout un *esprit de gang* pour m'accueillir et me faire vivre une aventure.

Mais mon goût pour la poésie de Leonard Cohen ne m'a pas quitté.

Et tout au long de cette révolution française qui m'avait saisi, Leonard a continué de publier. Il menait sa révolution, dans sa langue, qui était ma langue. Il me ramenait à lui.

Cohen a publié six livres pendant les années soixante. Deux sont en prose, quatre sont en vers. Il a aussi, à la fin de la décennie, lancé ses deux premiers disques.

Les deux livres de prose de ces années sont le roman autobiographique *The Favourite Game*, dont j'ai déjà parlé en imaginant l'adolescence de Cohen, et un deuxième roman, *Beautiful Losers*.

Beautiful Losers est le livre dont je parle le moins dans cet essai : c'est son départ vers la carrière de romancier qu'il n'a pas menée, finalement. C'est une oeuvre de moquerie tragique sur les affrontements anglais-français au Canada. Cohen, lui, patine comme un patineur, et dans le brouhaha français-anglais, il fait la part belle ... aux femmes! ... aux Amérindiens!

Deux Amérindiennes dominent le roman. Elles sont Kateri Tekakwitha, une Mohawk convertie au Christianisme à l'époque de la Nouvelle-France -- historiquement réelle, Kateri -- et Edith, une Indienne de 1964, très libertine, très contre-culturelle.

Edith est l'invention de Cohen. Elle est une des grandes variantes de *ma belle dame*.

--Comment tu te sens, Edith?

Je n'avais pas besoin de le demander. Mes récits l'avaient amenée près d'un sommet qu'elle ne pouvait pas atteindre. Elle a émis un gémissement de faim, sa chair de poule brillait en supplique. Elle voulait quitter le plaisir séculier et entrer dans ce monde aveugle qui ressemblait au sommeil, qui ressemblait à la mort, ce voyage de plaisir-au-delà-du-plaisir où chaque homme est un orphelin en route vers ses ancêtres atomiques ...

--How do you feel, Edith?

There was no need for me to ask. My recitals had served only to bring her closer to a summit she could not achieve. She moaned in terrible hunger, her goseflesh shining in supplication that she might be freed from the unbearable coils of secular pleasure, and soar into that blind realm, so like sleep, so like death, that journey of pleasure beyond pleasure, where each man travels as an orphan toward an atomic ancestry ... ⁸³

Mon regard ici, cependant, porte sur les quatre recueils de poésie publiés par Leonard Cohen dans les années soixante.

Trois de ces recueils sont des originaux :

The Spice-Box of Earth en 1962.

Flowers for Hitler en 1964.

Parasites of Heaven en 1966.

Son quatrième livre de poèmes des années soixante est *Selected Poems 1956-1968*.

⁸³ Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, roman, New York, Bantam, 1966, page 218. Ma traduction.

La sélection faite pour ce livre puise dans tous les recueils que le poète avait déjà publiés, à partir de *Let Us Compare Mythologies* en '56. Mais c'est un livre neuf aussi, car une section à la fin présente vingt *New Poems*.

Ces livres traversent l'ébullition indépendantiste au Québec. Et ils la reflètent. Ils le reflètent *obliquement*.

Dans son anthologie pour les écoles de 1966, Dudek essayait de faire le tour de la poésie moderne d'expression anglaise. Il voulait y faire une place majeure pour le Canada, à côté de la Grande Bretagne et des États-Unis. Mais une fois tourné du côté du Canada, il avait décidé d'inclure des francophones : Gilles Vigneault, Anne Hébert, Jean-Guy Pilon, Émile Nelligan, Alain Grandbois. Donc l'élève canadien-anglais qui explorait la poésie sous l'égide de Dudek allait découvrir la poésie moderne française, aussi. Et ce serait à travers le Québec qu'il ferait cette découverte.

C'est que Dudek était un *homme de devoir*. Le Québec français s'éveille? Saluons-le, semblait-il dire.

Alors il fait l'éloge de Vigneault et dit aux jeunes : "Il est comme aucun autre poète que vous trouverez dans ce livre. En ceci : non seulement il écrit son poème, mais il le chante." Comme aucun autre? Leonard Cohen est représenté dans le livre aussi, mais nous sommes dans les cinq dernières minutes avant qu'il se mue en chanteur.

Cohen, je l'ai dit, est très peu homme de devoir : il met de l'avant ce qu'il a envie, à ce moment-là, de mettre de l'avant.

Et c'est presque toujours ses amours. Le reste -- ce qui se passe dans le monde -- est l'arrière-fond de la poésie, l'univers autour de ces amours. *Moi et ma lady sur fond de vingtième siècle* ; c'est la poésie telle que Layton l'a enseignée. L'actualité est visible, mais ne fait pas irruption.

Et c'est ainsi que Leonard Cohen n'a jamais été connu ni comme sympathisant, ni comme critique du projet de l'indépendance du Québec.

*L*es années soixante comme morceau d'une vie ...

Quelqu'un pourrait dire : "On ne savait pas ce qu'elles allaient nous amener!" Mais pour Montréal, je pense, cette remarque n'est pas tout à fait vraie.

C'est que la remarque est trop américaine : aux États-Unis, la guerre du Vietnam allait être le grand élément de changement. Elle révélerait les États-Unis sous leur aspect impérial, et elle susciterait une gauche nouvelle et surprenante dans la résistance qu'elle appelait. En 1960, cette guerre n'était pas encore visible. Et donc les remous des sixties n'étaient pas encore visibles.

À Montréal on voyait certaines lignes, dès 1960. On voyait la Révolution Tranquille démarrer. Du côté canadien-anglais quelque chose bougeait aussi.

Michael Gnarowski, un des animateurs de la revue littéraire montréalaise *yes*, voyait ceci : "La poésie cherchait et commençait à trouver un auditoire large. La brusque popularité des *coffee houses* aidait, le lien avec le jazz aidait, la vogue de performances publiques aidait, et Marshall McLuhan aidait quand il affirmait que lire un texte à haute voix devant des gens est un *événement* ... On entrait dans une phase nouvelle." ⁸⁴

Cette observation, Gnarowski la livre après coup, dans la *Canadian Encyclopedia* de 1985. Le point de vue est canadien. Mais le Canada vivait aussi sous des vents internationaux.

D'abord Presley, Ginsberg, Evtouchenko. Ils étaient apparus à la fin des années cinquante. Avec eux, aussi, la culture entrait dans une phase nouvelle.

En feuilletant les numéros de *CIVn* -- publiés autour des années 1955 -- je vois bien que la revue présente des signes avant-coureurs. Elle offre des poèmes de Leonard. Mais je vois aussi qu'elle opère dans un espace mental *d'avant*. L'entre-deux-guerres est le grand pôle. La revue emprunte son nom à Ezra Pound, qui avait l'habitude d'écrire "CIVn" pour *civilization*. Pound aimait beaucoup les abréviations. Son "Canto 68", inspiré de lectures qu'il faisait sur Jefferson et Franklin en Europe dans le sillage de la révolution américaine, contient ceci :

*Incapable de voir pourquoi
je dev. pas faire savoir ma mission en février*

⁸⁴ *The Canadian Encyclopedia*, Volume III: *Pat-Z*. Edmonton, Hurtig Publishers, 1985. Article de Michael Gnarowski intitulé "Poetry in English, 1918-60", première colonne de la page 1433.

(écrit dans une lettre à Vergennes, 17 juillet)
j'avais l'intention d'aller à Amsterdam ...

seule la force comprise comme argument en Europe ...

faut montrer aux U.S. l'importance du langage
pour bien saisir la sit'n.

正名 *Ching*
 正名 *Ming*

Not able on reflection to see why
 I shd-- not have published my powers in February
 (To Vergennes, July 17)
 that I had intention of going to Amsterdam
 no arguments but force respected in Europe . . .
 to show U.S. the importance of an early attention to language
 for ascertaining the sit'n.

正名 *Ching*
 正名 *Ming*⁸⁵

Dudek aimait beaucoup Pound. Il correspondait avec lui. Dans les pages de *CIVn*, il militait pour sa libération. Pound était originaire d'une petite ville de l'Idaho. À l'époque de la revue *CIVn*, il était incarcéré à l'hôpital psychiatrique Saint Elizabeths, à Washington. D.C. Il était là depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, évitant, par le fait d'être déclaré fou, un procès pour trahison. Il avait des sympathies fascistes, et durant la guerre il avait diffusé ses idées sur Radio Rome. À l'entrée des alliés en Italie, il avait été fait prisonnier par l'armée de son pays. Mais ce pays était-il encore son pays, puisqu'il l'avait quitté un demi-siècle plus tôt, à la recherche de la liberté poétique?

⁸⁵ *The Cantos of Ezra Pound*. New York. New Directions. 1948. L'extrait vient du "Canto LXVIII", page 68. Ma traduction.

La difficulté pour des littéraires à l'esprit progressiste comme Dudek, qui admiraient en Ezra Pound un père de la poésie moderne, c'était de démêler son fascisme de son art.

Car Pound n'était pas qu'un homme de droite. Comme nous avons vu, sa poésie avait dénoncé la Première Guerre. Il était austère, obscur, érudit, marginal. Il avait mis tout son talent au service de la découverte de nouvelles façons d'écrire. Et avec les poètes de gauche, il avait au moins une idée en commun, l'idée que la poésie pouvait parler des questions sociales. Dudek, dans *CIVn*, disait en substance : "Passons l'éponge. Laissons vivre le vieux poète."

En s'intéressant à cette controverse, *CIVn* était dans l'espace mental "années trente", même s'il publiait des nouveaux poètes comme Leonard Cohen. Un contraste intéressant c'est ce poème d'Allen Ginsberg que l'on trouve dans un de ses derniers recueils, publié en 1984. Il s'appelle "Improvisation in Beijing", et il défend une opinion qui n'est pas si loin de celle que Dudek avait défendue en 1955.

Mais sur un ton si différent!

J'écris de la poésie parce qu'Ezra Pound a vu une tour d'ivoire, a parié sur un mauvais cheval, un seul, a autorisé les poètes à écrire dans le langage vernaculaire de tous les jours

J'écris de la poésie parce que Pound a fait comprendre aux jeunes poètes occidentaux que les écritures chinoises sont des images

J'écris de la poésie because : Première Guerre. Deuxième Guerre. Bombe nucléaire. Troisième Guerre si on la veut. moi c'est non.

I write poetry because Ezra Pound saw an ivory tower, bet on one wrong horse,
gave poets permission to write spoken vernacular idiom.

I write poetry because Pound pointed young Western poets to look at Chinese
writing word pictures . . .

I write poetry because World War I, World War II, nuclear bomb, and World War III if we want it, I don't need it ⁸⁶

Pour Ginsberg, Pound est un pionnier, c'est cela qui compte. La controverse autour de son mauvais pari? Autour de son cheval mussolinien? Dans un monde nucléairisé, c'est une querelle d'une résonance vieille et lointaine. C'est du passé.

Mais Ginsberg écrivait en 1984!

Il avait le souvenir, au moment d'écrire, d'une rencontre avec Pound dans ses derniers jours, en Italie en 1967. Car on *avait* laissé vivre le vieux poète. Et il était retourné vivre en Italie -- devenue maintenant l'Italie de Monica Vitti et de Marcello Mastroianni. Il est mort à 87 ans en 1972.

Et Allen Ginsberg, dit son biographe Barry Miles, avait entendu des mots importants de la bouche d'Ezra Pound.

"La pire erreur que j'ai faite dans ma vie a été ce préjugé bête de l'anti-sémitisme. Cela a toujours gâché ma vision des choses." ⁸⁷

⁸⁶ Allen Ginsberg, *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992*, New York, Harper Perennial, 1995, extrait du poème-préface : "Improvisation in Beijing", page *xii*. Ma traduction.

⁸⁷ Barry Miles, *Ginsberg*, biographie, New York, Simon & Schuster, 1989, page 403. (Barry Miles dit qu'il tire son récit de la rencontre entre le beatnik et le patriarche d'un livre de Ginsberg, *Composed on the Tongue*. Aussi des lettres que Ginsberg a écrites à des amis, dont le poète Lawrence Ferlinghetti.)

12

Presley-Ginsberg-Evtouchenko

En apparence, Leonard Cohen était un moderne, associé à la constellation Dudek-Pound.

Mais d'une manière plus secrète, il appartenait à une nouvelle constellation en formation, la constellation Presley-Ginsberg-Evtouchenko.

Moi aussi, en '56 et en '58, j'étais en train de vivre le passage d'une ère à l'autre, d'une constellation à l'autre. Moi aussi (qui n'avais pas vécu dans la Crise, et n'avais aucun souvenir de la Guerre), je vivais la disparition de l'entre-deux-guerres comme éternelle référence. Je l'ai vécue en termes de mouvements sociaux.

Dans mon année 1958-59, la gauche était représentée sur le campus par la Société Socialiste, un hybride intéressant, qui était très marqué par la référence à l'entre-deux-guerres. Certains membres étaient des jeunes Juifs de Montréal. Leurs familles avaient été membres du Parti Communiste. En Russie, Khrouchtchev avait dénoncé les actes de Staline, et les jeunes avaient vu leurs parents quitter le parti : leurs pères et mères, déçus et honteux. D'autres membres de la *Socialist Society* venaient de l'Ouest canadien, des Maritimes, de l'Ontario. C'était mon cas, je venais d'Ottawa, et j'avais des cousins, de familles socialistes aussi, habitant Régina, Toronto ... Notre socialisme était plutôt le socialisme démocratique du CCF.

Dans la *Socialist Society*, donc, socialistes modérés et marxistes étaient jetés ensemble. Nous avions un groupe non-sectaire, un groupe de discussion. Nous étions à la recherche de ce que le mot *socialisme* pourrait vouloir dire dans les années centre-d'achats. Les années où les pays pauvres s'affirmaient contre les pays riches -- Suez -- et les Communismes étaient contestés de l'intérieur par des grandes sections de leurs populations -- Budapest. Et où le Québec bougeait.

Cet automne-là nous avons invité presque tous les leaders de mouvements socialistes québécois à nous entretenir de leur vision, Michel Chartrand et les autres.

Un tel forum était très tonique. J'ai appris énormément, et pas seulement des faits. De l'humain aussi. Mon mentor était Gerry Cohen, qui semblait savoir *tout* sur

la gauche, même s'il était seulement en deuxième année du bac. Pendant que j'écrivais des reportages dans le *Daily* sur les autres groupes sur le campus, j'aidais à monter les meetings de la Socialist Society. Je dessinais les affiches.

J'ai été absent une année, et puis je suis revenu à McGill.

C'était maintenant 1960-61. L'ambiance était très différente. Dans la ville environnante, la Révolution Tranquille québécoise était entamée. Et sur le campus il y avait du neuf.

L'élément neuf s'appellait la *Combined Universities Campaign for Nuclear Disarmament*. Son signe, blanc sur noir, était un cercle avec un trait vertical. Deux bras penchaient vers le bas.

Sémaphore pour "N", sémaphore pour "D" : *Nuclear Disarmament*. Signe de la paix.

Cela venait d'Angleterre, et ça signifiait la naissance d'une nouvelle gauche, où les bombes et missiles nucléaires des deux blocs étaient au coeur de la discussion. C'était un mouvement de jeunes, car ces bombes assombrissaient l'avenir pour les jeunes. La guerre pouvait nous annihiler. Dans le mouvement, le capitalisme était rejeté, et les traits oppressifs du communisme étaient rejetés aussi. Le nouveau socialisme que nous cherchions allait être décentralisé et anarchique ; il allait conserver les libertés occidentales, mais il fallait les approfondir, les utiliser, les complexifier.

Dans ce mouvement, les racines ethniques des gens étaient appréciées, pas niées ou désaccentuées. L'amour et la sexualité aussi. Les arts aussi. (Les Jeunes Communistes de McGill emboîtaient le pas un peu, leur journal s'appellait *Roots*. Arnold Wesker, jeune dramaturge britannique en colère, était leur inspiration. Il avait fait une pièce sous ce titre.) La drogue? C'était le cas limite, on était partagés.

La violence, on voulait l'exorciser. "*Go limp,*" on disait, ne raidis pas ton corps quand le policier te saisit.

"Démocratie de participation."

Et au Québec, "*autogestion.*"

Ce mouvement allait fonder le Montreal Peace Centre sur la rue Sainte-Famille. Il allait se lier aux marches des noirs, aux Etats-Unis et en Afrique du Sud. Bloquer le chemin aux ogives nucléaires américaines arrivant à la base militaire de La Macaza, dans les Laurentides, ainsi qu'à une base à North Bay, Ontario.

Et il allait chanter des folksongs. (Souvent américaines, mais quelques-uns d'entre nous connaissaient la *toune* de Tex en hommage à notre rue, "Rue Sainte-Famille".) Remplir les cinémas d'avant-garde. Vivre dans des communes et des maisons coopératives à travers tout le McGill Ghetto et les environs de Sir George.

Quelques francophones faisaient partie de cet univers. Leur présence donnait un sens montréalais à ce que nous faisons. Peu d'entre nous parlaient français, mais ... Quelques contacts s'ouvraient, ici et là, avec les indépendantistes socialistes chez les jeunes Québécois.

Un vieux bar sur Sherbrooke Ouest est devenu important, pour les conversations qui s'y vivaient : la Hutte Suisse.

On lisait Gandhi, Camus, de Beauvoir, Erich Fromm, Leonard Cohen.

Leonard allait de l'avant. En 1962, il publie *The Spice-Box of Earth*.

The Spice-Box of Earth compare la terre à la tabatière où le rabbin garde les plantes aromatiques qui vont embaumer son rituel. C'est le plus judaïque de ses livres. C'est le plus beau, aussi, le plus visuel. Il a été publié à Toronto par McClelland and Stewart, et en plus de l'édition régulière, il y a eu une édition illustrée. Un artiste de Toronto, Frank Newfeld, a fait les dessins et la typographie. Il semble s'être rappelé, en les faisant, des traditions juives de sa propre famille.

Le poème qui fournit le titre, c'est "Out of the Land of Heaven". Ce poème est "*for Marc Chagall*." C'est une scène juive en Russie, 1900, à la manière du peintre, si difficile à décrire. Le poème peut se comprendre en lui-même, mais si on aime les tableaux de Chagall, il peut facilement être pris comme du Chagall mis en mots.

*Du pays du ciel
le soleil chaud du Sabbat descend,
il descend dans la boîte à épices de la terre.
La reine prendra tous les Juifs comme amants.
Dans un manteau de soie blanche
notre rabbin danse dans la rue.
Nos pelouses, il les a jetées cérémonieusement sur ses épaules.
Il brandit nos maisons comme des drapeaux.
Derrière lui*

*ses élèves dansent avec lui
 (mais ils sautent moins haut)
 et chantent la prière du rabbin
 (mais pas aussi doucement) ...*

Out of the land of heaven
 Down comes the warm Sabbath sun
 Into the spice-box of earth.
 The Queen will make every Jew her lover.

 In a white silk coat
 Our rabbi dances up the street,
 Wearing our lawns like a green prayer-shawl,
 Brandishing houses like silver flags.
 Behind him dance his pupils,
 Dancing not so high
 And chanting the rabbi's prayer,
 But not so sweet. ⁸⁸

Le rôle de Chagall là-dedans, c'est de désacraliser le sacré, de faire du rabbin adoré une figure drôle, un danseur, un "culture-hero".

⁸⁸ Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, l'extrait vient du poème "Out of the Land of Heaven", page 71.

*Plongées, ses mains,
 Dans la boîte à épices de la terre!
 Trouvé, le soleil, le soleil odorant!
 Il servira comme une alliance.*

Down go his hands
 Into the spice-box of earth,
 And there he finds the fragrant sun
 For a wedding ring ⁸⁹

Dans un très grand poème au milieu de ce livre, nous avons la judéité. Nous avons le couple, l'amour. Et nous avons un monde en guerre. "Credo" :

*Une nuée de sauterelles
 Se leva de notre champ d'amour
 et passa devant le soleil ...*

*Des bataillons de misérables
 affolés par des promesses religieuses
 bientôt on les voyait passer sur les chemins
 frôler les fougères
 piétiner l'herbe sauvage.*

*Moi, j'ai eu deux impulsions :
 de quitter mon amour
 de me joindre à leur errance
 de me joindre à leur foi.
 Ou alors, d'aller avec mon amour
 dans la ville qu'ils avaient abandonnée.*

⁸⁹ *Spice-Box of Earth*, du poème "Out of the Land of Heaven", page 71.

*Ce monde appauvri,
ce monde de chair malingre et galleuse,
ces champs pourris--
ils ne nous détourneraient pas de nous-mêmes et de nos corps! ...*

*Une nuée de sauterelles, un jour,
mettra un autre pharaon sens dessus-dessous.
Des esclaves construiront d'autres cathédrales
que d'autres esclaves incendieront.
Et sous la bonne terre
j'entends les larves rugir ...*

A cloud of grasshoppers
rose from where we loved
and passed before the sun . . .

Battalions of the wretched,
wild with holy promises,
soon passed our sleeping place:
they ran among
the ferns and grass.

I had two thoughts:
to leave my love
and join their wandering,
join their holiness;
or take my love
to the city they had fled:

That impoverished world
of boil-afflicted flesh
and rotting fields
could not tempt us from each other. . .

A cloud of grasshoppers
will turn another Pharaoh upside down;

slaves will build cathedrals
for other slaves to burn.

It is good to hear
the larvae rumbling underground . . .⁹⁰

Cette image de réfugiés sur la route reviendra de temps en temps chez Cohen. L'écran de télévision lui fournira chaque année d'autres détresses, d'autres fuites, pour alimenter l'image.

Mais la sauterelle comme image de la guerre, ça vient directement de la Bible. Du livre de l'Exode :

Moïse tendit sa verge sur l'Égypte, et Dieu déclencha un jour et une nuit de vent. Et le vent d'Est amena les sauterelles.

Elles sont allées sur le pays et sur ses côtes. Elles dévorèrent, grièvement, toute herbe et tout fruit.

Elles jetèrent une grande ombre, et il n'y a jamais eu de sauterelles comme ça avant, et il n'y aura jamais de sauterelles comme ça après. Nulle chose verte survécut.

... Et ensuite Dieu envoya le vent d'Ouest, qui balaya les sauterelles.⁹¹

Alors :

Je suis un amant.

J'ai ma belle dame, nous nous embrassons, nous sommes loin du monde.

Les sauterelles nous rappellent au monde.

Un bien? En éliminant tout autour de notre couple? Seuls au monde!

Un mal? Un mal dans le sens que des gens souffrent, on ne peut pas ne pas leur offrir de la solidarité.

Les sauterelles passent, nous sommes épargnés.

Mais ce n'est plus pareil.

⁹⁰ *Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Credo", page 25.

⁹¹ *Exode* X, 13-19. Ma traduction de l'anglais.

Car maintenant, l'inquiétude est là. On fait l'amour ... mais on ressent un grand trouble dans notre esprit.

13

Absurde!

Je vois dans ce livre, aussi, la république poétique qu'habite Cohen désormais. Il adresse des messages particuliers à certains concitoyens qui habitent cette république avec lui.

À Frank Scott et à sa femme Marian -- son poème pour eux est un haïku. Cohen a visité leur maison d'été dans les Cantons de l'Est, et a peint ce poème sur un mur :

Silence

et profond silence

quand les criquets

hésitent.

Silence

and a deeper silence

when the crickets

hesitate ⁹²

⁹² Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, le poème "Summer Haiku, for Frank and Marian Scott", page 69.

À Abraham Klein -- Klein était tombé dans une profonde dépression au moment où Cohen est arrivé sur la scène. Il ne pouvait plus écrire. Alors le poème de Cohen est un rêve de guérison.

*Abandonnée la Loi
Abandonné le roi
Distraitemment, il prit son instrument
Son habitude : chanter.*

*Il chanta : rien ne changea
Mais beaucoup ont entendu
Et sa face, elle était belle
Et puis, ses membres, forts.*

. . . Abandoned was the Law,
Abandoned the King.
Unaware he took his instrument,
His habit was to sing.

He sang and nothing changed
Though many heard the song.
But soon his face was beautiful
And soon his limbs were strong.⁹³

Enfin, un poème pour Layton. Un poème important dans l'oeuvre de Cohen. L'hommage au maître, mais à un maître qui se spécialise dans l'insulte, la répartie. Le poème d'hommage doit donc avoir lui aussi ce style. "Last Dance at the Four Penny":

*Monsieur Israel Lazarovitch
mon espèce de Roumain -- t'as raison!
On s'en fiche de savoir*

⁹³ *Spice-Box of Earth*, le poème "Song for Abraham Klein", page 67.

*si le messie est un Litvak!
 Et pour les cyniques
 (comme nous, hier)
 qu'ils rejoignent notre danse! Ou qu'ils pourrissent
 dans leur linceul de logique.
 Nous, on a hissé un beau drapeau blanc.*

Reb Israel Lazarovitch,
 you no-good Roumanian, you're right!
 Who cares whether or not
 the Messiah is a Litvak?
 As for the cynical,
 such as we were yesterday,
 let them step with us or rot
 in their logical shrouds.
 We've raised a bright white flag . . .⁹⁴

*O*n dirait que la présence de Layton fait ressortir un Cohen plus agressif. Les deux hommes se rencontrent et se heurtent, et il faut y voir des taquineries. En même temps la présence de Cohen appelle un Layton plus tendre. Cela se fait à travers la musique. À travers la musique yiddish, le klezmer. Et à travers la danse ; la danse s'appelle un freilach. Et il y a un beau dessin de Newfeld pour l'illustrer, mais qui n'utilise ni la tête de Layton, ni la tête de Cohen. C'est simplement deux hommes qui dansent, en vieux costume.

Cohen, à partir de ce livre, figure dans beaucoup d'anthologies. Layton lui-même en a composé une, vers 1959, pour une revue littéraire new-yorkaise, *Pan-ic*. Voici les deux poèmes (destinés plus tard à faire partie de la *Spice-Box*) qu'il a choisis :

⁹⁴ *Spice-Box of Earth*, le poème "Last Dance at the Four-Penny". poème adressé à Irving Layton. page 65.

CHANT D'UN COCU

*si cet écrit ressemble à un poème
j'aime autant te le dire : ce n'en est pas un.
Je ne veux rien transformer en poésie.
Ouais, je suis conscient de sa part à elle, là-dedans ...*

THE CUCKOLD'S SONG

If this looks like a poem
I might as well warn you at the beginning
that it's not meant to be one.
I don't want to turn anything into poetry.
I know all about her part in it . . .⁹⁵

MAITRE ET ESCLAVE

*Seuls, le maître et l'esclave s'enlacent
Je n'en dirai rien au banquier, au médecin.
Regarde, ils contemplent le soleil qui se couche
derrière cette montagne qui n'est la propriété de personne
Que savent-ils de pactes sacrés? De phénix? ...*

*Ce soir le soleil se couche derrière la montagne
gracieusement.
Et mes deux hommes
rêveront cette scène beaucoup de fois
entre les fois*

⁹⁵ *Spice-Box of Earth*, le poème "The Cuckold's Song", "page 42.

où chacun punit l'autre.

ALONE THE MASTER AND THE SLAVE EMBRACE

Alone the master and the slave embrace
 I will not tell the banker or the doctor.
 See, they watch the sun descend
 behind the unowned mountain.
 They know nothing of covenant or phoenix.
 Tonight a sun descends
 beautifully behind a mountain,
 and my two men
 will dream this scene many times
 between the times
 they punish one and other.⁹⁶

Agression, voilà de l'agression. Évidemment, Cohen est Cohen ; entre maître et esclave il y a *amour* aussi. Mais Layton, avec ces deux poèmes, a extrait de Cohen une part d'agressivité qui ressemble à la sienne. La persona de Leonard, la plupart du temps, n'est pourtant pas un homme en colère. C'est un homme insolite, avec une tristesse en lui. (L'idée du gars *hip* n'est pas si loin : la personne *hip* sait bien ce qui mériterait le vent de sa colère, dans ce monde. Simplement, cette personne choisit de ne pas la laisser se déferler. Et donc il y a de la *tristesse* dans le *hip*.)

Jusqu'à quel point la personne du poète doit-elle, et peut-elle, être présente dans le poème? Très peu. n'est-ce pas? *Je me débarrasse du lézard, j'écarte la pierre philosophale, j'enterre ma blonde* : ce "je" est très peu lui ...

Ah! Avec Cohen, on a le sentiment d'une enchère qui monte. Sa persona est de moment en moment plus présente. Sur la couverture de la *Spice-Box of Earth*, il y a une petite photo de Leonard Cohen, photo haute en contraste où il regarde directement dans la caméra. Bien avant qu'il ne devienne chanteur, on engage le

⁹⁶ *Spice-Box of Earth*, le poème "Alone the Master and the Slave Embrace", page 19.

visage du poète dans son oeuvre. Traditionnellement, une photo d'auteur va sur le *dos* de la couverture. Ici, on a fait un pas plus loin. C'est comme si on disait :

"Ouvre le livre : Leonard Cohen va maintenant dire ces cinquante-huit poèmes pour vous."

J'y pense, et soudain c'est clair pour moi : voici un domaine, aussi, où Layton a montré le chemin.

À partir de l'âge de quarante ans, Irving Layton a été presque constamment dans l'oeil du public. Il était interviewé, il était photographié. Il était à la télévision pour les débats et controverses de l'émission *Fighting Words*. (L'émission était animée par *Nathan Cohen*, un Nathan Cohen de Toronto. "Monsieur Layton, disait-il aux téléspectateurs, vient de lancer un nouveau volume de vers, *The Long peashooter*.") Layton était couvert par le magazine *Time*, en train d'annoncer qu'il voulait écrire des textes de rock'n'roll. Comme celui-ci :

*In my rock-rock-rocket
of atomic love ...*

Mais il n'était pas un pur clown, il y avait un fond de sérieux à ses interventions.

À McGill en 1960, j'ai assisté à une causerie que Layton a donnée. C'était devant un petit groupe de discussion, chrétien, je pense. Je ne voulais pas manquer la chance de rencontrer Irving Layton. Mais à cause de tout ce que je viens de dire, je savais d'avance quelle serait son apparence physique. Je connaissais sa voix. Je connaissais son sourire.

--Vous vous moquez souvent des travailleuses sociales, je lui ai dit. Des solutions sociales pour les problèmes des gens, vous n'y croyez pas?

--Cherchez dans le *Who's Who*, Layton m'a répondu. Vous trouverez que je suis membre du CCF. Le social, oui j'y crois. Mais trop souvent les travailleuses sociales essaient de nier la partie tragique de la vie.

Voici ce qui le lie à Irving Layton : Leonard Cohen empoigne, fermement, cette *partie tragique*. Il ne la nie pas.

Dans ce livre qui est le plus juif de ses livres, il semble même nous dire qu'il est athée. Au moins pendant de longs moments, il n'arrive pas à croire qu'un secours existe, qu'un espoir brille. Le poème "Absurd Prayer" me semble dire cela, assez clairement :

*Non merci, la souffrance de Dieu ne m'intéresse pas.
La souffrance humaine, c'est assez.
Le messie peut venir,
je reste dans ma tombe.*

*Il peut convoquer les morts
autour du Trône, à la fin.
Il va en rester un dans la terre,
immobile comme une roche ...*

I disdain God's suffering.
Men command sufficient pain.
I'll keep to my tomb
Though the Messiah come.

Though He summon every corpse
To throng the final Throne,
One heap shall remain
Immovable as stone . . .⁹⁷

⁹⁷ *Spice-Box of Earth*, le poème "Absurd Prayer", page 73.

14

Jocko

Il y a, dans la *Spice-Box*, un poème que je vois comme un commentaire sur l'actualité, sur les beatniks.

C'est "It Swings, Jocko".

Avec ce recueil de 1961, Cohen est davantage dans un monde où la Beat Generation est connue. C'est peut-être le moment de plus grande célébrité pour les Beat. (Mais le mouvement a été étonnamment persistant, et aujourd'hui, après l'an 2000, il reste les poètes Gary Snyder, Diane diPrima, Lawrence Ferlinghetti ... Il reste une influence, un cercle.) En 1956, l'émergence de Cohen coïncidait avec celle des Beat. Mais en 1961, la situation est autre. Cohen a continué sur la scène canadienne, il est lu et aimé. Aux États-Unis, *Howl*, *On the Road*, et *Naked Lunch* ont été publiés. Leurs auteurs luttent pour conserver leur intégrité, mais ils sont devenus des célébrités. Leurs photos sont dans les magazines.

Le poète s'adresse à Jocko. Il explique ce que Jocko veut faire -- une action littéraire sous forme de grande marche dans les rues -- et déclare qu'il aime l'idée, qu'il sympathise.

Mais Jocko va mener la manifestation. Leonard promet seulement de suivre. Il va faire, disons, une saucette dans la piscine de Jocko.

*... Alors si tu veux être debout,
ben, mets-toi debout.
Avec légèreté! Avec légèreté, aussi,
nous ferons la grande parade.
J'e suis avec toi, man.
La ville est pleine de filles et de palmiers,
branches blanches et bras bruns.
À la pointe des pieds, là, marchons!
Comme des moines devant la vierge.*

*Nous avons bâti la ville,
 construit les aqueducs,
 on traîne aux patinoires,
 aux bars, aux salles de réunion,
 comme la foule dans Breugel.
 La faim, la faim.
 Reviens, Jocko! ...*

. . . Now if you want to stand up
 stand up lightly,
 we'll lightly march around the city.
 I'm behind you, man,
 and the streets are spread with chicks and palms,
 white branches and summer arms.
 We're going through on tiptoe,
 like monks before the Virgin's statue.
 We built the city,
 we drew the water through,
 we hang around the rinks,
 the bars, the festive halls,
 like Breugel's men.
 Hungry, hungry.
 Come back, Jocko . . .⁹⁸

*Q*ui est Jocko?

Il est musicien de jazz. Mais il me semble que Jocko est davantage. Il est le hipster, le jeune homme de la Beat Generation. À San Francisco et à New York, un fort mouvement artistico-social naît. À Montréal, il trouve des adeptes.

⁹⁸ *Spice-Box of Earth*, le poème "It Swings. Jocko", pages 23-24.

Les Beat copiaient le vocabulaire noir, se référaient au jazz, laissaient entendre qu'on pouvait être Beat sans être écrivain ou artiste.

On pouvait l'être par son attitude devant la vie. Et ces Beat obscurs étaient plus purs, peut-être, que le poète Beat. Puisque le monde Beat mettait beaucoup l'accent sur le calme, le non-désir -- d'où le mot *cool* -- alors qu'écrire ressemblait un peu à une recherche d'immortalité. (Jack Kerouac associait Beat à *béat*. Mais je suis davantage gagné par une association avec l'abattement, la fatigue : "*I'm beat, man.*")

Jocko est celui qui, à Montréal, représente non seulement l'esprit Beat, mais tous ses codes et obéissances. C'est pour ça qu'il est Jocko. Jock : *Jacques*. Jock : *homme en support athlétique, athlète*. Jock : ça rime avec *rock*. Et Jocko est parfois un nom d'animal, de chien, de chimpanzé, de singe. Cet homme -- c'est un homme et pas une femme, je pense, sinon le récit de Leonard nous parlerait de sa beauté -- pose, se dandine, se met en avant.

Leonard rit, mais il l'admire.

"Swings" est important. C'est un terme de musique, ou un terme d'énergie motrice simplement. Et dans ces années-là il devenait un verbe de valeur esthétique ou morale : celui ou celle qui *swingue* est celui ou celle qui *vit vraiment*. Irving Layton aussi a été happé par l'arrivée de ce mot :

. . . *And the flesh,
the swinging flesh
that burns on its stick of bone.* ⁹⁹

Irving est sérieux quand il adopte le mot, mais Leonard s'en moque. Il ne veut pas adhérer. Il veut garder sa distance, son ironie. "*J'e suis avec toi, man. Mais je n e veux pas prendre ma carte dans le Parti Beatnik,*" il semble dire.

"*It swings.*" Mais pas moi. Je suis différent, je suis Canadien. J'ai ma route. Je la suis. J'ai ma propre révolte. Et j'étais engagé sur cette route avant que le mouvement Beat se déclare.

Une image de cette distance entre Cohen et les Beat me vient à l'esprit. C'est l'amour qu'ont les Beat américains pour les haillons, les coupe-vent, les chemises à

⁹⁹ Irving Layton, exerque pour *The Swinging Flesh*, Toronto, McClelland & Stewart, 1961.

carreaux. Et l'amour que Leonard a, et qu'on voit dans ses photos, pour les complets, les vestons, et même pour les cravates. Après tout, il est le fils d'un tailleur!

Et si un jour c'est mon style qui est in, eh bien, semble-t-il assurer à Jocko, je n e vais pas t'achaler. Je ne suis pas le genre recruteur.

Souvent Leonard Cohen exprime sa non-participation à un style en disant qu'il l'aime bien.

15

Gengis Khan

C'est 1964, et un livre de Leonard Cohen est publié. Il s'appelle *Flowers for Hitler*.

J'ai beaucoup vécu avec ce livre.

Le paysage avait beaucoup changé autour de nous, poète et lecteur. Il n'y avait pas que l'influence Beat. La lutte contre la guerre du Vietnam était maintenant robuste. Le mot *hippie* était paru, et même avait assez irrité les contre-culturels pour qu'ils annoncent, à San Francisco, "l'Enterrement de Hippie." L'enterrement s'est fait à un *be-in*, une adaptation des *sit-in* du mouvement noir. Cela montrait combien le mouvement noir persistait, se diversifiait, inspirait la culture autour. Les chanteurs folk redoublaient d'activité ; un folksinger engagé comme Phil Ochs commençait à avoir une vision plus large de ce qui était politique. À ses urgences politiques, anti-guerre, anti-ségrégation, il avait ajouté la recherche d'un style de vie alternatif, plus cool, plus en contact avec la nature.

Et les chanteurs *rock*, les voix du cool, commençaient à intégrer des thèmes politiques.

Le narrateur de *Flowers for Hitler* ne pouvait pas prendre le temps d'inventorier tous ces changements. Il ne pouvait pas embrasser ou rejeter chacun d'eux. Il pouvait seulement faire son autoportrait dans le temps. C'est ce qu'il a fait.

On ouvre *Flowers for Hitler* et on y retrouve un jeune homme qui vit les années soixante. Un jeune homme, mais un jeune homme mûr, car avec ce livre le poète atteint ses trente ans. On y trouve des noms de rues et de magasins de Montréal. Mais il y a aussi cette photo sur le dos de l'édition de poche : Leonard est devant une baie, en Grèce, avec des maisons en chaux blanche, des barques amarrées. Le poète voyage. Il est tantôt à Montréal, tantôt sur l'île de Hydra, tantôt à New York.

Le livre est "for Marianne", et un bref poème s'appelle *For Marianne*. Avec ces deux bribes d'information et quelques autres bribes avant et après le livre, comme la chanson "So Long Marianne", on peut voir que Marianne était la femme du poète dans cette période, sur Hydra ; sa conjointe. (Ou alors sa *principale* amante, car il y a aussi Annie, et quelques autres.) Un prénom de fille, chez Cohen, est quelque

chose qui rend un récit plus palpable, plus savoureux, mais rarement un personnage. Le personnage, c'est *tu*, ou *toi*. Cette *tu* éternelle habite la poésie d'amour et de rupture de Cohen.

À cela, ajoutons que le titre lui-même est une dédicace. On flaire que cette dédicace à Hitler rendait l'éditeur nerveux. Qu'il a demandé au poète une note assurant qu'il n'y avait rien de néo-nazi dans ce livre. "*Autrefois, écrit Cohen, cela aurait pu être, du soleil pour Napoléon ; et avant ça, des murs pour Gengis Khan.*"

Une des choses qu'il veut communiquer c'est sa vision de l'holocauste et des Nazis.

Il lit *The Rise and Fall of the Third Reich* de William L. Shirer. Le livre est un ouvrage d'histoire, mais l'auteur est un journaliste qui avait été témoin de beaucoup des événements qu'il raconte. Cohen réfléchit sur ce mouvement, assez récent, qui a tué des millions de personnes. Y avait-il de la parenté à lui, parmi les victimes? Mais une vingtaine d'années sont passées. Un désir de saisir l'ensemble commence à être présent en lui.

Il n'arrive pas à croire que ce mal était profondément différent des autres grands massacres, des autres inhumanités. Disons, le fléau de sauterelles en Égypte (si on le prend comme un acte, non pas de la nature, mais d'un groupe contre un autre). Disons, les envahissements de Gengis Khan, les guerres de Napoléon. Eichmann, haut fonctionnaire de la génocide, avait été capturé par Israël. Il avait été jugé, et exécuté, à Jérusalem.

TOUT CE QU'IL Y A À SAVOIR
SUR ADOLPH EICHMANN

YEUX.....*Moyens*
CHEVEUX.....*Moyens*
POIDS.....*Moyen*
TAILLE.....*Moyenne*
TRAITS DISTINCTIFS.....*Aucun*
NOMBRE DE DOIGTS.....*Dix*
NOMBRE D'ORTEILS.....*Dix*
INTELLIGENCE.....*Moyenne*

À quoi vous vous attendiez?

Des griffes?

Des dents pointues surdéveloppées?

Une salive verte?

La folie?

ALL THERE IS TO KNOW
ABOUT ADOLPH EICHMANN

EYES:Medium
HAIR:Medium
WEIGHT:Medium
HEIGHT:Medium
DISTINGUISHING FEATURES:None
NUMBER OF FINGERS:Ten
NUMBER OF TOES:Ten
INTELLIGENCE:Medium

What did you expect?

Talons?

Oversize incisors?

Green saliva?

Madness? ¹⁰⁰

¹⁰⁰ Leonard Cohen, *Flowers for Hitler*, Toronto, McClelland & Stewart, 1964. (Le poème "All there is to Know about Adolf Eichmann", page 66.)

Alors, comment les gens ont-ils été amenés à accepter le Nazisme, en Allemagne?
 Eh bien, les gens acceptent des choses comme ça. Leur résistance au mal est limitée.

FOLK

*des fleurs pour hitler, un bâillement en été
 des fleurs partout sur ma pelouse
 et voici un petit village
 ils retouchent la peinture, c'est fête
 voici une petite église
 voici une école
 voici des petits chiens qui font l'amour
 des fleurs pour hitler, bâillement, été*

FOLK

flowers for hitler the summer yawned
 flowers all over my new grass
 and here is a little village
 they are painting it for a holiday
 here is a little church
 here is a school
 here are some doggies making love
 flowers for hitler the summer yawned ¹⁰¹

L'irritation légère avec laquelle Cohen flagelle ce mal, cette gentille vie qui continue, ininterrompue, pendant le mal ...

¹⁰¹ *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Folk", page 81.

C'est son habitude d'annoncer sa non-participation à quelque chose en disant qu'il aime bien cette chose. Seulement, il ne peut pas aller jusque là cette fois-ci. Il n'est pas capable de dire : "Je vous aime, petits Allemands sous Hitler."

Mais il fait un effort et dit quelque chose qui ressemble à : *Vous êtes drôles tout de même, dans votre négligence meurtrière.*

Souvent dans ce livre, Leonard est sur une île de Grèce. Sur Hydra, non loin d'Athènes, île de pirates en d'autres siècles, m'informe un livre touristique. De récents gouvernements ont décidé de vouer l'île aux peintres. La photo à l'endos du livre montre l'île, saturée de soleil.

Il est à Hydra, et les poèmes nous disent qu'il s'occupe de la vraie grande occupation de la vie : il est en amour. Il fait l'amour. Il est par moments heureux, par moments malheureux, en amour. Il y a des poèmes où il est jaloux et souffrant ; cependant, il est assez peu moralisateur. *Pourquoi l'as-tu fait?* dit-il. Mais rarement: *Après tout ce que j'ai fait pour toi?* Il s'amuse de la morale.

... *Chère Reine Victoria*
J'ai froid, il pleut
je suis crasseux comme une coupole de gare
vide comme une expo d'articles de fer forgé
décorons l'édifice gaiement
car ma blonde s'est sauvée avec d'autres gars ...

. . . Queen Victoria
 I am cold and rainy
 I am dirty as a glass roof in a train station
 I feel like an empty cast-iron exhibition
 I want ornaments on everything
 because my love she gone with other boys . . .¹⁰²

¹⁰² *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Queen Victoria and Me", page 88.

*E*t parfois il est de retour à Montréal. L'indépendantisme québécois bat son plein, et il arrive que cette cause ait une teinte marxiste, qui pourrait intéresser quelqu'un de la tradition canadienne de justice sociale. Leonard est de cette tradition. Dans ce poème, il se sert beaucoup de sa technique *expression-d'affection-pour-ce-qu'il-refuse*.

*Je regrette que l'homme riche doive partir,
que sa maison soit transformée en hôpital ...*

*Et je regrette de voir partir le vieil ouvrier
(j'avais douze ans, il me disait vous
j'avais vingt ans, il m'appellait m'sieu)
Il étudiait contre moi dans des cercles socialistes
se réunissant dans des restaurants ...*

*Et les narcomanes de l'année 1948,
les habitués du comptoir du North Eastern Lunch,
ils partent aussi ...*

*Je regrette que les conspirateurs doivent partir
(autrefois ils m'avaient montré une liste de ma famille
et j'avais eu peur)*

*Ah! j'aimais comment ils réservaient leur jugement
sur Gengis Khan.*

*Je les appelais 'Lénine' à cause de leurs barbiches,
ça leur faisait énormément plaisir.*

Mais des bombes ont sauté à Westmount.

Ils ont honte.

*Comme un gars qui a philosophé sur le suicide comme Schopenhauer
juste avant que son ami se suicide en effet ...*

I am sorry that the rich man must go

and his house become a hospital ...

I am sorry that the old worker must go
 who called me mister when I was twelve
 and sir when I was twenty
 who studied against me in obscure socialist
 clubs which met in restaurants ...

Goodbye dope fiends of North Eastern Lunch
 circa 1948 ...

I am sorry that the conspirators must go
 the ones who scared me by showing me
 a list of all the members of my family.
 I loved the way they reserved judgement
 about Gengis Khan. They loved me because
 I told them their little beards
 made them dead-ringers for Lenin.
 The bombs went off in Westmount
 and now they are ashamed
 like a successful outspoken Schopenhauerian
 whose room-mate has committed suicide ...¹⁰³

Le terrorisme pointe. L'Expo '67 s'approche. La crise d'octobre, on sait maintenant qu'elle s'approchait aussi. Le poète est neutre, il est apolitique, il parle des luttes en cours sur un ton amusé et sec. Mais néanmoins ("Why Did you Give my Name to the Police?") il est préoccupé. Nous vivons dans un État non-policier ... mais cet état emploie des drôles de policiers, très durs. davantage chaque jour.

Mais crise, pourquoi t'as rendu ce moment si désespérant!
(Un greffier calligraphie
mon patronyme.) ...

¹⁰³ *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Disguises", page 116.

*Au déjeuner,
 plus de rires fous
 en lisant les manchettes du journal.
 Police-surveillance.
 Carnet de numéros-en-cas.
 Action! Action! Action!
 Adieu, citoyenne ...*

*Et puis je branche les électrodes de ta peur
 (ô plaisir que je vais avoir)
 sur l'Univers-Sexe-Aliénation :
 tu geins, violée par une électricité désinvolte.
 Raide dans ton lit
 un poisson
 gelé dans l'air liquide ...*

Damn you for making this moment hopeless
 now, as a clerk in uniform fills
 in my father's name.

Now you must learn to read
 newspapers without laughing
 No hysterical headline breakfasts.
 Police be your Guard,
 Telephone Book your Brotherhood.
 Action! Action! Action!
 Goodbye Citizen.

I plug the wires of your fear
 (ah, this I was always meant to do)
 into the lust-asylum universe:
 raped by aimless old electricity.
 you stiffen over the steel books of your bed

like a fish
in a liquid air experiment.¹⁰⁴

C'est une tragédie, une tragédie tarte à la crème.

L'intéressant, je trouve, c'est que le poète met en scène une confrontation entre citoyens et arbitraire étatique. Mais où se passe la scène? Ça pourrait être ici ... ou en Amérique latine ... ou en Union Soviétique. Ça pourrait être maintenant, ou ça pourrait être dans une époque du passé, ou ça pourrait être dans une époque future.

Et le poète commence en victime, qui reproche à une autre un acte de trahison. (Et cette autre, qui l'a trahi ou mal protégé, est femme : était-ce fatal que la personne assez informée sur Leonard pour pouvoir le trahir, qu'il accuserait de trahir, de le perdre, soit une femme?)

Il commence en victime ...

Mais il finit par user lui-même d'instruments de torture!

Un côté tortionnaire se révèle en lui. Comme il avait soupçonné qu'il pouvait y en avoir un, quand il avait contemplé Eichmann. Et il a utilisé le verbe, rare dans son vocabulaire, *violer*.

Il vit dans un monde tendu, et ça se voit.

¹⁰⁴ *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Why did you Give my Name to the Police?", page 108.

16

Café dans les bas-fonds

Il est interviewé à Toronto à la sortie de son recueil de poèmes ou de son roman.
C'est le *mainstream* canadien-anglais qui veut tout savoir sur lui.

*Toronto m'a bien traité,
j'ai relaxé à la TV ...*

*J'ai rêvé que je n'avais besoin de personne,
j'ai fait face au grand piège,
j'ai refusé de donner mon opinion
sur des sujets où je n'avais pas d'opinion.*

Toronto has been good to me
I relaxed on TV . . .

I dreamed that I needed nobody
I faced my trap
I withheld my opinion on matters on which I had no opinion ¹⁰⁵

Il n'a pas de position sur l'indépendance du Québec. Dans le même livre, néanmoins, un poème demande : Le Canada est-il prêt pour quelques chansons de colère? Ce poème s'appelle "Cherry Orchards", et en vingt-deux courts vers, c'est le reportage de Leonard Cohen sur les Montreal Sixties.

*Canada, y'a des guerres qui t'attendent
des menaces
des drapeaux déchirés.
Un héritage n'est pas complet en soi.*

¹⁰⁵ *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Winter Bulletin", page 107.

*Il y a des visages qu'il faut forger
 (idées sauvages les frappant comme des marteaux)
 Des boîtes postales exploseront
 dans la cerisaie
 et quelqu'un va attendre longtemps
 le gros chèque de son grand-père.*

*D'un café dans les bas-fonds je scrute le territoire.
 Un promoteur américain dans la neige, moi.
 J'ai une raquette en plastique à vous proposer.
 Il y a un point qui bouge sur la neige?
 Une troïka?
 Un exilé?
 Un prophète de glace?
 Les Indiens en révolte?
 Un poste météorologique incendié?
 Y'a matière à reportage, les gars, y'a matière à reportage.
 Canada! Que diras-tu d'une salve de chansons
 parlant de liberté et de mort?*

Canada some wars are waiting for you
 some threats
 some torn flags
 Inheritance is not enough
 Faces must be forged under the hammer
 of savage ideas

Mailboxes will explode
 in the cherry orchards
 and somebody will wait forever
 for his grandfather's fat cheque

From my deep café I survey the quiet snowfields
 like a U.S. promoter
 of a new plastic snowshoe
 looking for a moving speck

a troika perhaps
 an exile
 an icy prophet
 an Indian insurrection
 a burning weather station

There's a story out there boys
 Canada could you bear some folk songs
 about freedom and death ¹⁰⁶

C'est le signe clair, je pense, que Leonard Cohen est conscient de la tradition de chansonniers québécois qui naît. Gilles Vigneault, Claude Léveillé, Claude Gauthier - - ces trois-là et une trentaine d'autres, mais Cohen ne connaît pas nécessairement les individus. Il connaît le courant musical. Cohen sait qu'ils font des folksongs modernes. Il sait que ces chansons s'attaquent aux problèmes sociaux.

Il ne nous dit pas que *lui*, il mijote des chansons. Et moi, en 1964, je ne m'en doutais pas.

Son poème nous informe, cependant, qu'il comprend l'importance de la chanson dans la vie d'une nation, dans la formation de la philosophie d'une nation.

La nation qui est en train de se trouver à travers ses chansons, c'est le Québec. Le Canada ne perçoit pas encore le Québec comme une nation. Et Cohen non plus n'exprime pas clairement cette perception ; son idée c'est que les chansons des chansonniers s'adressent au *Canada* et lui posent un défi. C'est très pan-Canadien. L'idée que ces chansons s'adressent au public francophone du Québec, qu'elles sont façonnées par le style de ce peuple, et qu'elles façonnent le public lentement en peuple, nation, conscience, communauté ... c'est loin encore. C'est présent seulement dans la grandeur du mot *freedom*, dans la grandeur du mot *death*. (Canada, comprends-tu que ces chanteurs sont très sûrs qu'ils abordent *a matter of life and death*?)

Le poète n'a jamais pris un ton très *Canadian*, très nationaliste, dans son oeuvre. Il ne semble pas encore voir le mythe *québécois* qui naît comme un appel au Canada anglais pour qu'il élabore *son* mythe, en réponse au mythe québécois ou en complémentarité avec lui.

¹⁰⁶ *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Cherry Orchards", page 122.

Son objectif est d'adopter une approche qui surprend, qui déroute. Elle ne sera pas pro ou anti. Le visage qui se forme sous l'impact d'idées-marteaux est le meilleur exemple : c'est une image à la fois anti-terroriste et pro-terroriste. Devant le FLQ, le narrateur est choqué (car un visage reçoit des coups de marteau ...), et il est compréhensif (car il voit une émotion, une indignation, dont il veut tenir compte).

Moi, il me semble que dire "Canada, es-tu prêt?" s'approche de la question "Canada, sommes-nous prêts?" Et que pour un Canadien anglais, cela s'approche du fait de dire "au Canada anglais, sommes-nous prêts?" J'imagine qu'en '64 j'étais différent de Leonard sous ce rapport. La culture canadienne était *affirmée* dans la maison où j'ai grandi. J'ai tout de suite désiré que le Canada anglais reconnaisse le nouveau Québec. Même l'indépendance, s'il le fallait. J'ai tout de suite désiré que le Canada anglais forge sa propre raison d'être. (*Que je voyais, moi, dans ses rebelles, ses avant-gardistes, ses traditions de gauche ...*) Cohen, de toute évidence, était élevé dans la perspective : "Anglais et Français, ils se disputent tout le temps ... nous sommes ni l'un ni l'autre, nous sommes immigrants, nous sommes Juifs." Alors dans le poème il n'y a pas de "nous, du Canada anglais ..." Le poète colle à son statut de *outsider*. Il est dans son *deep café*. Il porte son masque d'Américain qui vend des raquettes sans même bien connaître la neige.

Il n'annonce pas les airs qu'il a dans sa guitare.

Il tient son propre conseil.

Il garde ses méditations canadiennes pour *Beautiful Losers*, le roman surréaliste qu'il publiera deux ans plus tard.

Mais dans sa tête? Dans sa tête je pense qu'il se murmure quelque chose comme :

"Ils lancent leur salve de chansons, *these French singers*. Ils expriment leur vision. Attends un peu, *moi* je vais vous lâcher une salve de chansons. Elles vont parler de liberté et de mort telles que *moi* je les conçois."

À certains moments dans *Flowers for Hitler*, le poète est à New York. Leonard Cohen est allé à New York juste après McGill pour étudier à l'université Columbia (si on suit la chronologie de son roman *The Favourite Game*). Il y a étudié brièvement, avant même que *Let Us Compare Mythologies* soit édité, et c'est là qu'il s'est détaché de la vie universitaire. C'est là qu'il s'est solidifié dans son option de poète de la rue.

Et donc il connaît bien la ville de New York. Il y retourne. À New York, il y a une cause qu'il veut bien embrasser : la cause des noirs, la cause de l'égalité raciale. "The Bus":

*... 'Driver, j'ai crié
Toi et moi ce soir, on va faire une affaire,
on va s'en aller de cette ville
pour une autre ville plus près de notre coeur.
On passera devant les piscines de Miami Beach,
toi au volant, moi un peu derrière.
Mais dans les villes raciales on change de place.
Y vont voir que t'as fait du progrès dans le nord'*

Driver! I shouted, it's you and me tonight,
let's run away from this big city
to a smaller city more suitable to the heart,
let's drive past the swimming pools of Miami Beach,
you in the driver's seat, me several seats back,
but in the racial cities we'll change places
so as to show how well you've done up North . . .¹⁰⁷

Et il y a l'admiration la plus étrange que Cohen exprime, dans ce livre. C'est son admiration pour Alexander Trocchi, un Écossais établi à New York, dans la sous-culture des junkies. Trocchi a écrit :

... le feu jette des ombres sur les murs et le plafond sales de cette pièce, sur les briques du foyer lui-même, et nous trois, nous nous sommes assis sur le petit divan sans dos, couverts d'une couverture beige. Nous regardons le feu. Fay est au centre. Elle est habillée de son

¹⁰⁷ *Flowers for Hitler*, extrait du poème "The Bus", page 74.

vieux manteau de fourrure. Elle a les bras pliés, sa tête rentrée dans sa poitrine, ses yeux proéminents sont fermés. Nous nous sommes assis ici après notre fix. Nous regardons le bois se consumer.

... the fire which cast shadows on the dirty ceiling and walls and on the bricks of the fireplace, the three of us on a small, backless couch spread over with a fawn blanket, looking into the fire, Fay in the centre, still wearing her moth-eaten fur coat, her arms folded, her head sunk on her chest, her slightly bulbous, yellowish eyes closed. We sat there after we had fixed, and watched the wood burn. ¹⁰⁸

Trocchi écrit ça dans sa belle autobiographie "héroïnique" *Cain's Book*, en 1959. Un poème de Cohen rend hommage à l'austère prose de l'écrivain. Ça s'intitule "Alexander Trocchi, Public Junkie, priez pour Nous". (C'est en français dans le texte!)

*Qui est plus pur que toi?
Plus simple? ...*

*La pointe métallique explose dans ta veine
permanente, comme un phare en argent ...*

*Tandis que moi je rêve
Je suis sacré premier ministre,
j'écarte la violence que j'allais lâcher sur le Canada.
On me décore : Ordre de l'Empire Britannique ...*

*Je suis distrait.
Il y a la bombe à hydrogène.
Il y a mon oncle qui n'est pas content de moi,
rapport à mon abandon*

¹⁰⁸ Alexander Trocchi, *Cain's Book*, New York, Grove Press, 1960, page 20.

de l'industrie du vêtement pour hommes ...

*Toi? La pointe métallique part à la chasse
 infaillible comme une boussole
 et tu souris ton sourire de Navajo ...*

Who is purer
 more simple than you? . . .

The spike flashes in your blood
 permanent as a silver lighthouse . . .

I dream I'm
 a divine right Prime Minister.
 I abandon plans for bloodshed in Canada,
 I accept an O.B.E. . . .

I tend to get distracted
 by hydrogen bombs,
 by Uncle's disapproval
 of my treachery
 to the men's clothing industry . . .

The spike hunts
 constant as a compass.
 You smile like a Navajo . . .¹⁰⁹

C'est la seule allusion à la bombe nucléaire que j'ai trouvée dans l'oeuvre de Leonard Cohen. Cohen est un poète orgueilleux dans ses allusions. Il n'aime pas être pris à faire une *deuxième allusion à la même chose*. Alors je juge celle-ci riche, malgré sa qualité *thrown away*. Désinvolte. Elle est riche : le poète s'inscrit comme citoyen du Monde de la Bombe.

¹⁰⁹ Leonard Cohen, *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Alexander Trocchi, Public Junkie, priez pour nous", page 45.

*Q*ui est Leonard? Qu'est-ce qu'il a le sentiment d'être?

Une figure religieuse? Non, je ne le perçois pas comme une figure religieuse. Il est un bon gars, avec un élan vers le bien. La religion l'intéresse. Mais le *sacrilège* est trop fort en lui. Même au milieu de son livre le plus rabbinique, *The Spice-Box of Earth*, il nous envoie son poème bref, clair et athée, "Absurd Prayer". Et il y a aussi cette insolente "Dead Song":

*Mort je fus
un ange du
ciel est venue comme réconfort*

*Je l'ai saisi
par un angélique pli
je voulais une blonde, dans la Ville de Mort*

*Il a accepté
et il mourrai --
je suis un cadavre qui a eu un bon sort.*

As I lay dead
in my love-soaked bed
Angels came to kiss my head.

I caught one gown
and wrestled her down
to be my girl in death town.

She will not fly.
She has promised to die.

What a clever corpse am I! ¹¹⁰

Il vit trop dans l'ici et dans le maintenant, en un mot, pour être une voix de religion. Son culte, il le rend à Aphrodite. L'amour, le sexe, le plaisir. Les trois se fusionnent en lui : il se force très peu pour les distinguer, comme la tradition hellénique le fait. Amour érotique, amour fraternel, amour compassion ... Il a toujours bien accepté que les trois se désignent par le même mot.

Mais il y a la morale. Elle tourne autour de son plaisir amoureux. Elle est là, simplement, dans le mot *poète* ... qui après tout est une sorte de sacerdoce, n'est-ce pas! Sa sorte, à Leonard. Je le vois, ce sous-entendu moral, par exemple, dans sa rime du cadavre qui veut une *girl-friend*, dans les mots *death town*, et *clever*. Y a-t-il une ville de la mort, un *lieu de la mort*?

Et qui s'en sort bien? Qui est *clever*? Questions morales, questions de notre place dans le monde.

Mort et plaisir ont à être placés en relation l'un avec l'autre. Même pour une réponse athée à ces questions, il faut des versets, une musique sacrée. Il faut une liturgie.

Il s'exprime aussi, le sous-entendu moral, dans une phrase qui lui est attribuée par son éditeur, en quatrième de couverture de l'édition de poche de *Flowers for Hitler* :

"Mettez ce livre entre les mains de ma génération, j'ai confiance qu'il sera reconnu."

C'est sacerdotal, une déclaration comme ça.

¹¹⁰ Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, le poème "Dead Song", page 49.

17

Poésie aveugle

Une façon de dire le chemin de Leonard Cohen m'est venue en finissant ce récit.

Quand les années soixante commençaient, les jeunes du monde occidental embarquaient pour un voyage. Par la suite ce voyage est devenu célèbre. Il a créé Leonard Cohen et d'autres grands acteurs. Il les a placés dans de grands rôles. En même temps il a été une chose populaire, collective, où les stars n'étaient pas si importantes -- c'était le changement général qui comptait.

Supposons, cependant, que nous regardions ce voyage au moment où il était une pièce qui n'avait pas encore été jouée. Supposons-nous dans *l'avant*. Les rôles n'ont pas encore été distribués. Quel est le texte, quelles sont les répliques? À la fin de l'Acte V, où espère-t-on être rendu?

Aux yeux des jeunes en révolte, quelles sont les tâches à accomplir les tâches urgentes de ce monde, qui n'ont pas encore été accomplies?

Ces jeunes veulent transformer la société, ayant vu ses injustices. Ils voient les injustices notamment dans le monde non-occidental, en Afrique, en Asie, en Amérique latine.

Ils veulent transformer la vie personnelle aussi, ayant entrevu un espace de liberté dans la vie humaine qui leur semble non-utilisé. Ça, ils le voient surtout dans l'Occident riche.

L'Occident riche, travaillant fort et après le travail s'amusant avec autos, téléviseurs et bateaux de plaisance, *a l'impression* d'utiliser tous ses espaces et toutes ses possibilités. Ces jeunes disent : "Non, humains. Vous avez à peine commencé."

Et enfin, ils veulent une spiritualité qui lie les deux révolutions.

Il faudrait que cette spiritualité persuade la révolution sociale de ne pas devenir un nouveau puritanisme (manière Lénine).

Il faudrait, aussi, que cette spiritualité empêche la révolution personnelle de devenir un festin joyeux, mais qui serait au dépens des pays pauvres (manière Hollywood).

Ils rejettent le matérialisme du capital. Ils rejettent aussi la vision économique des problèmes de l'humanité qu'on retrouve dans la tradition marxiste.

La Bombe enveloppe les deux choses.

Elle est la prison où Lénine et Hollywood sont emprisonnés ensemble. Pris avec ces armes super-destructrices, Est et Ouest semblent pouvoir seulement se détruire mutuellement, chacun insistant au moment de l'explosion, "C'était moi le bon."

La tâche c'est de sortir de cette absurde dualité. De trouver, avec d'autres, un univers de création. Que la création soit pour le plaisir de la création, et aussi pour ce qu'il y a de sacré dans la création.

Différents acteurs peuvent se consacrer à différentes parties de la tâche. Différents jeunes peuvent se voir dans différents rôles. Il pourrait y avoir des vieux en action aussi, et des vieilles traditions qui sont utilisables.

Mes compagnons de la Socialist Society, à McGill, en se muant en *Combined Universities Campaign for Nuclear Disarmament*, en adoptant le cercle autour d'un trait-avec-ses-deux-bras-descendants, le signe de la paix ... ils s'attellent à la révolution sociale. Ils choisissent la première tâche.

Leonard Cohen, clairement, est fait pour la deuxième tâche.

Il va être le radical de la vie personnelle. Il va chercher plaisir, extase.

Il sera retenu, contenu, par une morale, oui. Mais cette morale sera essentiellement la morale classique qu'il a apprise à la synagogue, petit gars. Il ne s'inscrit pas dans la nouvelle gauche. Il n'est pas preneur pour une nouvelle synagogue, une nouvelle bible, une foi socio-économique.

Mais son oeil suit toujours un peu sur les jeunes qui édifient cette foi. Car il faut tenter l'actualisation de la Loi, il le sait. C'est nécessaire, toujours. Solomon Klinitsky ne l'a-t-il pas écrit?

Embellissons la Loi d'un commentaire qui est humain.

Ce que les jeunes francophones se préparent à faire est intéressant.

J'ai passé ma propre jeunesse à essayer de le comprendre. Plus je m'approchais d'une compréhension, plus je me sentais un *Sixties Québécois* moi-même. Je me présentais souvent comme tel à mes concitoyens du Canada anglais. Je me demandais parfois s'il fallait dire concitoyens, ou *ex-concitoyens*. Le Canada anglais avait-il été radicalisé par ce bouillonnement québécois, comme moi je l'avais été? Ou restait-il,

devant tout ça, observateur d'un problème local, régional, spécial? Problème *de l'autre*?

Pour les jeunes Québécois en '60, les choses se présentaient ainsi :

Leur société tient des deux situations. Elle est pauvre, exploitée, comme le tiers monde. Mais à d'autres moments, face à la vraie pauvreté de l'Afrique et de l'Asie, ils avouent que cette comparaison va un peu loin. Qu'ils sont près du standard de vie, et des façons de voir, nord-américaines.

Leur action tiendra des deux tâches.

Elle sera une révolution de la vie personnelle. (Leur moquerie des curés sera un signe de cela. Leur culte de l'art, aussi.) Ils vont faire un grand effort pour mettre de la joie de vivre dans les mornes corridors des institutions.

Leur action sera aussi une révolution sociale. (Leur culte des sciences sociales, leur vue sociale sur les problèmes de l'âme ... *Socialisme québécois* ... *Nègres blancs d'Amérique* ... Voilà quelques signes de cet aspect-là.) Ils vont écrire, militer, manifester.

En français il y a *deux* décennies qui portent le mot soixante. Les actions des jeunes Québécois couvriront les deux décennies. Et quand on évoque la contre-culture ici, l'accent est toujours mis sur les années *soixante-et-dix*. Dans les années 70, au Québec, il y a eu une explosion protestataire dans les syndicats et la classe ouvrière, et pas seulement dans le monde étudiant, la classe moyenne. On a utilisé la langue française dans cette explosion ouvrière. C'est ce qui lui a donné sa verve, sa musicalité. À cause de cela, les socialistes sont vus comme des déblayeurs pour tout le Québec, et pas juste "les défenseurs des exclus". Ils ont changé la culture, questionné la religion, ouvert des fenêtres.

Et en conséquence, la contre-culture, ici, est plus intégrée à la société dans son ensemble. La culture québécoise moderne *est* une contre-culture.

Ou, c'est ce que j'aurais dit de '60 à '80!

Les années qui ont suivi ont vu beaucoup d'embourgeoisement. Un désir d'être comme les businessmen anglophones a suivi le désir de les bouter dehors. Les mouvements sociaux ont ralenti. Leur pendant culturel aussi. Mais depuis 2000, ça repart. La critique de l'Amérique du Nord en français reprend. Avec la Marche du Pain et des Roses, avec le Sommet des Amériques, c'est chez les femmes et les jeunes qu'elle reprend le plus fort. Je commence à avoir le goût de le dire de nouveau :

La culture moderne, ici, *c'est* une contre-culture.

Leonard Cohen a visité Cuba en 1962, et a écrit quelques poèmes là. Ce poème n'est pas sur Cuba, il est sur le Canada.

*... Nommons deux gouverneurs-généraux en même temps
Choisissons une troisième langue officielle
(Quel choix?
Bourse du Conseil des Arts pour la meilleure suggestion)
Et oui, éducation sexuelle à la maison
pour les parents.
Menaçons de rejoindre les USA.
Rejetons l'idée à la dernière minute.
Venez, mes frères ...*

. . . let us have two Governor Generals
at the same time
let us have another official language
let us give a Canada Council Fellowship to the most original suggestion
let us teach sex in the home
to parents
let us threaten to join the U.S.A.
and pull out at the last moment,
my brothers. come . . .¹¹¹

Cela s'appelle "The Only Tourist in Havana turns his thoughts Homeward".

Le contact avec l'île révolutionnaire avait mis Leonard dans le *mood* pour une poésie revendicatrice. Mais on voit qu'il n'est pas à l'aise avec la tradition. Des mots comme *frères ... menaçons ... rejetons ...* sont difficiles à dire pour Leonard. Le ton badin, satirique : voilà son vrai ton politique.

¹¹¹ Leonard Cohen, *Flowers for Hitler*, extrait du poème "The Only Tourist in Havana turns his Thoughts Homeward", page 38.

Pour avoir une idée de la contre-culture mondiale, les écrivains des pays riches avaient besoin de connaître des littératures de pays du Tiers Monde, révolutionnaires ou non, comme Cuba. Mais on a rarement eu les nouvelles dont nous avons besoin.

Je sais que dans mon cas un livre et un auteur ont eu une grande importance : Warren Miller, un romancier américain, et son livre *90 Miles from Home*. C'est le récit d'un voyage à Cuba dans les premiers mois de la révolution. Miller évoquait, avec son titre, la petite distance entre la Floride et Cuba, ainsi que la grande distance d'état d'esprit qui s'installait inexorablement. Il m'a fait connaître un grand poète-chanteur cubain, Carlos Puebla.

Actif avant la révolution, Puebla avait continué de se développer pendant la révolution. Un texte de ballade que Warren Miller inclut dans *90 Miles from Home* :

*Voici comment
chantaient Fengué Corria
quand il est arrivé en ville :*

*'J'ai fait un long chemin
de la fabrique de sucre,
du champ de canne.
Les Gardes Rurales, je les connais!
Connais leurs faces!
Connais leurs bottes!' . . . 112*

Plus tard, de ma femme Réjeanne, j'ai reçu en cadeau un disque de Carlos Puebla. Ce qui avait été poésie écrite pour moi, dans les pages de Miller, est devenu chant.

Cela sonnait comme la rhumba, le mambo, la cha-cha, la salsa.

C'était dans la tradition du *son cubano* que nous entendons autour de nous depuis trois ans, à mesure que l'embargo américain contre l'île socialiste s'effrite imperceptiblement, et que des musiciens comme Ry Cooder et Compay Segundo jettent un pont par-dessus les *ninety miles*.

¹¹² Warren Miller, *90 Miles from Home*, Greenwich, Connecticut, a Crest Book, 1961, page 175. (Ma traduction de la traduction faite par Warren Miller de la chanson de Carlos Puebla.)

D'autres touristes ont suivi. En 1965, c'était Allen Ginsberg.

Dans sa biographie de Ginsberg, Barry Miles raconte ce voyage. Pro-révolutionnaire, Ginsberg a néanmoins eu maille à partir avec les autorités cubaines. Pendant une fête, on lui a demandé ce qui manquait à la révolution, selon lui. La question a été posée par des Cubains qui appréciaient la solidarité du poète Beat, et qui étaient prêts à accepter de la critique.

En lisant la réponse de Ginsberg, je trouve que le poète pose le problème d'une façon intéressante.

Je suis pour la révolution, disait Allen, MAIS :

Trop de suppression de la communication du contenu inconscient de la vie. Rêves, fantasmes, intuitions, blagues. Trop de peur, en fait. Tout le monde semble se sentir secrètement anti-révolutionnaire dans un coin de son âme. Alors, tous ont peur. Les mots révolutionnaire et contre-révolutionnaire ont beaucoup perdu leur sens. Ils sont devenus des clichés de peur. Comment un artiste pourrait-il s'asseoir pour écrire, pour écrire une poésie aveugle ... Et savoir qu'après, son texte va être jugé pro ou anti. S'il s'arrête à y penser, il ne peut plus écrire. Et si un grand Dostoïevsky surgissait, et sans culpabilité, il écrivait un roman avec un grand sens de l'humour brun? Et si son roman traitait de la 'Lacra Social' et des censeurs? Et s'il parlait des beaux-arts, et de la vie sexuelle de tout le monde? Et des dogmes marxistes, et des potins en général?

Son roman serait génial. Et personne le publierait. Personne le veut, ce roman!

Too much suppression of communication of unconscious content, dreams, fantasies, intuitions and jokes here. Actually too much fear. Everybody in Cuba secretly thinks they're anti-revolutionary in *one* part of their soul, so everybody's afraid. Actually the words 'revolutionary' and 'counter-revolutionary' have lost their meaning and are just a fear stereotype now. How could an artist sit down and write blind poesy and know in advance if it would be categorized as pro or anti? If he thought about it he'd be paralyzed. If a

big Dostoyevsky, with no sense of guilt, and a huge brown humor, wrote a novel here about Laca Social and terrible in-group club and art-school, and everybody's sex lives and Marxist dogma and gossip, could it be published here?

Nobody here wants that kind of genius art! ¹¹³

*L*a révolution cubaine était neuve, fraîche, dans les années soixante. Une partie de la jeunesse nord-américaine regardait vers Cuba. Chez les révolutionnaires cubains (Guevara et Castro, mais surtout les inconnus, femmes, hommes, enfants, partout sur l'île), elle voyait ceux et celles qui s'attaquaient à la première tâche, le changement social.

Mais la deuxième tâche? Le changement spirituel? Cuba, parmi les pays communistes, avait un style qui laissait une place à *l'improvisation*. Il restait latin, tropical, "funky". Son marxisme n'était pas figé. Les jeunes Nord-Américains espéraient trouver une contribution cubaine dans le domaine spirituel, aussi.

Dans la nouvelle gauche, on rêvait de voir naître des pays *à la fois* radicaux socialement et pluralistes en matière de vie intellectuelle.

C'est ce que le discours -- l'improvisation -- de Ginsberg exprimait.

C'est ce que C. Wright Mills exprimait aussi, quand dans *Listen, Yankee*, il cite un jeune révolutionnaire cubain, synthèse des jeunes voix qu'il a entendues dans son voyage de sociologue à Cuba en 1960. Cuba, dit ce jeune homme, n'avait pas eu d'autre choix que la guérilla dans la Sierra.

Les États-Unis étaient différents ... Une telle guerre allait-elle être nécessaire pour que les jeunes Américains puissent transformer les États-Unis?

"Ah, Yankee! Ce sont de belles montagnes que vous avez!" ¹¹⁴

Et :

Notre action est liée au besoin que nous avons de techniciens, d'administrateurs. Oui. Mais nous voulons plus que cela. Nous voulons

¹¹³ Barry Miles, *Ginsberg*, page 350. (Barry Miles dit : "Presque tous les détails du voyage à Cuba viennent des journaux de bord de Ginsberg, encore inédits.")

¹¹⁴ C. Wright Mills, *Listen Yankee*, New York, Ballantine Books, 1960, page 166.

de la poésie aussi bien que de la physique. Et nous savons que tu ne peux pas planifier la naissance de poètes comme tu planifies la formation d'ingénieurs. Tu ne peux que créer des institutions culturelles. Et espérer voir venir les poètes ...

Of course it's linked, as we've said, to our need for administrators and technicians in the new Cuba. But we want much more than that. We want poetry as well as physics. And we know you can't plan for poets as you can for engineers. You can only plan and construct cultural institutions, and then hope that poets as well as engineers will grow in them and do great work. ¹¹⁵

Cuba faisait la révolution sociale.

Nécessaire.

Incomplète.

Arriverait-elle à faire une révolution de l'imagination?

Dans sa critique, Ginsberg imagine un écrivain ou poète qu'il aimerait voir venir.

Un Dostoïevski, dit-il ... Sans culpabilité ... Grand sens de l'humour brun ... Poésie aveugle ...

L'écrivain que Ginsberg imagine, a un nom. Il est le poète maudit.

¹¹⁵ Listen Yankee, page 140.

18

Maudit

Leonard Cohen, je dirais, a écrit une poésie aveugle.

Aveugle, non pas dans le sens qu'elle ne voit pas. Oui, sa poésie peut parfois avoir de cette sorte d'aveuglement! Mais j'entends *aveugle* dans un autre sens : dans le sens qu'elle se laisse aller, elle ne se soucie pas des tabous.

Cohen apportait non seulement une nouvelle poésie, mais des matériaux pour une nouvelle culture.

"Il appartient au monde des Beats, des Beatles, et des boîtes à chanson," écrit Louis Dudek, dans son anthologie de poésie moderne pour les étudiants.¹¹⁶

Plus tôt, dans sa revue *CIVn*, Dudek avait décrit le très jeune Cohen. Il avait une intuition forte, un sens de l'avenir qui se dessinait pour le poète. C'était en 1955.

"Leonard Norman Cohen est aux études pour le moment, à McGill, a-t-il écrit. Il compose des poèmes en jouant sur sa guitare."¹¹⁷

La guitare est entrée en scène, la guitare va rester. C'est avec cette guitare que je conclus mon voyage dans la poésie de jeunesse de Leonard Cohen. C'est avec la guitare qu'il va se transformer en une autre sorte d'artiste.

Et cette autre sorte d'artiste va quand même continuer d'être un poète maudit, dans un café des bas-fonds de Montréal. *From my deep café ...*

¹¹⁶ Louis Dudek (dir.), *Poetry of our Time*, note sur Cohen, page 20.

¹¹⁷ Aileen Collins et Simon Dardick (dir.), *CIVn, a Literary Magazine of the 50s*, Montréal. Véhicule Press, 1983, page 126. (Le livre reprend tout le contenu de la revue, l'entourant de notes et de photos. Cette page, tirée du numéro 4, automne 1953, offre une brève notice sur chaque collaborateur du numéro.)

J'ai parlé du Bohemian Montreal, qui malgré son caractère très anglophone plonge ses racines dans la bohème de Paris.

Avec la consécration de la bohème en France est venu un concept qui, lui aussi, préside beaucoup à cet essai. Le concept des *poètes maudits*.

Paul Verlaine lance le terme, dans un livre en 1884.

Verlaine regroupait, sous le titre *Les Poètes maudits*, les poètes qu'il voyait comme les plus audacieux, les plus inspirés, et aussi les plus près de la vie et de la matérialité humaine (de l'inconscient, on dirait plus tard). Et en même temps les plus rejetés par les bourgeois, par l'establishment.

Mais il ne définit pas beaucoup ces bourgeois qui les rejettent. Il ne fait pas un grand effort pour placer ces poètes dans une ou plusieurs classes sociales. Il ne dit pas quel système de vie ses *maudits* voudraient établir, s'ils réussissaient à faire reculer l'establishment. Son livre manque de radicalisme social. (Même si Verlaine a vécu la Commune de Paris, et sympathisé avec les Communards.)

Cependant, dans une brève préface pour son édition élargie, en 1888 -- très brève préface, cent mots -- il utilise le mot *haine*. Alors c'est un livre de révolte et de haine aussi, *Les Poètes maudits*.

Verlaine explique :

"C'est poètes absolus qu'il aurait fallu dire pour rester dans le calme. Mais le titre a le mérite de correspondre à ma haine." ¹¹⁸

Qui choisit-il comme poètes maudits?

Rimbaud et lui y sont. (Verlaine avait peut-être inventé la catégorie principalement pour pouvoir inclure son ami de dix ans avant, Rimbaud! Quant à lui-même, il se donne le nom "Pauvre Lélian" -- les poètes maudits sont des poètes *pauvres, malmenés.*)

Mallarmé aussi y est.

Et il y a un poète du siècle précédent, Marceline Desbordes-Valmore ; donc le poète maudit pouvait être une femme. Il pouvait dater d'avant le temps de Verlaine.

Il y a le conteur Villiers de l'Isle-Adam ; le poète maudit pouvait être conteur, écrivain fantastique, prosateur.

¹¹⁸ Paul Verlaine. *Oeuvres complètes, quatrième tome*, Paris. Albert Messein éditeur, 1926. extrait de l'avant-propos de Verlaine aux *Poètes maudits*, page 5.

Et pour compléter le groupe des six, il y a Tristan Corbière, le plus maudit de tous. Corbière était mort à trente ans, pauvre, maigre, malade, pas encore lu. On sent que Verlaine écrivait beaucoup en souvenir de Tristan Corbière. Corbière avait écrit :

*Si ma guitare
Que je répare
Trois fois barbare
Kriss indien.*

*Si ma voix pire
Ne peut te dire
Mon doux martyre ...
-- Métier de chien! -- 119*

À l'époque où je suis arrivé au Québec, à l'époque où je lisais les premiers livres de Cohen, je suis tombé dans mes lectures françaises sur le terme poète maudit. J'ai vite reconnu Leonard comme l'un d'eux. L'expression vivait une renaissance dans l'ère de la culture électronique.

Adolescent à Ottawa, intrigué par la culture française que j'allais bientôt découvrir, j'avais acheté deux disques français. Il y avait les chansons folkloriques de Jacques Labrecque, il y avait les compositions modernes (mais avec une saveur folk) de Félix Leclerc. Deux grandes voix.

Mais j'ai bien vu que ces deux hommes étaient trop ensoleillés pour être comptés parmi les poètes maudits. Les maudits étaient enfants d'ombre, enfants de nuit. Qui étaient-ils?

Je commençais à être conscient d'une voix venue de France, Léo Ferré. Le chansonnier québécois Claude Gauthier m'avait mis sur la piste :

*qui ...
vendait de la musique en papier,
des violons, des chansons*

¹¹⁹ Cité dans Verlaine, *Oeuvres complètes, quatrième tome*, page 8. (Tristan Corbière est le premier des six poètes que Verlaine présente dans ses *Poètes maudits*, et il donne ce poème comme exemple du travail de Corbière. L'essai de Verlaine date de 1884.)

du Félix et du Ferré ¹²⁰

"Le Félix" était ensoleillé ... mais "le Ferré" possédait l'ombre qu'il fallait.

Le terme et l'homme s'ajoutaient à mes points de repère : les poètes maudits devaient être ceux et celles qui chantaient l'amour et l'anarchie, comme Léo Ferré. J'ai décidé qu'ils pouvaient être poètes ou poètes-chanteurs, indifféremment. Le poète-éditeur Pierre Seghers incluait les deux dans sa collection de petits livres explicatifs, *Poètes d'aujourd'hui*.

Et Ferré développait l'idée qu'il y avait déjà eu des poètes maudits dans d'autres époques, avant Verlaine.

Evidemment il y avait eu Baudelaire ; Ferré avait mis plusieurs poèmes de Baudelaire en musique. Verlaine connaissait Baudelaire, mais je devine qu'il voulait que son livre soit un album de figures moins connues. Il ne l'avait pas inclus.

Avec une poésie de sexe et de pourriture -- *une poésie maudite assurément* -- Charles Baudelaire avait fait scandale plus tôt dans le siècle, vers 1857. Et à travers des grands scandales, Baudelaire était devenu le grand poète moderne. Le découvreur de beautés terribles. C'est ce qu'il était déjà, dans les années où Verlaine écrivait.

Ferré écrivait ses propres textes, mais parfois il mettait en musique des textes de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Et parfois il allait plus loin dans le passé. Il remontait au Moyen-Age. Il cherchait des *ancêtres maudits*. Dans une de ses chansons, il saluait François Villon :

*La poésie fout le camp, Villon,
y'a que du néant sur du néon* ¹²¹

Et dans une autre chanson, il a même pris son texte chez un *maudit* du Moyen-Age, le poète qui signait *Rutebeuf*. Il a cousu ensemble deux fragments de Rutebeuf,

¹²⁰ Claude Gauthier, *Le plus beau voyage*, recueil des textes de ses chansons jusqu'en 1975, avec une préface d'Yves Taschereau, Montréal, Léméac, 1975. Texte de la chanson "La boîte à chansons", pages 20-21.

¹²¹ Charles Estienne (choix de textes, présentation), *Léo Ferré. Poètes d'aujourd'hui* numéro 93, Paris, Seghers, 1962. Extrait de la chanson de Ferré, "La Poésie fout l'camp Villon!", page 134. (Chantée par Catherine Sauvage, *Chansons de coeur ... chansons de tête*, disques Philips, Paris, vers 1960.)

et les a mis en musique. Cela lui a donné l'une de ses plus belles chansons, une complainte sur les amitiés fragiles, les amis perdus, le temps qui file :

*Ils ont été trop clairsemés
Je crois le vent les a ôtés --
L'amour est morte!* 122

Dans mon esprit, ces Français d'il y a un siècle, et d'il y a plusieurs siècles, sont devenus un groupe.

Je les considérais comme les annonciateurs de l'Underground. Ils préfiguraient les Beat, les Alternatifs, les Contre-Culturels. Ils m'offraient un pont entre le monde anglais, la contre-culture que je voyais en formation en anglais ; et le monde francophone, qui semblait avoir déjà plusieurs longueurs d'avance dans la création de cette sorte de scène culturelle.

Il y avait donc une catégorie française qui pouvait accueillir Leonard. Quand il a commencé à chanter, c'est à Ferré que je pensais souvent. Ils étaient pareils et différents. Ferré aimait le jazz ; Cohen aimait le folk. Ils étaient *durs* dans leurs paroles, *doux* dans leurs mélodies. Chaque homme livrait un siège à la société. Mais le siège ne visait pas ses structures politiques, ou pas tellement. La chanson sociale, avec optimisme et espoir de victoire, je la trouvais davantage chez Woody Guthrie, Pete Seeger, Pauline Julien ... C'étaient *eux* qui avaient des structures justes, ou au moins des valeurs justes, à proposer à la société.

Non. Ce que Cohen et Ferré avaient à dire à la société, c'était différent. C'était à ses *habitudes quotidiennes* qu'ils en voulaient.

"Y'en a marre," disait Ferré.¹²³

"You want to travel blind," disait Cohen.¹²⁴

¹²² Maurice Frot. *Je n'suis pas Léo Ferré*, Paris, Fil d'ariane éditeur, 2001, extrait de la chanson de Ferré et Rutebeuf, "Pauvre Rutebeuf", page 179. (Ferré la chante, entre autres, sur le disque *Récital à Bobino*, Paris, disques Odéon OSX132, 1958. Pour faire le texte de sa chanson, Ferré a mis ensemble des extraits de deux poèmes de Rutebeuf : "La complainte Rutebeuf" et "La grièche d'hiver".)

¹²³ Léo Ferré, *Récital Leo Ferré*, Paris, disque Barclay CBLP 2008, vers 1964. Cette chanson est sur la face 1, sélection 4.

¹²⁴ Leonard Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, New York, disque Columbia WCK 9533, un disque compact fait à partir du disque vinyl de 1967. ("Suzanne" est la sélection 1.)

Ils faisaient une poésie aveugle, comme le visiteur Beat avait conseillé aux jeunes Cubains.

*M*audit suggère une ambiance religieuse. *Poets who've been damned by God. Poets in hell.*

Et l'espoir que projettent malgré tout ces poètes, pourrait être dit en termes religieux aussi, comme quand Bob Marley, plus tard, chantera : *Redemption Songs*.

Mais cette utilisation de *maudit* n'était pas très religieuse. Ce "maudit" avait quelque chose de terre à terre, je trouvais. *Mal dire, maudire* : le poète maudit est le poète dont on dit du mal. C'est celui qui sent fondre sur lui un système, une oppression. Qui a été sous l'ombre de ce que Marley (encore Marley) appelle un *downpresser man*.

Leonard, lui, a ressenti ça depuis le début. Dans les livres que je lisais l'un après l'autre dans les années soixante, il le dit de plusieurs façons. Mais il l'a ressenti encore plus fort en 1984. En cette année-là, il a construit sur le rocher du poète maudit. Il l'a enrichi d'un autre archétype, un archétype du vingtième siècle : le *protest singer*.

Ici, ses précurseurs étaient Pete Seeger, qui campait le protest singer de façon plus ensoleillée, et Bob Dylan, qui était plus jeune que Cohen mais avait commencé à composer plus tôt que lui. Dylan, lui, campait un protest singer très poète maudit.

Cohen, en devenant chanteur, ressentait très fort l'attrait de Dylan. Il le rejoignait, il adhérait à son courant musical, comme Gordon Lightfoot l'avait déjà fait, et Joni Mitchell.

Mais il avait à se différencier de Dylan, aussi. Son moins grand goût de la protestation était une des choses qui l'aidaient à faire ça. Ses premières chansons se tenaient à une certaine distance de la protest song : une chanson politique qu'il chante tôt dans sa carrière, *The Partisan*, est, dans son répertoire, un des rares cas d'emprunt. Elle vient d'une chansonnière de la Résistance française, Anna Marly, avec une traduction de Hy Zaret. (Leonard la fait sienne ; il la *cohenise*.) Quant à la musique et au jeu de Cohen ... les styles musicaux de Dylan et de Cohen pouvaient se ressembler considérablement, et Cohen le savait. Ils descendaient tous les deux de Guthrie, Leadbelly, Seeger ...

Cependant, la musique de Cohen omet complètement la seule chose qu'il faut avoir pour être un vrai disciple de Dylan : *l'harmonica*.

Et en 1988 un besoin de protester pointe en Cohen, c'est très clair, c'est très fort, et le temps semble être révolu où il faut craindre les ressemblances. Leonard chante:

*Je n'aime pas tes canons de la mode
J'aime pas tes pilules pour faire maigrir
J'les prends pas, les souffrances ma soeur--*

Voici le plan : on prend Manhattan

Et

puis

on

prend

Berlin.

I don't like your fashion business, mister
I don't like these drugs that keep you thin
I don't like what happened to my sister

First--we take Manhattan

Then

we

take

Berlin.¹²⁵

*L'*idée de poète maudit, lancée par Verlaine, était maintenant ravivée et revue par Ferré (et d'autres). Ces réviseurs étaient influencés par l'existentialisme

¹²⁵ Leonard Cohen, *I'm Your Man*, New York, disque Columbia FC 44191, 1988. "First we take Manhattan " est sur la face 1. sélection 1.

également. L'idée de poète maudit allait acquérir un élément nouveau : un poète peut subir un oppresseur, mais il *se choisit* comme rebelle. Il se crée. Il a un projet de liberté.

Alors l'idée de poète maudit évoluait. Elle n'avait jamais été claire et simple : Tristan Corbière parlait de *mon doux martyr*, mais sa guitare était un *kriss indien*, ou une dague! Maintenant, je dirais, le maudit participait à ces trois éléments :

--le poète maudit est un croisé. Il (ou elle) a foi en la poésie, vit pour elle. Il n'est pas carriériste, sa poésie est d'avant-garde, *sauvage*. Il n'est pas de l'Académie française.

--le poète maudit est pauvre, ou l'a été. (Verlaine a eu de grands hauts et bas, financièrement. Mallarmé avait longtemps bien gagné sa vie comme professeur, mais a quitté le métier à 35 ans pour écrire.) Pendant une période cruciale de sa vie, le poète en a arraché ... Cohen, ça a été son cas dans les années soixante, à Montréal et sur Hydra.

--mais il n'est pas dit que le maudit est triste. Oui, la mélancolie est quelque chose qu'il connaît. La dépression. Mais le poète maudit peut quand même être un *lucky guy*, une fille qui a de la veine ... Il peut être heureux dans ses choix, maudit par l'establishment mais béni par ses copains, par son monde, par son destin plus profond. Ou non : il y a aussi des suicidés, des tristes, des Tristan Corbière. (Le champion en cela serait Lautréamont. Sud-Américain, ce jeune homme a vécu à Paris à l'époque de Verlaine. mais semble avoir été si maudit que même Verlaine ne connaissait pas son existence! Il est mort à 29 ans, et ses grands poèmes dénonciateurs ont été découverts au XXIème siècle.)

Ainsi les poètes maudits sont représentatifs de l'humanité, et *le gars ben ordinaire* est un de leurs visages. Dans leurs rangs, il y a des tristes et des gais.

Cohen? Dans sa poésie des années soixante, Cohen a un ton d'enthousiasme pour la vie *hip* qu'il a choisie. Il met le monde au défi. C'est en devenant chanteur qu'il devient un grand mélancolique : le ton triste est dans les mélodies, dans la voix, et dans un scepticisme qui n'avait pas semblé si triste, avant d'être enveloppé dans ces mélodies et de cette voix.

Beaucoup de gens ont découvert le poète avec cette musicalité triste déjà nouée autour de lui. Moi, mon écoute du chanteur a toujours été nourrie de mon souvenir de sa poésie sur papier.

Au cours de quelques décennies de lecture, les occasions de brouille entre Leonard et moi, entre poète et lecteur, ont existé sûrement. Mais la brouille n'est pas venue.

À une grande rencontre de Coheniens à McGill en l'an 2000, un cinéaste polonais interviewait des gens sur leurs raisons d'aimer Cohen et sa poésie.

Il m'a interviewé, apparemment dans le désir de me brouiller avec mon poète ... ou de faire de moi la voix de ses propres critiques, qui sait?

(Plus tard il m'a dit que la Pologne était un des grands centres de popularité de Cohen. C'était, disait-il, parce que beaucoup de jeunes gens se sentaient coupables d'appartenir à un pays qui avait joué un si grand rôle dans l'holocauste. Ils voulaient se frotter à la Judéité. Et aussi, ces jeunes trouvaient dans les chansons de Leonard des tonalités slaves. Un chansonnier polonais a adapté les chansons en polonais, m'a-t-il dit.)

Le cinéaste avait bien saisi que ma conscience sociale était la pierre de touche de mes analyses.

"Mais a-t-il vraiment une conscience sociale, Cohen? m'a-t-il lancé. Ne considère-t-il pas les femmes comme des objets?"

Je ne pense pas avoir improvisé des réponses brillantes. Le cinéaste sceptique m'avait bien jaugé. Ses scepticismes correspondaient à bien des égards à *mes* points de scepticisme. Comment lui faire comprendre que ces choses n'étaient pas venues entre moi et Cohen? Qu'en écoutant une de ses *chansons de ladies' man*, j'étais le plus souvent serein? Qu'en lisant un de ses poèmes qui esquivent une prise de position politique, je m'amusais, je savourais son angle de perception?

"Leonard est un rebelle, ai-je trouvé. Sa poésie est très près de la rue, très près de la vision du gars de la rue ..."

Nous étions assis sur le gazon de McGill pour cette interview. Il faisait soleil. Peut-être que le cinéaste, canadien maintenant mais européen à l'époque, ne

comprenait pas combien une poésie populaire comme celle de Cohen pouvait être appréciée en 1958, sur ce gazon. Ce n'était pas toutes les âmes de McGill qui avaient soif de liberté, alors. C'était le gazon des privilégiés, dans un Montréal qui n'avait pas encore vécu l'Éveil. C'était un Montréal divisé en Ouest prospère-et-anglais, et Est pauvre-et-français.

Pour comprendre, il aurait fallu que le cinéaste retourne dans ses souvenirs. Qu'il retrouve le temps de Gomulka. Ou qu'il pense au mâtage de Solidarnosc en '81. Qu'il songe à l'importance des voix rebelles qui se sont levées, dans les diverses époques de dictature en Europe, vieilles et récentes.

Poète maudit ... je suis sûr qu'il y a un mot pour ça en polonais. Qu'il y en avait un dans le temps des tsars et des rois. Qu'il y en avait un dans le temps d'Hitler. Qu'il y en avait un dans le temps du communisme oppressif.

Et qu'aujourd'hui, dans le capitalisme restauré, il y en a un.

Je n'ai pas trouvé mes mots. J'ai juste pu dire que j'aimais Leonard Cohen, que je me sentais près de lui, qu'il ne m'avait pas souvent déçu. "Ce lien l'a emporté sur nos désaccords."

Évidemment, il était un *lucky guy*, mon poète. Hendrix et Joplin meurent jeunes ; Leonard survit. Phil Ochs se tue, ne voyant pas sa rébellion de folksinger, et la rébellion sociale plus large, fleurir comme il l'espérait ; Cohen soigne sa santé, sa sérénité, sa longévité.

D'autres ont gardé leur santé, et leur créativité aussi, mais ont vu leur popularité décliner. Cohen, lui, semble réussir de petits renouvellements périodiques. Même l'absence, dans son parcours, d'un grand moment sur les palmarès, semble lui servir. Sa popularité croît à un rythme lent et sage.

Si bien qu'il est, en ce début des années 2000, connu de quelques-uns dans à peu près tous les pays qui existent, sans être super-star nulle part. Sa diffusion de chanteur ressemble plus à une *diffusion d'homme de lettres*.

Et il *reste* homme de lettres. Il écrit, il publie. Un livre en 1972, un autre en 1978, un autre en 1984, un *selected poems* en 1993.

Alors j'aurais pu le dire à l'intervieweur : c'est vrai que de temps en temps je me demande, *Leonard reste-t-il poète maudit?*

J'ai toujours trouvé qu'il le restait.

*T*out en chantant, en faisant disques et tournées, Cohen continue de publier des livres. Les poèmes dans ces livres ont leur style, ils sont assez différents des textes qu'il chante. Dans ses poèmes, Leonard Cohen est plus urbain. On ne lui imagine pas une voix *folk* ou *country*. Dans ses poèmes, il est taquin. Il n'est pas le mélancolique incurable que le *chanteur* Leonard Cohen a toujours été.

Une amie de ma mère m'a raconté un jour qu'elle avait été étudiante à Montréal à l'époque où Leonard commençait comme poète, et n'avait pas encore composé de chansons. Mais il aimait déjà chanter. Le jeune poète était souvent invité à des partys. "Un garçon m'a amenée à un de ces partys," m'a-t-elle dit.

--Et qu'est-ce que Leonard a chanté?

--Il a chanté cette chanson de cowboy, tu sais, cette chanson triste, "Streets of Laredo"?

*Je marchais un jour dans les rues de Laredo
Faisait beau, faisait frais, et il faisait midi.
Un cowboy j'ai vu, sur une rue de Laredo,
"Je suis tout en blanc, et mon corps refroidit ..."*

As I walked out in the streets of Laredo
As I walked out in Laredo one day,
I spied a youg cowboy all dressed in white linen.
All dressed in white linen, as cold as the clay. .¹²⁶

La beauté de cette chanson montrait au jeune chanteur combien une chanson triste pouvait avoir de la puissance. Combien, aussi, cette sorte de beauté venait souvent du pays des cowboys, du pays de l'Ouest. Cela lui servirait pour ses chansons. Avec ses poèmes, Cohen avait d'autres modèles. Le lyrisme de Frank Scott et d'Irving Layton lui montrait comment un poème pouvait être fantaisiste, impertinent, et quand même rester grave. Cette influence était quelque chose d'urbain, loin de la mélancolie western.

Tandis qu'en musique, la mélancolie western comptait.

¹²⁶ C'est une folksong traditionnelle.

Considérons aussi ceci. Cohen est sûrement devenu relativement riche, avec sa persistance dans ses deux métiers.

Il a refusé la carrière que sa famille voyait pour lui dans l'industrie du vêtement. Mais le voilà riche.

Alors.

Cela le met en danger comme poète maudit, non? Mon intervieweur polonais ne se trompait pas. *Le grand Leonard* pourrait facilement devenir, à mes yeux, seulement *le célèbre Leonard*.

Mais ce n'est pas arrivé. J'étais content, cet après-midi-là, d'être assis sur les marches de Moyse Hall avec d'autres fans de Leonard Cohen, de l'Inde, de Finlande, de Vancouver, de Kingston. C'étaient des gens avec qui, souvent, je ne partageais pas grand'chose d'autre. Alors il fallait accepter la présence de ces onze microsillons dans le réseau de la pop-music mondiale comme notre raison d'être ensemble, ce jour-là, en cette fin de semaine de mai, de l'an deux mille.

Un drôle de troubadour suédois, très séduisant et aussi très *hobo*, s'approchait d'une petite fille allemande assise sur les marches. Il a gratté sa guitare. Il a toisé la fillette. La fillette sourit, se colle à sa mère. Le troubadour formule ses mots,

*I'd really like to live beside you, baby
I love your body and your spirit and your clothes ...*

"J'aimerais bien vivre à tes côtés, bébé

J'aime ton corps, j'aime ton esprit, j'aime ton linge ..." ¹²⁷

Mais l'incompréhension de ces fans étrangers pour tous les liens que je pouvais avoir, moi, avec ces pierres, avec cette herbe? Avec les rues de Montréal, de l'autre côté de la clôture de fer?

Ah! je la ressentais.

¹²⁷ Leonard Cohen, *Stranger Music*, texte de la chanson "First we take Manhattan", page 351.

Mais elle ne m'écrasait pas. Ils et elles étaient *venus*, après tout. Pour l'amour de onze disques, ils avaient pris un billet d'avion. J'ai invité un jeune comédien américain, qui faisait sa première visite à Montréal pour jouer le Vieil Érudit dans *Beautiful Losers*, à marcher avec moi vers l'est, sur la rue Milton. Nous nous approchions de la rue Saint-Denis. Les sons français grandissaient tranquillement dans l'air, à mesure que nous laissions les rues filer. Peut-être à la longue saisiserait-il un peu les gens de ces rues?

Donc, un poète maudit était devenu un poète électronique. Il avait voyagé sur vinyl, il rayonnait par laser. (Un ami de Verlaine, le poète Charles Cros, était aussi inventeur, et a inventé un des premiers phonographes.)

Le poète électronique pouvait faire le tour du monde et rester *maudit*.

Mais quelque chose est arrivé plus tard qui m'a fait mal. Qui a mis ma fidélité en danger. C'était au début de 2001.

Pierre-Elliott Trudeau était mort, et Leonard Cohen -- tout le monde me le signalait -- était revenu au Canada pour être un des porteurs du cercueil.

J'essayais d'être indifférent. Puis j'ai eu une conversation avec un ami, un jeune homme avec qui je me trouvais souvent dans des manifestatations, dans la vingtaine mais très alerte à tout ce qui est racines, héritages, ancêtres. Quand je le vois dans une manif, le plus souvent c'est avec sa blonde et leur bébé. Il a avalé une gorgée de bière un soir, et m'a demandé :

"Qu'est-ce qu'il a à participer à ça? C'est si officiel, c'est si *establishment*. Était-il un ami de Trudeau? Tant que ça? Comment peut-on fréquenter quelqu'un comme ça, quelqu'un qui est au coeur du pouvoir? Comme ami personnel, je veux dire? C'est quoi les rapports personnels, quand le pouvoir est si près?"

J'étais troublé.

"Eh ben, lui ai-je dit, faut garder à l'esprit que dans ces cas-là, un gars est obligé de prendre sa décision vite. Le notable meurt, tu entends le téléphone sonner. On te propose de participer à la cérémonie. Si tu veux répondre *Non*, c'est un honneur, mais je ne pense pas que ma place soit là, il faut que tu le dises dans les premières secondes. Sans ça, tu es recruté. Et un jour plus tard, deux au maximum, tu es dans l'église, les caméras te filment."

Mais j'aurais préféré que Leonard ne soit pas là, au premier rang des funérailles de l'ancien premier ministre.

Maintenant le parlement du Canada légifère pour créer un poste de *poet laureate*, comme à Londres.

Le téléphone est en train de sonner, peut-être.

Poète maudit, résiste. C'est mon *absurd prayer*.

*Il peut convoquer les morts
autour du Trône, à la fin.
Il va en rester un dans la terre ...*

Les poètes maudits peuvent être heureux.

Ils peuvent être riches.

Quand ils sont vieux, c'est sûr, ils seront un peu plus acceptés.

Mais ils et elles ne peuvent *pas* vivre confortablement dans le monde tel qu'il est.

Faut qu'ils soient dans la rue avec nous. Faut qu'ils nagent dans la rivière. Faut qu'ils espèrent, comme nous, trouver une rivière claire. Qu'ils se heurtent, comme nous, aux cadavres de lépreux noyés.

*Mais comment aimer? Comment prier?
Dans les bras de nos amantes
nous entendons constamment une espèce de sonnerie
de cloches remplies d'eau ...*

Cohen est là.

19

Summer of Sixty-seven

C'est un jour en 1967.

J'avais déménagé, cet été-là, dans un petit appartement sur la rue Tupper, avec Réjeanne.

Notre appartement est dans l'Ouest de la ville, mais notre attention est tournée vers l'Est, et vers la vie française. Joëlle n'est pas encore née. Le couple est tout ; il découvre plein de choses. Le français, je l'ai appris, maintenant. Je le vis. Je découvre le Montréal qu'il me révèle, et donc je m'éloigne un peu du *Bohemian Montreal* qui a été jusque là mon monde.

En haut de nous habite un jeune comédien, étudiant à l'École Nationale de Théâtre. Il s'appelle Patrick.

Un jour, Patrick monte l'escalier au galop, il a l'air concentré, il tient un colis dans les mains. À l'étage supérieur, je l'entends fermer la porte de son appartement...

*C'*est tard dans l'été, et Expo 67 a dominé cet été-là. Une pause dans les attentats du Front de Libération du Québec. Des bonnes vibrations ont dominé l'été, même pour les gens qui sont sceptiques à l'égard de l'expo : quelques grandes figures de la contre-culture y sont même venues, le chansonnier Phil Ochs, le philosophe Paul Goodman ... Et mon frère (de qui j'ai beaucoup appris sur la contre-culture!) s'est fait engager comme preneur de billets.

De bonnes vibrations, mais beaucoup d'action dans les mouvements, aussi. Des grèves, des marches de la paix.

Des amis passent chez nous. "Que pensez-vous de *Sergeant Pepper*?" disent-ils. Que pensez-vous de Georges Dor?" Le dernier disque des Beatles est sorti. Mais les chansonniers québécois, comme Dor, sont présents aussi, et pour l'instant les artistes québécois comptent plus. L'intéressant, pour Réjeanne et moi, c'est d'en découvrir

des nouveaux. De les découvrir ensemble, après avoir découvert Gilles Vigneault et Pauline Julien chacun de son côté.

Des nouveaux artistes, il y en a. Il y a Dor, il y a Robert Charlebois, il y a Louise Forestier. Il y a le jazz aussi, qui est haut dans notre panthéon, même si on le connaît moins. Archie Shepp, on vient de l'écouter au pub Le Baril. Et il y a une série de soirées où ces courants se fondent les uns dans les autres : les Chants et Poèmes de la Résistance. C'est à la Salle du Gesù, la même Salle du Gesù où Leonard Cohen dit qu'il avait vu Pete Seeger, des années auparavant, chanter des chansons socialistes devant des spectatrices en manteaux de vison.

De Cohen nous parlons peu. La littérature est plus discrète, moins publique, que la chanson ; nous mettons plus de temps à découvrir les goûts de l'un et de l'autre. Il y a encore Bohemian Montreal ... et la bohème francophone. Ils se mêlent peu. L'indépendance est trop présente comme thème, du côté français. La contre-culture française attire peu les anglophones.

Mais Leonard est avec moi, toujours. C'est sur la rue Tupper que j'ai lu *Beautiful Losers*. Dans ce livre, j'ai vu que Leonard aussi sentait son regard attiré vers l'est de la ville, vers la vie française.

Beautiful Losers, aussi, adoptait une façon plus crue de parler de la sexualité. Le couple représenté sur la couverture avait quelque chose des humains, nus et habillés, peints par des artistes qui étaient sociaux autant qu'érotiques : Klimt, Scheile, Munch, Ben Shahn ... L'artiste de la maquette avait bien compris l'érotisme de Cohen.

Comme écrivain érotique, Cohen est un écrivain subtil et allusif. Ce qui conduit à l'amour est décrit. Ce qui suit l'amour est décrit. Mais la relation sexuelle elle-même est peu décrite. Le poème *Now of Sleeping* :

*Sous le piqué de sa grand'mère,
ses carrés représentant, vus d'en haut,
des champs, des blés, des clôtures
qui nomment doucement les régions de son corps,
dort mon Annie comme une parfaite lady ...*

Under her grandmother's patchwork quilt
a calico bird's eye view
of crops and boundaries
naming dimly the districts of her body
sleeps my Annie like a perfect lady ¹²⁸

Exceptions, il y a des exceptions!

Comme cette célèbre évocation dans la *Spice-Box* :

¹²⁸ Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Now of sleeping", page 60.

*Quand tu entoures de ta langue
le bijou ambre
et tu appelles ma bénédiction*

When you wrap your tongue
about the amber jewel
and urge my blessing ¹²⁹

Et le célèbre râlement dans la chanson de 1992, "The Future" :

Donne-moi du crack, du sexe anal ...

Give me crack and anal sex . . . ¹³⁰

Quant à la drogue, il y a des signes que dans les années 60 le poète l'aimait bien. Mais il croyait peu à la trinité hippie *sexe ... drogue ... rock'n'roll ...* et la drogue n'est pas devenue un sujet sur lequel il avait envie d'écrire. Dans *Flowers for Hitler* il y a ceci:

ÉTAT DU TIROIR LE 28 NOVEMBRE 1961

*Y a-t-il quelque chose au monde
qui soit plus vide que ce tiroir où
tu gardais ton opium? ...*

¹²⁹ *Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Celebration", page 55.

¹³⁰ Leonard Cohen, *The Future*, livret du disque, page 3.

*Lecteur, je le dis sans peur d'être contredit :
il n'y a pas de tiroir plus vide que ce tiroir-ci
dans toute l'étendue de la Chrétienté.*

Is there anything emptier
than the drawer where
you used to store your opium? . . .
Reader, I may safely say
there's not an emptier drawer
in all of Christendom! ¹³¹

Il y a des signes que plus tard, quand il a commencé à pratiquer le Bouddhisme zen, il s'est sevré de la drogue. Il adopte un ton de dédain pour elle. Dans *Death of a Lady's Man*, 1978 :

POSITION POLITIQUE DE CE LIVRE

*Il y a longtemps de cela, j'étais assis dans ce jardin, à cette table, entouré
des ancêtres de ces marguerites jaunes. J'étais drogué et heureux alors.
J'écrivais, alors, du fond de mon intoxication de soleil. Mais assez du passé!
C'est une matinée de mars, en 1975 ...*

Years ago I sat in this garden, at this very table, among the ancestors of
yellow daisies that surround me now. I was drugged and happy then. I
wrote deep from my sunstroke. Enough of the past. It is a morning in
March 1975. ¹³²

¹³¹ Leonard Cohen, *Stranger Music*, extrait du poème "The Drawer's Condition on November 28, 1961", page 47.

¹³² *Stranger Music*, extrait du poème "The Politics of this Book", page 291.

*L*e recueil *Parasites of Heaven* était l'autre ouvrage de Cohen en circulation cet été-là. Pourquoi ne l'ai-je pas vu? Je l'ai lu, finalement, en 1999, et je l'ai aimé. Et je l'ai aimé surtout pour un de ses poèmes, "What did I do with my breath?"

Le recueil est dédié à Irving Layton. De toutes les allusions littéraires chez Cohen, "Layton" est peut-être la seule qui est jetée librement. Cohen n'aime pas répéter une allusion. Il aime bien répéter "Layton" : Layton n'est pas pour lui une allusion, Layton est un personnage de l'histoire qu'il raconte. Il veut rendre hommage à son aîné, mais plus encore il veut faire comprendre : *"Tu ne me connais pas si tu ne connais pas mon ami Layton ..."*

C'est dans ce livre que le poème "Suzanne " paraît pour la première fois. Le livre a précédé le disque de quelques mois. Il existe donc un petit groupe de lecteurs qui l'ont lu sans avoir une chanson, une mélodie, en tête.

*there are heroes in the seaweed
there are children in the morning
they are leaning out for love
they will lean that way for ever*

Des héros habitent les algues
Des enfants habitent le matin
Ils se penchent, saisissent l'amour
Ainsi penchés pour toujours 133

Il y a un deuxième poème sur Suzanne dans le livre, et il présente une autre sorte de femme. Cette Suzanne, prise ensemble avec la Suzanne célèbre, compose quelque chose comme *la Dame en Exil* de Nizar Kabbani. Elle a une vie à elle, que le poète fréquente, observe.

*Debout tout le monde! Debout!
C'est Suzanne qui passe.
Elle porte un manteau de cuir et elle n'arrêtera pas*

¹³³ Leonard Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, sélection 1.

pour panser les fractures des trottoirs ni des gens ...

Stand up! Stand!

Suzanne is walking by.

She wears a leather coat. She won't stop

to bandage the fractures she walks between.¹³⁴

Le poème "What did I do with my breath" est un autoportrait, dessiné dans un état de jalousie sauvage. Le poète se rend compte que sa blonde a couché avec d'autres. Il est furieux. En lisant le poème, je les vois, ces amants, vivant leur drame dans les rues et les sentiers d'Hydra. (Ou est-ce à Montréal?) Les amants vivaient bien ensemble ... mais ça ne va jamais redevenir comme avant.

Ce que j'aime dans le poème, c'est toutes les choses que le poète était avant le cataclysme. Ce qu'il était en temps normal, les choses qui étaient *lui*.

(Mais qui n'ont plus d'importance, car il est *hors de lui*.)

S'il n'était pas hors de lui, ce serait un manifeste : Leonard se révèle, se proclame. Il est quelqu'un qui voudrait être facile à vivre ; il est un esprit progressiste. Son inclination démocratique, socialiste, cette fois, n'est pas présentée par des sarcasmes, c'est présenté par des choses qu'il affirme. Par des choses qu'il aime, et que moi aussi j'aime.

*Peut-être que j'ouvrais la fenêtre parfois,
que je pensais aux lilas?
Je dénichais peut-être des hot-dog
sur le boulevard Saint-Laurent?
J'aimais les livres?*

Did I used to open the window

and think about the lilacs?

Did I detect hot-dogs

on St Lawrence Boulevard?

Did I like books? ¹³⁵

¹³⁴ Leonard Cohen, *Parasites of Heaven*, Toronto, McClelland and Stewart, 1966, extrait du poème "Suzanne wears a leather coat", page 31.

Ben oui, tu faisais toutes ces choses, Leonard!

*Que faisais-je de ma vie
avant que tes mensonges proclament
la fontaine de merde
qu'il fallait que je constate de mes yeux?
Je dormais longtemps?
Notre menu, nous le décidions pour demain?
Nous avions un chien?
Les films d'horreur étaient le fun?
Et est-ce que j'étais un militant noir
quasiment? Et une sorte de socialiste?
N'étais-je pas un prince au Canada
à l'époque avant que je vous aie surpris,
toi et un de mes amis?*

What did I do with my life before
your lies leaked the legend
of the fountain of s--t
which I had to see for myself?
Did I sleep much?
Was there a menu tomorrow?
Did we have a dog?
Were horror movies fun?
Was I a freedom rider
was I approximately a socialist
was I a prince in Canada
in the days before I followed
you and one of my friends? ¹³⁶

¹³⁵ *Parasites of Heaven*, extrait du poème "What did I do with my breath", page 36.

¹³⁶ *Parasites of Heaven*, du même poème, page 37.

Le manifeste politique est présent d'une autre façon dans ce livre, dans deux poèmes que je prends comme une paire.

*Quand un monde naît
tous les hommes travaillent à cela
sauf quelques-uns qui, longtemps avant,
y travaillaient déjà, les premiers de tous*

When a world is being born
all men labour at the birth
except the few here and there
who laboured long before. ¹³⁷

Hommage rendu aux Frank Scott, Abe Klein, Irving Layton ... Des gens comme ça ont implanté l'idée socialiste qui est en train de devenir réelle, explosive, révolutionnaire, en 1965 ; et ils ont implanté le modernisme en poésie. Mais complétez le poème avec celui-ci, qu'il avait écrit en 1961. Il était en visite à Oslo, dans la monarchie socialiste de la Norvège. Tous les doutes de Cohen sur notre capacité à construire le socialisme sont clairement dits ici.

¹³⁷ *Parasites of Heaven*, extrait du poème "When a world is being born", page 65.

*Le yacht du roi, amarré, un bijou
 avalé et digéré par le fjord.
 Le port présente un faisceau de lumière blanche
 comme le résultat d'un test médical dans le thorax.
 La maladie -- j'étais sûr qu'elle existait.
 Mais où? L'organisme est vivace, le squelette alerte,
 je ne sais où opérer, où amputer, comme j'avais juré de faire.
 Le corps a encore de la jeunesse.
 L'idée qu'il y a décomposition ne vient que de moi ...*

The king's yacht, like a swallowed brooch
 gleams digested in the fjord,
 the harbour concentrates its light
 like the result of a luminous internal test.

Where is the disease I was so sure about?
 Where apply the ruthless amputations I had planned?
 The organism thrives, the skeleton lives,
 has never lost its youth.
 The notion of decay is my own secretion . . .¹³⁸

Nous ne possédons que nos désirs, notre *longing*, pour un monde fraternel. Le poème "When a world is being born" est donc un poème rare. Il manifeste un esprit résolu, un optimisme, qui est plus *Scott* que *Cohen*.

*Que ma faim soit conscrite
 au service du monde qui naît*

Commandeer my hunger
 for the borning world. ¹³⁹

¹³⁸ *Parasites of Heaven*, extrait du poème "For a long while I have been watching the city", page 51.

¹³⁹ *Parasites of Heaven*, extrait du poème "When a world is being born", page 65.

Un dernier livre a besoin d'être décrit pour compléter mon récit. Ce livre n'était pas encore sorti le jour où Patrick a monté l'escalier au galop, son paquet à la main. Il a été publié en 1968.

Il s'agit de Leonard Cohen: Selected Poems 1956-1968.

Évidemment, les éditeurs ne savaient pas que '68 serait l'année de la nouvelle gauche. Le livre ne saluait pas cette explosion. Il faisait partie de l'explosion. Même au milieu des événements politiques, j'ai été secoué par cette compilation. Beaucoup de gens autour de nous ont acheté le livre, beaucoup se sont fait offrir le livre en cadeau. C'était un événement, une consécration.

Il y avait trois photos de Cohen sur la pochette. Les têtes et les épaules du poète étaient intégrées, fusionnées en une seule photo, de sorte que Leonard formait un petit groupe d'hommes. Trois gars qui regardaient tous vers le ciel, mais en trois directions légèrement différentes.

En feuilletant, on pouvait être déçu de ne pas trouver tel ou tel poème. D'avoir un poème préféré dans Let Us Compare Mythologies, dans la Spice-Box of Earth, dans Flowers for Hitler ... de ne pas savoir pourquoi il ne se trouvait pas ici.

Et qui avait fait la sélection? La page-titre était minimaliste. Elle laissait entendre que le choix avait été fait par "McClelland and Stewart." (Qui était la maison d'édition ...)

Mais peu importe, on trouvait bien des poèmes qu'on aimait. Comme "The Genius", où un Juif un peu trop flexible chante la pomme à une fille des goyim. J'avais d'abord apprécié ce poème dans The Spice-Box of Earth en '61.

*... Pour toi
je serai un Broadway Jew.
J'entrerais en scène, je pleurerai ma mère.
Et je vendrai des items sous le comptoir
des occasions
des vraies occasions*

For you
 I will be a Broadway Jew
 and cry in theatres for my mother
 and sell bargain goods
 beneath the counter ¹⁴⁰

Et il y avait de très vieux amis comme "For Wilf and His House" :

*Comparons les mythologies, alors.
 Je l'ai bien appris, moi, mon mensonge complexe ...*

Then let us compare mythologies
 I have learned my elaborate lie . . . ¹⁴¹

Mais il y a à la fin de ce livre de 1968, vingt pages de New Poems. Et dans ces New Poems, le poète a, pour parler de son amour pour une femme, un ton qu'il n'avait jamais eu auparavant :

*Tu es la femme
 qui m'a libéré
 Je t'ai vue regarder la lune
 Tu n'as pas hésité
 à m'aimer avec la lune
 Je t'ai vue honorer les fleurs du vent
 serrées dans les roches
 Tu m'as aimé avec elles
 Sur le sable lisse
 entre les cailloux et la côte
 tu m'as accueilli dans le cercle*

¹⁴⁰ Leonard Cohen, *Selected Poems 1956-1968*, extrait du poème "The Genius", page 76.

¹⁴¹ Leonard Cohen, *Let Us Compare Mythologies*. L'extrait est du poème "For Wilf and his house", page 23.

*mieux qu'un invité
 Tout ceci est arrivé
 dans la vérité du temps
 dans la vérité de la chair
 Je t'ai vue avec un enfant
 Tu m'as amené vers le parfum de cet enfant ...*

. . . You are the woman
 who released me.
 I saw you watching the moon
 you did not hesitate
 to love me with it
 I saw you honouring the windflowers
 caught in the rocks
 you loved me with them
 On the smooth sand
 between pebbles and shoreline
 you welcomed me into the circle
 more than a guest
 All this happened
 in the truth of time
 in the truth of flesh
 I saw you with a child
 you brought me to his perfume ¹⁴²

Cet homme est en amour!

Il est heureux!

*Un peu plus, et ce portrait de femme aurait la texture de ce que j'appelle,
 impudiquement puisque je ne connais pas beaucoup le poète de Syrie, la Kabbani-
 Woman.*

¹⁴² Leonard Cohen, *New Poems*, une section de *Selected Poems 1956-1968*, Toronto, McClelland & Stewart, 1968, extrait du poème "This is for You", page 221.

C'est le seul recueil de Leonard Cohen -- les New Poems de 1968 -- dont on peut dire tout cela. Mon poème préféré est cette lettre d'un chanteur qui vient de finir un concert dans un auditorium d'Edmonton. Il écrit à sa blonde à Montréal :

*J'espère que tu as de l'argent pour l'hiver.
Je t'en envoie, dès que j'aie touché ma paye.
De l'herbe, du miel, et le calorifère qui chante,
les ombres que les ponts jettent sur la glace
du fleuve Saskatchewan Nord,
le ciel qui est un hôpital, bleu et froid,
tout cela nous tient compagnie.*

I hope you have money for the winter.
I'll send you some as soon as I'm paid.
Grass and honey, the singing radiator,
the shadows of bridges on the ice
of the North Saskatchewan River,
the cold blue hospital of the sky--
it all keeps us such sweet company. ¹⁴³

Patrick ferme la porte en haut.

Je l'imagine qui ouvre son paquet, son sac inscrit au nom du disquaire Phantasmagorie. Il a le disque *Songs of Leonard Cohen*. L'existence de ce disque m'est connue, de justesse. Elle m'est arrivée, la nouvelle que Leonard a composé des chansons et qu'il les chante, maintenant. Qu'il est devenu un artiste de la scène. Mais je ne l'ai pas encore entendu.

¹⁴³ *Selected Poems*, extrait du poème d'amour "Edmonton, Alberta, December 1966, 4 a.m.", de la section *New Poems*, page 225.

Je suis dans les derniers instants d'une idée que j'ai, que le *jazz* serait la bonne musique pour la poésie de Leonard Cohen. Un jazz joué un peu à la manière de celui qui accompagne Léo Ferré ; urbain, sarcastique.

À travers le plancher de Patrick, à travers les murs de notre vieil appartement, la voix de Cohen me provient, mince, filtrée. Je saisis des mots.

*Suzanne takes you down
to her place by the river ... 144*

Le style n'est pas jazz, il est folk. Il y a des notes de guitare, hautes, pointues, métalliques. Il y a aussi des accords, produits par un *strum* de la main droite, et ces accords sonnent comme une contre-basse, ou comme Leadbelly.

Notes et accords s'empoignent dans les boiseries du building, et puis ils viennent jusqu'à moi.

Je suis penché pour écouter. C'est la fin de l'été, sur la rue Tupper.

Guitare

un épilogue

La guitare a fait son entrée dans mon récit. Je l'ai en tête, je la visualise. Et j'aimerais la décrire, la célébrer, conclure avec elle.

Aussi, je veux me demander si la guitare était de quelque façon présente en Cohen poète ... avant de faire son apparition à ce moment, quand le poète devient chanteur.

C'est l'instrument de Leonard Cohen et de mille autres chansonniers. Ils et elles peuvent être de tous les styles, ces chansonniers, la guitare leur convient à tous. N'est-elle pas, par exemple, tout à fait un instrument pour un poète érotique?

Ses courbes, ses bois beiges ou bruns, suggèrent le corps de la femme.

Son manche suggère l'érection de l'homme.

Elle est hermaphrodite, la guitare ; Hermès. Aphrodite, homme, femme. Les courbes sont plus une tradition qu'une nécessité. le manche est plus une nécessité qu'une tradition. Peu importe, c'est la combinaison des deux qui fait la "guitariété" de la guitare, son essence.

D'où vient son nom?

Du Sud de l'Espagne, je pense.

De l'Espagne musulmane de l'an 1000. Et des contacts que cette Espagne avait avec l'Afrique, et avec le *oud*. Cet autre instrument existe, lui aussi. Il fait, lui aussi, une belle musique, plus sombre que celle de la guitare. Mais il n'a pas les deux courbes de la guitare. La petite courbe du haut ; la grande courbe du bas. Sa caisse de résonance est ronde ou ovale, plutôt.

Et elle *fait* une belle musique, la guitare. Ou une belle série de musiques. Les peuples qui ont touché à la guitare sont nombreux, les styles qui ont été trouvés sont nombreux. Il faut dire "musiques".

Ces musiques, cependant, tous les reconnaissent quand ils les entendent. On revient au singulier, quand on pense combien toutes les musiques de guitare sont identifiables. On écoute deux secondes ... et puis on dit --"Ah! *De la guitare.*"

Rudes, parfois, ces musiques. Pensez au blues, pensez au flamenco. Mais au total, une musique douce.

Et la guitare est devenue un *symbole* de douceur, avec l'invention de la guitare électrique. On précise maintenant : on l'appelle la guitare acoustique, la guitare sèche. Et ces mots veulent dire : *douce, triste, délicate, joyeuse ...*

Aussi : *ponctuée de silences.*

Placée debout contre un mur, une guitare est merveilleusement symétrique. Elle est un dessin. Les courbes ondulent également à gauche et à droite. Le manche est la ligne du milieu. Une guitare, debout comme ça, est en équilibre précaire. Mais le dessin est familier à tous. On peut le dessiner en un trait ou deux. Le dessin qu'on fait ainsi est presque une alternative au signe de la paix.

L'un ou l'autre, *guitare* ou *peace sign*, dans les années soixante, pouvait porter le message : les jeunes sont là, ils veulent changer les choses.

Woody Guthrie jouait déjà avec cette idée en 1941, avec le fameux label guerrier qu'il a collé à sa guitare : CETTE MACHINE TUE DES FASCISTES. Comment imaginer que la gentille guitare allait tuer des fascistes? Woody ne voulait-il pas dire quelque chose comme ceci :

Ceux qui ont bu le poison du fascisme, les notes de ma guitare peuvent les désintoxiquer.

Woody *picke* les notes. Elles sont individuelles et claires. La guitare ainsi jouée, est comme un piano.

L'autre dieu du folk dans l'époque qui a précédé Cohen, Leadbelly, *strumme* la guitare. Son jeu de guitare est fait d'accords.

Cette deuxième façon de jouer rend un son vrombissant, riche en notes, des notes qui sont pliées à l'intérieur de l'accord. La guitare de Leadbelly était une guitare à douze cordes, en paires de deux ; six doubles-cordes. Et dans chaque *strum* qu'il faisait, les bouts de ses doigts passaient sur toutes les douze. Jouée ainsi, la guitare est un grand tambour. Sa caisse en courbes a un travail à faire.

L'invention de la guitare électrique a accentué tout ceci. Portant presque le même nom mais n'étant pas le même instrument, l'électrique servait de contraste. La génération du signe de la paix a aimé la guitare électrique aussi. Mais différemment.

L'acoustique chante comme un moineau. L'électrique fait *caw* comme un corbeau. Dans les mains d'un bluesman, l'acoustique pouvait nous faire entendre comment l'instrument de l'Espagne mauresque avait évolué jusqu'à l'instrument du rock, de Hendrix.

Il se trouve que les débuts de Cohen chanteur ont correspondu à la fin de Jimi Hendrix : en 1970, chacun des deux hommes a fait sa prestation au Festival Pop de l'île de Wight. On avait là le moineau et le corbeau.

Mais la guitare est surtout elle-même, elle n'est symbole de rien. Elle est parmi nous. Elle informe nos vies.

Des grands noms en jouent. Mais également, des gars et des filles en jouent sur le coin de la rue, sur les marches avant de leurs maisons. Il n'y a pas de journée où quelqu'un ne passe pas devant nous en portant son étui de guitare. Et parfois ce sont les gars et les filles qui jouent sur le coin des rues qui nous donnent le plus grand plaisir. Joni Mitchell chante :

Il jouait si bien, j'ai arrêté, c'était gratuit ...

He was playin' real good, for free . . .¹⁴⁵

¹⁴⁵ Joni Mitchell, *Anthology*. Miami, Floride, Siquomb Publishing et Warner Brothers, sans date mais possiblement 1990. Extrait de la chanson "He Played Real Good for Free", page 21. (Elle chante cette chanson sur son disque *Ladies of the Canyon*. Mais quand je lis le texte dans le recueil de partitions *Anthology*, à propos du musicien que je pensais guitariste, je découvre ceci :

*And across the street he stood
And he played real good on his clarinet for free.)*

Et c'est moins cher qu'un piano, une guitare. Beaucoup de gens s'en procurent une. C'est s'engager à travailler fort, acheter une guitare. Car jouer de la guitare c'est parler une autre langue, et il faut apprendre cette langue. Quand Leonard Cohen devient chansonnier, soudain il nous parle dans cette autre langue. Il parle anglais, et il parle guitare folk.

On peut dire qu'il est un guitariste ordinaire ... on l'a souvent dit. Mais dans cette nouvelle langue, c'est clair, il opère. Sa poésie est changée. Il faut imaginer les heures de pratique qu'il a faites tout le long des années soixante, dans sa période comme poète littéraire. Il faut se référer à son couplet dans "First We Take Manhattan" :

*I've practiced every night
And now I'm ready--* 146

Et quand il prend sa guitare dans les mains, l'instrument de grande symétrie passe soudain dans l'univers de *l'assymétrie*. On voit Cohen dans une encyclopédie allemande, la *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, publié en 1972. Dans le Tome 5, il y a une petite photo du poète avec sa guitare. Le manche projette vers le haut, à droite. Les courbes projettent vers le bas, à gauche. Cohen est devant un public de l'Allemagne de l'Ouest, en avril 1972, il tient le manche de la guitare avec les doigts de sa main gauche. Il forme des accords, en haut. Et il joue des cordes, il *strumme*, avec sa main droite, en bas.

Une courroie -- l'importante courroie que chaque artiste de la guitare doit avoir autour de son cou, s'il veut jouer debout -- empêche que la guitare tombe. Elle tient la guitare devant son torse.

Dans la légende, on dit :

*Leonard Cohen beim Vortrag seiner poetischen Protestsongs während einer
Deutschlandtournee im April 1972.* 147

¹⁴⁶ Leonard Cohen, *I'm your Man*. New York, disques Columbia, 1988. extrait de "First we take Manhattan", face 1, sélection 1. Paraît également dans *Stranger Music*, page 351. "Nuit après nuit que j'ai pratiqué, maintenant je suis prêt ..."

¹⁴⁷ *Myers Enzyklopädisches Lexikon* (Tome 5 de vingt-cinq tomes), Mannheim, Vienne, et Zurich, Bibliografisches Institut, 1972. Bas-de-vignette d'une photo de Cohen en récital, à la page 798.

Protest singer, folk singer, troubadour, chansonnier ... mais la guitare est-elle présente dans les dix ans de poésie *non-chantée* que j'analyse dans ce livre? Je pense qu'elle est présente. Je vais essayer de la trouver. C'est dans les sons de la poésie que je vais chercher la guitare. Dans sa musique, ses syllabes, son rythme.

Et dans ses rimes.

Je la trouve, je pense, dans les ruisseaux de montagne dans l'élégie que Leonard Cohen a écrit pour son père.

*Do not look for him
In brittle mountain streams* 148

Je la trouve dans les clochettes qui annoncent la présence des lépreux morts dans les eaux du fleuve, dans "Saint Catherine Street" :

*we hear the damp bells of them
who once took bitter alms
but now float quietly away* 149

Il y a *brittle*, il y a *bitter*. Ces sons sont des notes *pickées*. Dans ce poème de la *Spice-Box of Earth*, c'est encore une fois du *picking* :

*Go by brooks, love,
Where fish stare,
Go by brooks.*

¹⁴⁸ Leonard Cohen, *Let Us Compare Mythologies*, extrait du poème "Elegy", page 13. "Ne le cherche pas dans des ruisseaux cassants ..."

¹⁴⁹ *Let Us Compare Mythologies*, extrait du poème "Saint Catherine Street", page 45. "Nous entendons les cloches mouillées de ceux qui acceptaient l'amère aumône, et puis maintenant flottent sans but ..."

I will pass there. 150

Des mots d'une seule syllabe! Et dans cette "Song to Make me Still", nous trouvons des mots d'une seule syllabe, et quelques-uns de deux.

*Lower your eyelids
over the water
Join the night
like the trees
you lie under* 151

Vers courts, mots brefs : notes pickées. Le langage de Cohen a toujours été plein de musique. Je l'ai dit : à l'époque j'aurais associé la musique de Leonard au jazz, à Kurt Weill, à Ferré. J'aurais imaginé ses textes chantés comme une chanson de Ferré, "Dieu est nègre".

Je ne voyais pas l'avenir. Je ne voyais pas le guitariste. Quand j'ai découvert le guitariste, la guitare qui se cachait dans la poésie de Cohen m'a été révélée.

Dans la danse du jeune rabbin, dans "Out of the Land of Heaven", il y avait -- je le saisis maintenant -- une gigue à la guitare.

*Our rabbi dances up the street,
Wearing our lawns like a green prayer shawl,
Brandishing houses like silver flags.
Behind him dance his pupils ...*¹⁵²

¹⁵⁰ Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Go by brooks", page 16. "Passe par des criques, ma mie. où des poissons te regardent. Passe par des criques, et moi j'y serai ..."

¹⁵¹ *Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Song to Make me Still", page 36. "Baisse tes paupières, oui--sur l'eau, rejoins la nuit, comme les arbres où tu te reposes ..."

¹⁵² *Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Out of the Land of Heaven", page 71. "Notre rabbin monte la rue en dansant. il porte nos gazons comme un châle-de-prière vert, il tient nos maisons comme des drapeaux d'argent. derrière lui ses élèves dansent ..."

Et dans ce poème des champs d'herbe, je trouve maintenant une phrase de guitare qui se répète et se répète.

*Call you grass
 call you wind-bent slender grass
 say you are full of grace
 and grown by the river
 Say what country
 say what river
 say what colour* 153

Et il y a la rime. Dans la poésie de Cohen, la rime *veut* entrer. Elle pousse, presse, bouscule, bien avant que les conventions de l'art de la *chanson* l'invitent à entrer. Rimer est dans la nature de ce poète. Son époque historique a beau être gagnée au vers libre. Il a beau être un as du vers libre conversationnel. Il aime rimer. Le vers libre de cette *grass* que je viens de citer, je l'entends comme un *strum*, un accord.

Les rimes, elles, sont des notes que Cohen *picke*. Comme dans "Laundry", un poème de *Flowers for Hitler* :

*I took a backward look
 As I walked down the street
 My wife was hanging laundry
 Sheet after sheet after sheet* 154

Elles viennent d'une invisible guitare. Ce *street*. Ces *sheet*.

153 *Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Call you grass", page 50. "Disons que tu es herbe. que tu es herbe mince, herbe sous le vent, disons que tu es pleine de grâce. que tu pousses sur la rive. Dis--quel pays? dis--quelle rivière? dis--quelle couleur?"

154 Leonard Cohen, *Flowers for Hitler*, extrait du poème "Laundry", page 75. "J'ai regardé en arrière, en descendant la rue, ma femme étendait le linge, drap après drap après drap ..."

*L*e poète, comme je l'ai raconté dans cet essai, entre en scène en 1956.

Une deuxième entrée en scène a lieu vers 1967. La guitare entre en scène, le poète devient chanteur.

Et je pense qu'il y a une troisième entrée en scène en 1992. C'est l'entrée en scène de la colère.

Au début des années 70, des gens de Montréal sont dans leurs sièges de théâtre. Il y a aussi des gens du Festival de Mariposa, qui se tient sur le gazon à Toronto. Des gens de Buffalo, de Newport, de Central Park. Des gens d'Aix-en-Provence, des gens de Copenhague au Danemark. Et les gens de cette *Deutschlandtournee im April 1972* évoquée dans l'encyclopédie.

Tous sont là à attendre le nouveau troubadour. Ils assistent à l'entrée de la guitare.

"*Ma guitare ne veut pas que je chante,*" une amie me dit que Leonard a murmuré, pour faire le cabotin, au Festival de Mariposa '67. (Il a fini par la chanter, la "Suzanne" que tout le monde réclamait.)

Au début ce public pouvait être un peu le même qui aimait Pete Seeger, Bob Dylan, Gordon Lightfoot, Judy Collins, les autres folksingers. Bientôt c'étaient des fans de Cohen. Ils et elles étaient venus du folk ... ou de d'autres horizons.

J'y pense :

À *jeunesse*, à *harmonie*, à *amour*, il faut ajouter une autre chose que la guitare voulait dire dans les années soixante : *colère*.

C'était l'instrument des chanteurs de protestation. C'était un instrument qui était de toutes les manifestations.

Leonard Cohen n'était pas un chanteur de protestation au début. Ou si peu. Son attitude sceptique, il l'avait déclarée dans *The Spice-Box of Earth* en '61, dans le poème "Priests 1957" :

*Des cousins travaillant à la shop
sont pas contents. Ils ont à s'ajuster.
L'un est consolé par une Pontiac neuve.
L'autre se console avec Bach et les folk singers ...*

Cousins in the factory are unhappy

Adjustment is difficult, they are told
 One is consoled with a new Pontiac
 Another escapes with Bach and the folk-singers.¹⁵⁵

Poème des années soixante, poème de la révolution tranquille qui démarre au Québec, de la nouvelle gauche qui démarre au Canada anglais. Il décrit une famille de businessmen en train de congédier des ouvriers, faute de contrats. (Pour les réengager plus tard, peut-être, mais ce n'est pas sûr.) Le poète voit la résignation des travailleurs. Son poème a une ambiance d'entreprise familiale, où patrons et ouvriers sont presque tous Juifs, et même parfois membres d'une même famille. Ça continue ; ça évoque un des patrons :

*Mon père est mort entouré de machines à coudre,
 il pensait aux ponts, il rêvait à une eau qui coule.
 J'ai ses livres. Ils sont reliés en cuir.
 Mais je m'étonne -- les pages n'ont jamais été coupées ...*

My father died among old sewing machines,
 echo of bridges and water in his hand.
 I have his leather books now
 and startle at each uncut page. ¹⁵⁶

Les patrons congédient, les ouvriers acceptent. Et les patrons meurent ; leur richesse ne peut pas empêcher cela. Autos de l'année, folksingers, servent de divertissements à ces gens amorphes. Les folksongs parlent de luttes? Oui, mais les gens luttent peu. Le père est fier de posséder des livres? Oui, mais quand sa mort vient, il apparaît qu'il n'a presque pas lu ses livres. Alors ... le cri de justice des folk songs?

Il l'a loin, le poète. Il n'est pas Pete Seeger, il n'a pas envie de prêcher le socialisme aux manteaux de vison. Ses thèmes resteront personnels, amoureux.

Mais mais mais!

¹⁵⁵ Leonard Cohen, *The Spice-Box of Earth*, extrait du poème "Priests 1957", page 70.

¹⁵⁶ *Spice-Box of Earth*, du même poème, page 70.

En devenant folksinger, ne faut-il pas que le nouveau troubadour assume une part de la tradition de protestation? Oui -- et ici et là, une chanson l'exprime. En 1969 il y a la "Story of Isaac". C'est une chanson contre la guerre du Vietnam, même si le mot Vietnam n'est pas dit ; c'est une chanson contre la froideur des plus vieux, elle prend le point de vue du jeune.

*La porte, elle s'ouvrait
mon père entra
j'avais neuf ans
Il était debout devant moi
ses yeux, ils brillaient
sa voix elle était froide*

The door it opened slowly,
my father he came in;
I was nine years old.
And he stood so tall above me,
his blue eyes they were shining
and his voice was very cold. ¹⁵⁷

En 1988, il y a

*First,
we take Manhattan--
then
we
take
Berlin! ¹⁵⁸*

¹⁵⁷ Leonard Cohen, *Stranger Music*, extrait de la chanson "Story of Isaac", page 139.

¹⁵⁸ *Stranger Music*, extrait de la chanson "First we take Manhattan", page 351. "D'abord, on va prendre Manhattan, ensuite ce sera Berlin ..."

Ce sont des *protest songs*, pas de doute. Les matériaux sont là pour la troisième entrée en scène.

La *colère du poète* va entrer en scène. Je situe ce moment en 1992.

Et ce troisième moment, c'est le moment où Leonard chante :

*Je suis votre humble serviteur,
ma tâche, elle est de vous le dire :
c'est ici
que ça
va prendre fin.
Le ciel s'arrête, le diable fouette
Prépare-toi, car le futur guette
Le futur, je le vois,
c'est le massacre.*

Your servant here, he has been told
to say it clear, to say it cold :
It's over,
it ain't going
any further
And now the wheels of heaven stop
you feel the devil's riding crop
Get ready for the future:
it is murder.¹⁵⁹

Ici, il entre pleinement dans la tradition de la chanson de protestation. Curieusement, Cohen joue moins de la guitare sur ce disque, *The Future*. Maintenant il affectionne un petit piano électronique.

Et la chanson dénonciatrice est accompagnée d'une chanson d'espoir.

¹⁵⁹ *Stranger Music*, extrait de la chanson "The Future", page 371.

*Les quelques cloches qui sonnent encore
Sonnez-les, je vous implore.
Oubliez le reste. Tout est fêlé?
C'est pour la lumière.
Qu'elle puisse passer.*

Ring the bells that still can ring.
Forget your perfect offering.
There is a crack in everything.
That's how the light gets in --
that's how the light gets in. ¹⁶⁰

Alors avec cette dernière entrée en scène, le poète contre-culturel est devenu un poète de colère. "*Poetischen Protestsongs ...*" L'encyclopédie allemande a fini par avoir raison.

La contre-culture est internationale. En même temps que je suivais Leonard Cohen ici, j'entendais parler de Vladimir Vissotski en Russie. J'entendais parler de Victor Jara au Chili. Nancy White émergeait au Canada anglais. Chacun pouvait me toucher. Vissotski était le grand non-conformiste soviétique, allusif et personnel comme Leonard. Jara? Un vagabond à la guitare lui aussi, cependant avec le désir, très clair, d'être entendu comme une voix socialiste. White était drôle, puis soudain émouvante. Elle aussi était protest-singer de façon claire, voyageait entre Toronto et l'Amérique latine..

Mais Leonard était là. Il était du même univers que moi.

En 1983 je me promenais sur la Main, près du Parc des Portugais. C'était un jour d'été, et j'ai rencontré le poète, qui se promenait lui aussi. J'ai pu lui dire combien j'aimais sa poésie.

L'ambiance cet été-là était très punk. Le dernier livre que j'avais lu de Cohen était *The Energy of Slaves*, de 1972.

¹⁶⁰ *Stranger Music*, extrait de la chanson "Anthem", page 373.

Dans ce livre le poète rabroue son ami Irving Layton pour une approbation donnée aux États-Unis pour sa guerre au Vietnam:

*Layton was wrong
about the war.
He was right
about beauty and death
but he was wrong
about the war ...¹⁶¹*

Le dernier disque que j'avais écouté était *Recent Songs*, de 1979, où Cohen innove. Il chante en français une fois, il reprend une vieille chanson de la rébellion de 1837. L'accent du chanteur est étonnamment populaire, Est-de-Montréal. L'instrumentation, elle, est mexicaine. Le révolutionnaire exilé semble se trouver au Mexique!

*Un Canadien errant
banni de ses foyers ... ¹⁶²*

Et c'est d'abord lui qui nous avait abordés, moi et mon ami Bill. (Bill est peintre, mais il a une guitare, il aime chanter.)

--*Connaissez-vous un marché de fruits près d'ici, les gars?* Leonard nous avait demandé.

--*Euh, pas vraiment, on est des étrangers dans le coin, ai-je répondu. Mais il doit y avoir une fruiterie un peu vers le nord, là.*

Il s'est tourné et a marché vers le nord.

Bill a été attiré par une vitrine, et s'est détaché de moi.

¹⁶¹ Leonard Cohen, *The Energy of Slaves*, Toronto, McClelland and Stewart, 1972, extrait du poème "Layton was wrong", page 118. "*Layton se trompait--sur la guerre. Sur la beauté et la mort, il avait raison. Mais sur la guerre, il se trompait...*"

¹⁶² Traditionnel, paroles d'Antoine Gérin-Lajoie.

Marchant seul maintenant, derrière Cohen, je commençais à me demander si c'était Cohen. (*"C'est lui, je pense ..."*) Alors j'ai hâté le pas, je l'ai rejoint.

--Etes-vous Leonard Cohen?

Ou :

--Es-tu Leonard Cohen?

(Dur à traduire, car cette nuance, nous ne le l'avons pas en anglais.)

--Oui, dit-il.

Je regardais son visage, brun sous le soleil. Fin de la quarantaine. Deux cordes de muscle, des deux côtés de la bouche.

--Je voulais juste te dire combien j'ai toujours aimé tes oeuvres. Je les ai écoutées, je les ai réécoutées ... Combien de fois? Je peux pas dire. Je peux pas compter.

--Eh ben, merci, dit Leonard.

La guitare, la guitare avec sa symétrie ... elle n'était pas là.

Seulement, je l'avais en tête. Je la visualisais. Peut-être me tenait-elle dans son pouvoir?

Parce que j'ai oublié de dire : *"et je les ai lues."*

MALCOLM REID

La critique des critiques

Une revue de la littérature critique sur Leonard Cohen

REVISÉE novembre 2003 :

La Critique des critiques

*Une revue de la littérature critique
sur Leonard Cohen*

Malcolm Reid

La littérature critique sur Leonard Cohen est considérable. Au cours des trente dernières années, une vingtaine d'ouvrages consacrés à son oeuvre ont paru. La première étude sous forme de livre a été publiée par Michael Ondaatje en 1970.

Mais cela ne veut pas dire qu'au cours des années 1956 à 1970, alors que Cohen publiait ses premiers recueils et ses deux romans, son importance soit passée inaperçue. Dès le début, il a été pris au sérieux. On l'a considéré comme un membre important de l'école du modernisme canadien-anglais. Montréal était vu comme un des centres de cette école : peut-être même *le* centre. Les rapports du nouveau poète avec Klein, Scott, Dudek et Layton étaient connus ... mais plus important, la filiation était visible, audible. Elle se lisait dans le style même de sa poésie.

Vu cette filiation, les premières recensions de *Let Us Compare Mythologies* et *The Spice-Box of Earth* ont souvent été faites par des critiques plus âgés qui avaient cheminé avec les modernes canadiens-anglais. Ils percevaient Cohen en relation avec eux. La dimension judaïque de sa poésie, par exemple, leur semblait clairement dans la tradition de A.M. Klein et d'Irving Layton, et en parallèle avec des romanciers qui émergeaient à la même période, comme Mordecai Richler.

Mais dans le style de Leonard Cohen, il y avait aussi quelque chose de neuf.

La première tâche d'une critique détaillée, approfondie, était peut-être d'essayer de définir cet élément de nouveauté. Cela allait être la tâche de jeunes critiques. Pour elles et eux, tout ne découlait pas du modernisme de Klein, Scott, Layton.

Mon essai, *Deep café*, est lui aussi une tentative de définir ce *quelque chose de neuf*. En lisant les autres critiques, cependant, je constate que lorsque je mets l'accent, autant que je le fais, sur les années 60, sur la contre-culture, sur la nouvelle gauche, sur la Révolution Tranquille, sur la bohème anglophone de Montréal, je fais partie d'une minorité. Chez les autres critiques, ces choses sont généralement évoquées brièvement. L'attention est toujours centrée sur Cohen, sur l'artiste, sur l'individu. Le *quelque chose de neuf* est perçu comme étant à chercher d'abord et avant tout *en lui*.

Quand, en 1967, Cohen a émergé comme chansonnier, il n'était pas nécessaire de démontrer que Cohen était poète, et non seulement chanteur. Au Canada, tout au moins, ses dix ans de poésie établissaient ça. Mais le monde poétique ressentait sans doute un besoin, à ce moment de transition, de *réaffirmer son lien avec lui* et c'est de cette époque que datent les premiers ouvrages critiques.

Car le *quelque chose de neuf* était plus apparent alors : il était dans la mélodie, la voix, la guitare, les couplets rimés, les refrains. Le déplacement du poète vers la *folk music* avait à être accepté. Il avait à être compris, interprété.

Louis Dudek, par exemple, n'a pas d'abord bien accueilli le musicien en Cohen. "*And genuine artists of promise descend perforce to mere entertainment, and become idols and celebrities like Leonard Cohen ...*" écrit-il dans un article du *McGill Reporter* en janvier 1967.

Dans son livre de 1970, Michael Ondaatje se montre beaucoup plus réceptif. Il connaît l'oeuvre de Bob Dylan. Il connaît le côté poétique du folk. Il sait accepter l'entrée d'un camarade poète dans le monde de la *folk song*.

Le chansonnier allait bientôt gagner des auditeurs dans d'autres pays. La réception critique continuerait d'être centrée au Canada anglais ... mais désormais, il y aurait aussi des voix venant d'ailleurs. Et les critiques étrangers allaient voir des choses que les critiques canadiens n'avaient pas vues.

De ce corpus critique, j'ai retenu les sept ouvrages qui me semblent les plus profonds, les plus éclairants.

Il me semblait nécessaire qu'il y ait des Canadiens. Il me semblait nécessaire qu'il y ait des voix étrangères. Ces sept regards critiques, à mes yeux, possèdent un sens de l'époque dans laquelle Leonard Cohen fit son apparition. Ils font un grand effort pour cerner et nommer "l'apport Cohen" à cette époque.

Ils l'évoquent souvent par un titre, une description, une caractérisation. Voici les sept caractérisations que j'ai retenues :

1. Le Saint
2. Le Black Romantic
3. Le libérateur total de la subjectivité
4. L'auteur de métafictions
5. Le barde juif
6. L'homme du volcan
7. L'éternel perdant

L'exploration de ces sept caractérisations du poète va nous amener dans la pensée critique des auteurs suivants.

Dans les années 70 :

Michael Ondaatje évoque le *Saint*.

Patricia Morley et Sandra Djwa, dans des textes séparés, parlent du *Black Romantic*. Leurs textes sont groupés dans *Leonard Cohen: the Artist and his Critics* (Gnarowski, 1976).

Les Français Jacques Vassal et Jean-Dominique Brierre collaborent en 1974 à un livre, *Leonard Cohen*. Vassal écrit sur le chansonnier, Brierre sur le romancier. Brierre parle d'un *libérateur total de la subjectivité*.

Dans les années 80 :

Linda Hutcheon, en 1988, aborde Cohen comme un *auteur de métafictions*.

Dans les années 90 :

Les Britanniques Lorraine Dorman et Clive Rawlins, dans une biographie publiée au début des années 90, s'intéressent au *barde juif*.

Dans une nouvelle biographie, en 1996, Ira Nadel qualifie l'oeuvre du poète de *volcan*. Le poète lui-même serait donc *l'homme du volcan*.

Depuis 2000 :

Stephen Scobie, en 2000, rassemble un recueil d'analyses faites par une quarantaine d'auteurs. Cela couronne un long travail critique sur Cohen commencé avec le livre très détaillé qu'il avait publié en 1978. Au début, Scobie caractérise le poète comme un *éternel perdant*. Il atténue cette perception en 2000.

Beaucoup d'autres critiques ont publié des livres sur Leonard Cohen. Pour suivre la production des oeuvres du poète en parallèle avec l'émergence d'une littérature critique sur lui, le lecteur pourra consulter la bibliographie placée en annexe au présent mémoire.

1. *Le Saint*

Leonard Cohen, de Michael Ondaatje, paraît chez McClelland & Stewart à Toronto en 1970. L'ouvrage d'Ondaatje est le premier livre consacré à la poésie de Leonard Cohen. C'est un début solide.

Il a été écrit à la fin des années 60, juste après que Cohen ait commencé à chanter et à faire des disques. Ondaatje dit qu'il a choisi de simplifier, en excluant le travail du chansonnier de son étude. Il fait allusion occasionnellement au chansonnier ... mais c'est essentiellement un ouvrage qui considère la même tranche de l'oeuvre que je retiens, moi aussi, dans *Deep café* : le poète écrivain, 1956-1970.

Ondaatje possède une voix bien à lui, une vision du monde qui est claire même s'il ne l'explique jamais -- il est plus sobre et modeste dans son regard sur le monde que Leonard Cohen. Il adore l'écriture de Cohen. Le personnage ... il le trouve un peu extravagant et égoïste. Un peu : car il évite l'emploi d'un ton sévère.

Le saint émerge à la page 8 :

"For Cohen this is a central theme -- that we need a physical death or the death of a relationship in order to thrive -- as the sexual vampire Breavman does in The Favourite Game, or the way all understanding comes from Edith's death in Beautiful Losers. Christ is the archetype:

*He pulled a flower
out of the moss
and struggled past soldiers
to stand at the cross."*

L'analyse d'Ondaatje tourne beaucoup autour de l'idée du *saint*. Il montre comment Cohen est fasciné par la sainteté, confusément dans sa poésie, plus

clairement dans le roman *Beautiful Losers*. Le poète, dit-il, est en contemplation devant des candidats à la sainteté -- le junkie Alexander Trocchi (dans un poème de la *Spice-Box of Earth*) ; les jeunes gens laids dans le texte théâtral *The New Step* (inclus dans *Flowers for Hitler*) ; les trois Montréalais troublés de *Beautiful Losers*. Et, ajoute Ondaatje, le poète lui-même pose en saint.

"Today, lit-on à la page 60, Cohen's image seems to be that of the wandering saintly minstrel."

Michael Ondaatje offre une oeuvre riche, impressionnante, pour ouvrir le concert critique sur Leonard Cohen. Mais il y a quelque chose de curieux dans l'approche d'Ondaatje, et c'est ceci. Il est un écrivain plus jeune que Cohen, et assez contre-culturel. Pourtant il conseille Cohen comme le ferait un homme plus âgé qui défendrait un prudent modernisme contre l'envahissement de la contre-culture. *"One gets irritated at poems that do not seem complete, yet it is also fascinating to see a mind working towards completion ..."* (page 56).

Ondaatje aurait-il un Chrétien en lui malgré tout? Serait-ce pourquoi il privilégie le descriptif *saint*? La contre-culture, après tout, offre plusieurs termes qui peuvent exprimer cette sorte de "sainteté" : *rebelle, dissident, hip, beat, poète maudit ...* Cohen se sert de certains de ces termes, et Ondaatje lui-même s'en sert parfois.

À la page 43, il écrit :

"Cohen's heroes are the innocent freaks, the perverts, the revolutionaries. We have become hitlers, not recognizing the fact, and so to save ourselves we must live outside the law." (Le choix de l'expression *"live outside the law"* est ironique puisque peu après, Michael Ondaatje s'est mis à la création de sa propre suite poétique qui met en scène ... un *outlaw*. L'oeuvre s'intitulerait *The Collected Works of Billy the Kid*.)

Ondaatje a néanmoins assez d'humour pour se demander jusqu'à quel point il faut sanctifier la sainteté cohenienne. Jusqu'à quel point faut-il la prendre au sérieux? À la page 55:

"As for how seriously Cohen takes the themes he presents, one can only reply that it is simply unimportant to know. Cohen prides himself on being sincere and being a con man at the same time. ... Talking about Beautiful Losers, Cohen has said : "I was writing about a model of sainthood, and not my own model and it doesn't represent my own programme, it's not my strategy ... Any saint is a kind of con man

in that he puts across . . . he somehow understands that there is nothing . . . and to give the people comfort . . . he's got to give some answer . . ."

2. *Le Black Romantic*

Vers la fin des années 60, et tôt dans les années 70, deux femmes critiques considèrent Cohen en tant que poète romantique. Il serait même un type spécial de romantique, que l'une d'elles baptise le *Black Romantic*.

En 1967, Sandra Djwa publie un article sur Cohen dans la revue *Canadian Literature*. En 1972 Patricia Morley publie une critique de *The Favourite Game* dans la revue *Journal of Canadian Fiction*. En 1976, leurs vues se trouvent rapprochées dans le livre *Leonard Cohen, the Artist and his Critics*. Ce recueil a été compilé par Michael Gnarowski, et il comporte une quarantaine d'essais. Ceux de Morley et de Djwa se rejoignent de façon intéressante.

Les deux critiques ont un intérêt commun pour le mot "romantique" -- un mot de tous les jours, mais aussi un courant esthétique vraiment fondamental dans la culture des deux derniers siècles. "*What are the characteristics we commonly associate with this word?*" demande Morley à la page 25. *A preference for imagination and emotion over reason; an emphasis on the individual ..."*

Mais quelle sorte de romantique est-il, Leonard Cohen?

Morley croit qu'il faut nuancer, moderniser l'appellation. Elle fonde son analyse sur le premier roman de Cohen, *The Favourite Game* (1963), et sur son héros, Lawrence Breavman.

"Breavman holds the romantic view of the artist as prophet, priest, magician, the role which the youthful Arthur Rimbaud described with such beauty and power in the letter of 15 May 1871 to his friend Paul Demeny. Joyce shows his reader the immaturity of this Faustian stance through the irony which surrounds his portrait of the artist as a young man, but his fictional hero remains unconscious of the ironies. Now we must ask: is Cohen's romantic portrait of the artist 'straight,' or ironic?"

Patricia Morley suggère que la dimension ironique, distanciée, est importante. Cohen, dit-elle, est bien un *romanticist*. Son langage est lyrique. Il est aussi un

satirist. Et là, son langage est rabelaisien. Alors il choisit d'adhérer à une sorte de limite de vitesse en matière de romantisme, d'appliquer les freins.

"Chooses? Ah, there's the rub, Breavman is hooked on the importance and beauty of art and dedicated to it, even when he knows that its stasis will not protect him from the losses and scars of time."

Sandra Djwa, elle, ajoute l'élément de la *noirceur*, comme on le trouve dans les expressions *film noir* ou *humour noir*.

Cohen serait un "Black Romantic".

"This would seem to be a basically post World War II position: the romantic voyaging "I," bereft of religious belief and Hegel's cosmic rationalism ("the sky clear") sets out to discover his world. And as in Sartre's Nausea or Heller's Catch-22, this involves the attempt to come to terms with existence itself. Faced with a world which he sees as irrational, evil and grotesque, an evil and ugliness which he shares because he is human, with only a momentary hope of vision and that perhaps delusive, the modern anti-hero accepts evil as part of existence, and immerses himself within it, both in terms of the external world and through the journey into self.

"The immersion in destruction, often accomplished through a combination of alcohol, drugs and sex, would seem to be metaphysical in nature in that it is an attempt to find a new answer to the human predicament by going down instead of up. Where Wordsworth and Coleridge attempt the transcendental leap, Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, and the modern Genet, Sartre and Burroughs all spend a season in hell. Experience is the distinguishing mode of the Byronic hero, the later Victorian Decadents and their twentieth-century descendants the Black Romantics."

Je crois que c'est l'arrivée de la contre-culture que Sandra Djwa évoque ici.

Je regarde la date de la première parution de son texte : 1967. Le texte est une contribution à la recherche de termes pour décrire la *"basically post World War II position"*.

Plus récemment, Sandra Djwa est devenue la biographe de Frank Scott. Moderniste convaincu, Scott fut un mentor de Leonard Cohen, et lui a inculqué beaucoup de l'esthétique moderne. Mais Scott avait formé son esthétique avant la Deuxième Guerre mondiale. Elle ne pouvait pas posséder cette sorte de noirceur, qui habite la sensibilité contre-culturelle et qui est *"basically post World War II."*

3. *Le libérateur total de la subjectivité*

Jacques Vassal publie son livre *Leonard Cohen* en 1974. Il contient un chapitre sur *Beautiful Losers* signé par Jean-Dominique Brierre. Le livre paraît chez Albin Michel à Paris, dans la collection Rock & Folk.

Le livre de Jacques Vassal est un livre ambitieux. C'est le premier livre sur le phénomène Leonard Cohen dans son ensemble : l'honneur revient à la France de l'avoir produit. Il cherche à saisir la totalité de l'oeuvre : la poésie, les romans, les chansons. Il brosse une brève biographie. Et surtout, il cherche à rendre compte de Cohen dans le monde, *Cohen on the scene*.

Naturellement, c'est un Cohen international, européen, qui transparaît. Montréal, le Québec, le Canada anglais ne sont guère présents. Simplement, Cohen paraît *autre qu'Américain*.

Le livre se présente dans un petit format carré. Il affiche une peinture de Cohen en page couverture, et des photos à l'intérieur -- dont certaines de Woody Guthrie, Théodorakis, Buffy Sainte-Marie : les marges de Cohen.

Et le livre se clôt, comme dans la collection *Poètes d'aujourd'hui* de Seghers, dont il s'inspire ou s'érige en rival, sur un choix de textes de Cohen, accompagné d'une discographie, d'une bibliographie, et d'une filmographie.

Le livre n'est pas tout à fait à la hauteur de son ambition. Un *rythme essayistique* y manque. Mais il est de lecture intéressante. Un amour de l'oeuvre est partout présent, un brin d'esprit critique aussi.

Alors que Michael Ondaatje adoptait le ton d'un aîné, avec ce livre Leonard Cohen est embrassé par la génération des années 70. Un des archétypes de cette génération c'est le chanteur folk, et le livre est justement le portrait d'un grand *folksinger*.

Vassal est le principal chroniqueur du folk en France. On sent qu'il aime Cohen parce qu'il voit le folk aller plus loin avec Cohen. Il le considère comme un digne rival de Dylan, un *folksinger différent* de Dylan. Ce chanteur est comme Brel, Brassens, Ferré, Barbara : un auteur-compositeur-interprète chez qui *le texte est central*.

Au milieu du livre, Vassal invite un ami à l'interrompre. Jean-Dominique Brierre prend alors la plume, et écrit un chapitre dans une langue beaucoup plus universitaire. C'est un grand commentaire freudo-marxiste sur *Beautiful Losers*.

Il y a une certaine sagesse dans la façon dont Jean-Dominique Brierre met en parallèle les attitudes politiques de Cohen et ses préoccupations personnelles. Il lui semble tout à fait naturel que les deux soient présentes, que les deux puissent s'harmoniser. Si d'autres font de Cohen la voix d'une désintégration de la personnalité (voir *L'éternel perdant*, plus loin), ce n'est pas le cas de Brierre.

Ce livre paraît dans l'après-mai 68, alors que la France baigne dans un climat intellectuel révolutionnaire. Également, le folk est un milieu musical qui tend vers la gauche. Les lecteurs peuvent donc espérer découvrir un *Leonard* de gauche. Mais Vassal et Brierre doivent décevoir leurs lecteurs en évoquant une dimension conservatrice en Cohen. Ils le font avec une belle honnêteté, et sans renier leurs propres positions de gauche. ("On lui a par exemple reproché d'être retourné en Grèce quelque temps après le coup d'état fasciste, dit Vassal à la page 73, et de n'avoir pas dénoncé le régime des colonels.") À la page 135, il raconte un étonnant incident à un festival pop en France en 1970. À des chahuteurs, Cohen finit par répondre qu'il est armé et qu'avec ses musiciens il se battra avec tous ceux qui oseront venir sur la scène. Et cela les fait taire!

Brierre dit que Cohen cherche à réaliser une unité. Il parle des deux amis qui sont au centre de *Beautiful Losers*, "F.", et le vieil érudit qui est le "Je", le narrateur, de la plus longue partie du roman.

Cette recherche de l'unité est en fait l'antithèse du morcellement schizophrénique. ... Nous voyons d'ailleurs se dessiner les deux pôles symbolisés par F. et par Je. Tandis que F. représente le morcellement, la division (ne disait-il pas à Je : "ne rien associer"?), Je, lui, a une soif de globalité, il veut vivre toutes les situations, réunir tous les contraires : "J'avais toujours voulu être aimé par le parti communiste et Notre Sainte Mère l'Église. J'aurais aimé vivre dans le folk song comme Joe Hill (...) Etre contre les riches, même si certains avaient entendu parler de Dante (...) J'aurais voulu que la Cinquième Avenue se souvienne des pistes indiennes (...) J'aurais voulu me battre contre la prise du pouvoir par la Police secrète, mais de l'intérieur du Parti (...) J'aurais voulu me signer en entendant des grossièretés (...) J'aurais voulu trafiquer dans l'immobilier (...) J'aurais voulu interdire

provisoirement la danse. J'aurais voulu être un prêtre camé qui enregistre un disque chez Folkways" (page 110).

L'humour manque à Brierre un peu, peut-être. Car tout en exprimant des idées progressistes, ces souhaits du personnage Je demeurent fous, absurdes, cocasses ... et donc des gags, de la moquerie.

Brierre résume :

"Toute l'action révolutionnaire telle que la conçoit Cohen tendra donc à une libération totale de la subjectivité." (page 102).

Leonard Cohen : libérateur total de la subjectivité.

4. *L'auteur de métafictions*

Dans les années 80, Linda Hutcheon publie *Leonard Cohen and his Works*, un petit livre dense, illustré d'un croquis de Cohen par Isaac Bickerstaff. L'éditeur, ECW Press de Toronto, n'a pas daté le volume. Mais le livre contient le même texte qu'elle signe dans l'encyclopédie *Canadian Writers and their Works* (1989). Alors il a probablement été publié un peu avant, en 1988.

Linda Hutcheon introduit dans le monde des *Cohen Studies* le nouveau langage critique des années 80. On retrouve dans son texte quelques-uns des noms célèbres de ce nouveau langage, Julia Kristeva, Severo Sarduy, Mikhaïl Bakhtine. Vers 1930 en Union Soviétique, Bakhtine avait analysé *Gargantua* et *Pantagruel* comme Linda Hutcheon voulait maintenant analyser *Beautiful Losers*.

Comme beaucoup de penseurs post-modernes, Hutcheon mentionne la contre-culture au début de sa présentation, comme une phase de la culture qui a existé brièvement. *"If Cohen has been seen as a counterculture model, dit-elle à la page 2, it is surely a role he has fostered . . ."*

Cohen et sa critique, post-modernes? Oui. Mais il y a un mot que Linda Hutcheon préfère parce qu'il lui paraît plus clair, et c'est *metafiction*. Cohen serait un auteur de métafictions.

Elle considère que ces métafictions sont au nombre de trois, car au-delà de ses deux romans, Hutcheon reconnaît un roman dans *Death of a Lady's Man*, recueil de poèmes de 1978. Le recueil, selon elle, tient du roman-du-mariage-et-du-divorce.

Ces choix théoriques conduisent Linda Hutcheon loin de l'anglais limpide de Michael Ondaatje, de Patricia Morley. Son écriture est très sèche: "*He achieves this new mimetic link between art and life through intertextual and autoreferential metafictional techniques that would, like masturbation, appear on the surface to be narcissistic in the extreme.*"

Mais cette approche, même sèche, ouvre sur plusieurs brusques vérités.

"*Literature, to Cohen, must be opened up to the energy of the people.*" (Page 17.)

"*This new religion, whose sacred texts belong to the realm of popular culture, is that of sexuality.*" (Page 19.)

"*Closer now to the author, the reader must actively participate in the construction of fictive worlds with words.*" (Page 8.)

Un paragraphe de *Leonard Cohen and his Works* établit, pendant un instant, un lien entre Cohen et la scène littéraire québécoise. Pour moi aussi, ce lien est important.

"*In his novels, Cohen obviously attempts to challenge social taboos, to break down barriers between the material (sexual) and the spiritual. On a formal level there is an analogous testing of the barriers that separate prose and poetry. Like many other Canadian poets -- Margaret Atwood, George Bowering, Gwendolyn MacEwan -- Cohen has turned to the formal resources of verse in order to develop new novelistic techniques within a tradition of fiction that is predominantly realistic. However, Cohen sometimes seems closest, both technically and thematically, to contemporaneous Québécois writers, such as Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Hubert Aquin, and Jacques Godbout . . ."* (Page 28.)

5. *Le barde juif*

Loranne Dorman et Clive Rawlins publient leur livre *Leonard Cohen: prophet of the heart*, à Londres en 1990.

Cette longue biographie est riche en détails, basée sur des voyages dans les territoires de Cohen, alimentée de conversations avec lui. Elle est passionnée. Elle est écrite maladroitement, mais elle force le respect. Les auteurs affichent leurs couleurs dès le début, ils sont des Juifs très fervents. Pour eux, Leonard est un barde juif. Leur projet est de le situer dans la tradition juive. Et tout en reconnaissant son hétérodoxie, son intimité avec le monde pop, avec la contre-culture, avec les modernités et post-modernités, ils reviennent toujours à cette tradition.

"Concentrate on the individual says Leonard; then you will get your priorities right, écrivent-ils à la page 206. As the great Hillel questioned, 'If I am here, all is here; and if I am not here, who is here?' As Nachman himself said, 'The I is the soul, which endures.' If a man, even a prophet, starts to understand such things, he has enough to do, without trying to order or correct the world. Leonard so understood ..."

De la Grande-Bretagne, ils passent à Montréal, et ils essayent de saisir l'esprit de la ville. Ils font des lectures et tentent de situer le poète parmi ses collègues de la littérature canadienne. Ils font aussi la généalogie des Cohen. Ils nous apprennent que c'est en 1869 que l'arrière-grand-père, Lazarus Cohen, s'est installé au Canada, en Ontario au début. Du côté Cohen, Leonard est donc Canadien de quatrième génération. Tandis que Masha Klinitsky (ou Klinitsky-Klein), sa mère, a émigré en 1923 de la Lithuanie. Ses racines étaient en Europe de l'Est et elle ne l'avait pas oublié (page 13).

Je m'étais imaginé Leonard peu impliqué avec l'état d'Israël, plus porté à utiliser le mot "Israël" dans son ancienne acception : peuple de foi juive, diaspora juive. Dorman et Rawlins m'obligent à réviser cette impression. Cohen a fait des tournées en Israël dans les années 70 et a chanté pour les troupes ; ici, ces voyages sont racontés. Il a fallu que je les regarde en face. Dans son poème "Israel, and you who call yourself Israel..." dans son *Book of Mercy* (1984), il est sévère pour l'état d'Israël. *"You bow down in hell beside your hired torturers."* Je me demande comment il voit Israël maintenant que le conflit avec les Palestiniens est encore plus aigu.

Le Canada français, le Québec, sont beaucoup moins présents pour Dorman et Rawlins. Mais ils font une chose que je fais moi aussi, dans *Deep café* : peindre Leonard comme un acteur de la Révolution Tranquille.

Les valeurs juives sont mises de l'avant de façon très familiale dans *Prophet of the heart*, ce qui amène les auteurs à faire le portrait de la famille que Cohen a formée avec Marianne Ihlen et avec Axel, le petit garçon de Marianne, sur l'île d'Hydra. Ils prétendent que c'est sa rupture avec Marianne qui l'a conduit vers la folksong et le showbusiness.

En entendant "So Long Marianne", disent-ils à la page 193, Marianne a dit : "*I am pleased that you did not write this song for me.*"

Leur récit, désormais, ressemble à celui de Vassal. C'est l'histoire d'un artiste pop en tournée. Le poète est devenu chanteur, et c'est le chanteur qui a ému Lorraine Dorman et Clive Rawlins, qui leur a donné le goût de devenir ses chevaliers errants, ses chevaliers servants :

"We left Leonard standing in his favourite café on Boulevard Saint Lawrence, disent-ils dans leur conclusion, page 374, *very smartly dressed, talking to a young novelist-poet who has been working there since our arrival . . .*

"There is now a new love in his life," more important to me than ever," he confesses to the Globe and Mail, which, along with the Bible, the Jewish and Catholic liturgies, Zen meditation, and his new found confidence and freedom, all fire and temper his reflective imagination. He is writing yet, composing, thinking and singing ..."

6. *L'homme du volcan*

En 1996, Ira Nadel publie sa biographie de Leonard Cohen, *Various Positions*. Un an plus tard, le livre est traduit en français par Paule Noyart, sous le titre *Leonard Cohen, le Canadien errant* (Boréal 1997).

C'est une biographie qui raconte la vie de Cohen avec un bon rythme, et qui intègre beaucoup de matériel critique aussi.

Le titre *Various Positions* emprunte le titre du neuvième disque de Cohen (qui, lui, semble parodier un livre d'instructions, peut-être sur la sexualité). Et Nadel semble emprunter le titre pour dire que le poète est un être changeant ... multiple ... contradictoire ...

Ces traits de Cohen déroutaient souvent Dorman et Rollins ; leur récit était hachuré. Nadel maîtrise mieux ses matériaux. Son récit est admiratif, amusé.

Nadel est professeur de littérature anglaise à l'Université de la Colombie-Britannique. Chez lui la tâche critique peut se combiner, parfois, avec la tâche narrative, comme dans ce passage à la page 182: "*Joan of Arc' was something of an experiment for Cohen, in that he both sings and speaks the lyrics on overlapping tracks. This technique was Cohen's idea, drawn from the literary form of the palimpsest: 'I had, as the model, manuscripts that you'd see with lines written over lines. I just thought it was appropriate at that moment' ...*"

Le livre offre beaucoup de détails, d'anecdotes, de citations d'entretiens avec son sujet. Mais Nadel maintient une certaine distance. Il semble dire: "*Je suis ta curiosité à l'oeuvre, cher lecteur.*"

Quelques grandes forces de l'oeuvre d'Ira Nadel :

Dans *Various Positions*, le séjour de Leonard à Cuba en 1961 est raconté pour la première fois de façon riche et détaillée. On imagine le jeune folkie, habité par une image littéraire de la Guerre d'Espagne. Tenté par la *revolucion*, tenté aussi par les belles prostituées afro-cubaines ...

La vie grecque de Cohen, aussi, prend toute sa force. La beauté de sa maison sur Hydra est là. Il l'a achetée en 1960, elle n'a coûté que \$1500. "*The wisest move of my life,*" dit-il à la page 112. (Son achat d'une maison sur la rue Vallières à Montréal, quelques années plus tard, semble être important aussi.) À travers le récit, on découvre la bohème un peu britannique, un peu Commonwealth, transplantée sur Hydra dans les années 50. Elle vit devant nous. On voit Leonard à l'époque où Leonard n'avait pas beaucoup de sous.

Quand sa mère vient le visiter, il demande à Marianne et au petit Axel de s'absenter de la maison : il n'arrive pas à assumer son couple, devant Masha. On voit une presque-famille, qui ne devient pas tout à fait une famille ... Plus tard dans le livre, Suzanne Elrod est présentée, et nous voyons des photographies d'elle. Nadel explique qu'elle a souvent été appelée l'épouse de Cohen, mais qu'ils ne semblent pas s'être mariés. Son personnage, cependant, ne prend pas beaucoup de relief -- même si elle a donné naissance à Adam et Lorca Cohen, même si elle les a élevés.

Il est dit pour la première fois dans ce livre qu'à partir de l'âge de 20 ou de 22 ans, Leonard Cohen a été légèrement maniaco-dépressif. Dépression alterne avec intense créativité. Alors sa mélancolie ne serait pas qu'un élément de son art ; derrière, il y aurait une condition médicale.

Il est dit, aussi, que même si sa poésie en parle peu, Cohen a été, dans les années 60 et 70, grand consommateur de hasch, d'opium, d'acide. Il a fallu qu'il s'en guérisse, comme Malcolm Lowry du whisky.

Faiblesses du livre?

Si un tel livre avait une faiblesse, ce serait un certain manque de sens épique. Il n'y a rien qui le traverse comme une flèche. Ni le sexe, ni le sex-appeal. Ni la contre-culture, ni la post-modernité. Pas la Judéité du héros ... pas la scène folk ... pas l'ère du Vietnam ... pas l'ère du Québec libre ...

Non, cette histoire est sobre, logique, simple. Le héros du livre est un grand poète canadien. (Dans ce sens, c'est peut-être le titre *français* du livre, *Leonard Cohen, le Canadien errant*, qui capte mieux le thème de fond ... car Nadel *est* discrètement animé par une fierté qu'un artiste canadien soit si largement acclamé.) Le héros est un grand *folksinger* ... canado-américain. Il est fasciné par lui-même. Et grâce au don qu'il a, il réussit à fasciner les autres, à documenter les choses de sa vie.

À la page 3, Cohen dit une chose qui aurait pu, si elle avait été reprise et développée, fournir un sens épique au livre.

Sa remarque a une incandescence :

"The archive is the mountain, dit-il, and the published work the volcano."

Le biographe explique :

"As part of the process of artistic discovery, Cohen preserves his work in all of its stages. His collection of notes, papers, journals, drafts, memoirs and letters, form a lasting record of his work. Such an archive, he explains, is "at the very center of the thing. I see the work floating on the material." The published songs or poems are "just the Beacon, the designation -- somehow the signal for an investigation of the entire work." ... "

7. *L'éternel perdant*

Stephen Scobie traverse toute cette littérature critique. Il joue un rôle important dans les débuts des *Cohen Studies*. Et il est important dans la plus récente période des études coheniennes, celle qui débute en 2000. Voici trois de ses principales publications :

Son livre *Leonard Cohen* est publié à Vancouver en 1978.

Son article COHEN, LEONARD, paraît en 1985 dans la *Canadian Encyclopedia* (Hurtig Publishers, Edmonton). L'article de 560 mots se conclut ainsi:

"... *Oh bless the continuous stutter
Of the word being made into flesh.*

Seul Cohen aurait pu imaginer le Verbe qui devient Chair comme un bégaiement. Et seul Cohen pourrait bénir cette perception."

L'article est illustré d'une photo de Cohen adossé au mur et portant des verres fumés.

En 2000, Scobie publie un recueil de textes sur Cohen écrits par divers auteurs : *Intricate Preparations* (ECW Press, Toronto). Cette fois la photo de la couverture montre Cohen avec son maître Zen, Roshi.

Dans *Leonard Cohen*, son livre de 1978, Scobie place Cohen clairement dans les *Revolutionary Sixties*. Il est lui-même un poète qui a fait ses premières armes dans cette période. Homme de la Côte ouest, il écrit sur le Montréalais avec beaucoup de passion, beaucoup d'élégance.

Scobie soutient l'hypothèse que la poésie de Cohen appelle la désintégration de la personnalité humaine. Que le poète louange le *complete loser*, sans nuance.

"*This*, écrit-il à la page 9, *is the terrible force of Cohen's destruction of individuality: that he endorses it.*" Scobie met Cohen en opposition avec Margaret Atwood à cet égard. Dans son essai *Survival* (1972), Atwood dit que les écrivains canadiens tendent à privilégier l'état de victime. Mais elle le déplore et souhaite qu'une libération vienne un jour. Pour Cohen, dit Scobie, c'est *perdre* qui est la vraie libération.

Ne va-t-il pas un peu loin? Cette caractérisation de l'oeuvre n'est-elle pas exagérée?

Scobie est conscient du paradoxe de ce qu'il dit. Cohen parle de perdants, mais est-ce qu'il se présente lui-même comme un perdant? Dans un certain sens je dirais oui, car il dit: "*I have learned my elaborate lie*" ("For Wilf and his House", 1956). Il dit: "*Why did you give my name to the police?*" (titre d'un poème de 1964). Il se dit *l'ivrogne au fond de la chorale* (la chanson "Bird on the Wire", 1969).

Mais le paradoxe demeure. Scobie dit : "*... the theme of the loss of personality is presented in terms of what appears to be a very strong personality and ego*" (page

11). Nous ne pensons pas à Leonard Cohen comme à un perdant. Il a un charisme qui surmonte tous les faux pas qu'il s'attribue dans ses poèmes.

Affectueusement, Scobie réprimande le sexisme de son poète. Le regard contre-culturel canadien s'élargit dans ce livre -- pour englober le féminisme. Mais un élément *québécois* reste à trouver. *Beautiful Losers*, dans l'analyse de Scobie, est un roman sur les *losers* de la terre. Mais il est très peu un roman sur la révolution québécoise.

Pour Scobie, je dirais, cette révolution est *un sujet*. C'est *du bon matériel*. Tandis que pour Cohen, elle a plus de substance. Cohen, je pense, accorde à la révolution québécoise une sympathie prudente. Il est un homme de gauche modéré, il est un membre de la société en question. Il voit que c'est un peuple qui se crée, un peuple qui ne se sentait pas encore créé. En cela, il est un fils de Klein, de Scott, de Layton, de Dudek ; il est en harmonie avec le progressisme canadien-anglais qui est leur tradition, et qui se poursuit chez Atwood. (Tout en restant un garçon de Westmount, tragique, macho, moqueur. anti-politique, imperméable au féminisme ...)

Scobie est d'origine écossaise, il vient de l'université Saint-Andrews, du Royaume-Uni de Bertrand Russell et des marches pour la paix. À la première page de son livre, il parle de la *Bomb Culture* décrite par Jeff Nuttall dans un essai publié en Angleterre en 1968. Voilà, dit-il, la culture dans laquelle Leonard Cohen est venu à l'âge d'homme. "*These comments describe a climate of thought and opinion which was prevalent in the fifties, and which was unredeemed, at that time, by any concept of united social action and political participation.*"

Cohen vient indéniablement de cette époque d'avant la naissance des grandes causes des années 60. Il vient d'une famille de manufacturiers, une famille plutôt conservatrice. Scobie n'a pas tort : Cohen chante une désintégration. Et il la chante parce qu'il n'arrive pas à chanter une révolution sociale.

Mais quand on lit sa poésie, on ressent un contrepoids ; Cohen possède également ses sources d'intégration, d'action, de construction. Chez lui *il y a* une justice sociale. *Il y a* le rabbin Klinitsky. *Il y a* la Loi.

Dans *Intricate Preparations*, en 2000, Scobie revient à ce débat vingt-deux ans plus tard.

Le jeune poète écossais, analysant son *fellow-poet* dans son pays d'adoption, est devenu professeur à l'Université de Victoria en Colombie-Britannique. Sa monographie de 1978 a été marquante. Il est maintenant un des grands *Cohen*

experts. Dans ces pages, il présente 34 auteurs -- 34 perspectives sur Leonard Cohen. Que retenir de ces textes?

1. Les lieux où l'on se livre à une critique des oeuvres de Cohen se sont diversifiés. Un des essais est un *chat* sur l'Internet autour de la chanson "Closing Time", chanson qui se passe dans un bar à deux heures du matin. Rauque et comique, la chanson a peut-être une dimension symbolique? Est-ce qu'il faut voir des allusions à Dieu, à la Vie, à la Mort, entre les lignes? Cet échange est dominé par des femmes (de la Nouvelle-Orléans, d'Allemagne ...), et le langage concis et populaire du *net* facilite la discussion.

2. Le Québec français est absent de la discussion. Mais il y a un essai du poète et critique Frank Davey qui avance la thèse que dans *Beautiful Losers*, les trois principaux personnages sont des Québécois francophones. Le roman serait un débat à l'intérieur du Québec français. C'est audacieux. Car la plupart des interprétations présument que ces personnages, qui parlent un anglais vernaculaire et qui vont au cinéma System, rue Sainte-Catherine ouest, seraient membres de la bohème anglophone de Montréal. Qu'ils seraient *comme leur auteur*. Dans l'hypothèse de Davey, cet anglais vernaculaire serait une traduction de propos tenus en français, ou en joul, en québécois!

3. Le corps de Leonard est maintenant considéré par les critiques, plus seulement ses mots. Dans un article, deux critiques de théâtre et de danse analysent ses pas et ses gestes, dans des concerts filmés. Dans un autre article, l'ambiance de concerts à Konstanz, à Berlin, et à Francfort, en 1993, est décrite par un témoin, journaliste de la presse musicale allemande. Et dans un troisième article, la musique des chansons est analysée, pas seulement le texte. "*The song is written in the key of A minor, écrit l'universitaire allemand Christof Herold. The time signature is 3-4, which is slightly uncommon in the pop and rock genre ...*" Il s'agit de la chanson "Famous Blue Raincoat".

L'accent, dans ce volume dirigé par Scobie, n'est plus mis sur la désintégration de la personnalité. Car c'est d'une unification qu'il s'agit.

Il s'agit de l'internationale des fans de Cohen, se reliant par la poste, par des voyages et des rassemblements, et par l'Internet. L'internaute Jarkko Arjatsalo, de Finlande, rapporte que son site reçoit des visites de tous les pays du nord industrialisé, mais peu de visites de l'Afrique. (Le nord industrialisé, avec ses villes

de smog et de stress, comprend évidemment très bien le sentiment de désintégration de la personnalité. Le tiers monde, avec ses luttes à mener, le comprend moins.)

Il est clair que l'oeuvre cohenienne *continue* de refléter cette désintégration de la personnalité dont Scobie avait parlé en 1978. À preuve, par exemple, la chanson "The Future" : "*There'll be the breaking of the ancient western code.*"

Mais la désintégration n'est-elle pas contrebalancée, en 1992, également sur le disque *The Future*, par une utopie? Par la Loi?

Par exemple, dans la chanson "Anthem" : "*That's how the light gets in.*"

Car depuis 1992, il y a du nouveau dans le monde de Cohen. Ce nouveau me semble peu évoqué dans *Intricate Preparations*.

Personne, par exemple, ne relève l'entrée de Cohen dans le chant de protestation que signaleraient les huit chansons du disque *The Future*. À mes yeux, c'est une grande nouveauté. Et personne ne pose la question suivante : Pourquoi le Zen est-il devenu si important dans l'image publique de Cohen, quand il en parle si peu dans ses oeuvres? *L'éloge de la perte* que Scobie avait vu chez Cohen en 1978 est-elle la source de sa participation au Zen aujourd'hui? *Le perdant* est-il devenu ... *le moine*? Une discussion de ces questions aurait peut-être établi un plus fort lien entre les travaux de Scobie en 1978, et ses travaux de 2000. Dans le Zen, le goût de la perte et de la dissolution chez le jeune poète peut avoir été distillé en éthique personnelle chez le poète mûr.

Voici comment Scobie décrit ses intentions en préparant son livre :

"My main intention in editing this collection was to represent the paradoxical nature of Cohen's reputation and reception. Thus, the collection has its fair share of academic essays: deeply serious examinations of topics such as the treatment of the Holocaust in his poetry, aspects of personal and national identity in his novels, and the theoretical problems of performance in his songs. But I also wanted to represent the discussion, less formal but no less intelligent, that goes on in nonacademic circles ..." (page 3).

Scobie est fier de l'éclectisme de son livre. Il est fier d'avoir l'aval du poète lui-même.

"I owe a great debt of gratitude to Leonard Cohen himself : for his work first of all, for its continuing presence and inspiration in my life, but also for his customary graciousness and generosity in relation to this collection, especially for the two previously unpublished poems that give him ... the last word." (Page 3.)

Lequel de ces poèmes citer? Le premier a été écrit en 1999 à sa table de cuisine sur l'île de Hydra ; il est marqué d'une nostalgie pour toutes les oeuvres écrites à cette table au cours des années.

Mais un autre, à la page 261, est plus tourné vers de nouvelles expériences.

WHAT BAFFLED ME

*I took the pills for my memory
but I could not stop
it erasing
I had a family once
They could walk on water
there was a one-way chain
that held me to a woman's body
She didn't know she jerked me
everywhichway
But who was she
and who were they?
in the midst of the explanation
I forget
what baffled me*

Je traduirais ce poème de cette façon :

PERPLEXITÉ

*J'ai pris ces pilules pour me solidifier la mémoire
mais néanmoins
elle s'efface.
Autrefois j'avais une famille
Ils marchaient sur l'eau*

*il y avait une chaîne unidirectionnelle
 qui m'attachait au corps d'une femme
 Elle ne savait pas qu'elle me traînait
 dans un sens puis dans l'autre
 Mais qui était-elle?
 qui étaient-ils?
 l'explication se poursuit et déjà
 j'ai oublié
 ce qui m'avait jeté dans la perplexité*

Qu'est-ce qui laisse Leonard Cohen *baffled*, jeté dans la perplexité totale? Nous l'ignorons. Mais c'est quelque chose qui le pousse toujours vers le neuf.

Comment dire ce *neuf*?

"*Cohen le Saint*" ... "*Cohen le Black Romantic*" ... les mots peuvent être usés, chacune des expressions cherche à dire le neuf apporté à la poésie par ce poète.

Dire le neuf a été la quête de ces sept interprétations critiques. Cela a été la quête, aussi, de d'autres critiques que j'ai lus, autour de ces sept. Pour moi, cela a été intéressant de lire cette littérature critique -- intéressant de voir les différents Leonard Cohen qui ont été découverts.

Car la même quête anime *Deep café*.

Une lettre

1963 : *'Mais là, j'entre dans un nouveau territoire'*

PRÉSENTÉE PAR MALCOLM REID

Dans son livre de réminiscences *The Song of Leonard Cohen* (2001), Harry Rasky offre plusieurs remarques de Cohen sur la politique. "*Les socialistes se sont intéressés à la musique folk, et s'y intéressent encore,*" dit-il à la page 57, en racontant sa découverte dans *The People's Songbook*, quand il était adolescent, de la chanson de la Résistance française "The Partisan". (Entretien avec Rasky à Montréal, vers 1977.)

En coulisse à Paris après un concert en 1979, page 80, le chanteur répond à une intervieweuse :

"Si vous voulez parler de l'aspect politique de ma musique, je dirais : c'est une musique de la résistance personnelle."

Ces remarques sont d'un Cohen dans la quarantaine, célèbre. Il répond à des questions qui lui sont adressées dans l'ambiance des années '70 -- ambiance radicale, politisée.

Voici maintenant un texte où le *jeune* Cohen se définit, au *début* de cette époque. La nouvelle gauche est *très* nouvelle ; l'ambiance des Seventies n'est pas encore là.

L'année c'est 1963. 1963 était l'année des premières manifestations du Front de Libération Québécois. L'année où cinq poèmes de Leonard Cohen sont parus dans *Love where the nights are Long*, recueil de poèmes d'amour canadiens compilé par Irving Layton.

Moi j'étais jeune journaliste au *Sherbrooke Record* cette année-là -- j'ai reçu l'impact des deux événements, l'un à la une, l'autre à la page littéraire.

Trente-cinq ans plus tard, en 1998, on publie un recueil de la correspondance de Jack McClelland, patron de la maison d'édition McClelland and Stewart, ou M&S, "Emmenesse". (*Imagining Canadian Literature*, sélection par Sam Solecki de lettres écrites par Jack McClelland entre 1949 et 1986, avec quelques lettres reçues par lui, Key Porter Books, Toronto, 1998.)

Dans ce livre, il y a un document très important pour la compréhension de Leonard Cohen.

En 1964, quand *Flowers for Hitler* est arrivé, je l'ai embrassé comme mon oeuvre préférée de Cohen. J'aimais son contenu, j'aimais son contenant ; tout semblait couler de source. Mais j'apprends dans ce livre que *non*. Il y a eu conflits, changements, complications, au cours du processus éditorial. Il a fallu que Leonard rejette une maquette sensationnaliste proposée pour la couverture, où une femme nue aurait la tête de Cohen comme seins. La couverture a finalement arboré un dessin de six objets évoqués dans les poèmes, un dessin de Frank Newfeld. Et à l'endos, il y avait une photo de Cohen dans le port d'Hydra.

Le texte qui accompagne cette photo, je le cite dans *Deep café*. "*Mettez ce livre dans les mains de ma génération, il sera reconnu ...*" Il avait son origine dans une lettre que Cohen avait adressée à Jack McClelland au cours des débats sur le format à adopter pour *Flowers for Hitler*.

Cohen a demandé que l'extrait de sa lettre *ne serve pas* comme quatrième de couverture. L'extrait, disait-il, était une promotion arrogante de lui-même. Il seyait mal à un livre écrit par un Juif sur Hitler. Son souhait n'a pas été respecté ; l'extrait est paru.

Et maintenant trois décennies sont passées, et dans la correspondance de McClelland, la lettre au complet paraît.

L'arrogance est là, oui. Mais quelle vision des changements culturels en cours! C'est un manifeste signé Cohen.

Hydra, Grèce

9 septembre 1963

Jack bon garçon. Moi j'aime Jack.

Aujourd'hui j'ai reçu votre lettre. Avec les sentiments qui vous habitent, je ne voudrais pas que vous publiez ce livre. Vous honorez ma place dans les lettres canadiennes avec tant de réserves. Moi je veux que vous m'adoriez, moi et mon travail. Si vous m'aimez vous travaillerez fort aux ventes et vous me rendrez riche et célèbre.

Je n'ai pas encore envoyé le manuscrit complet. Dix autres poèmes importants seront ajoutés, je les achève. J'ai une bonne petite pièce de théâtre à ajouter aussi. Vos lecteurs professionnels, que disent-ils dans leurs rapports? J'aimerais les voir, et s'ils ont respecté mes poèmes préférés, je suis prêt à faire des changements. Je veux vous donner un livre que vous aurez le goût de défendre farouchement. Je perdrai quelques poèmes? Peu importe, je les reprendrai quelque part ailleurs. Ecoutez une petite tirade, voulez-vous? Je sais que ce livre est un chef-d'oeuvre, cent fois meilleur que The Spice-Box of Earth. Et il n'y a personne au pays qui peut les évaluer, ces poèmes. Mon son est un son nouveau. Ils diront : C'est copié ; c'est mince; sa puissance l'a quitté. Jack, il n'y a jamais eu un livre comme celui-ci, prose ou poésie, écrit au Canada. On ne peut simplement pas trouver, dans notre pays, des poèmes supérieurs à "The Hearth", "Police Gazette", "On the Death of an Uncharted Planet", "I Wanted to Be a Doctor", "What I'm Doing Here", "Style", "It Uses Us!", "My Teacher is Dying", "Hitler the Brain-Mole", "Alexander Trocchi", "Cruel Baby", "The Failure of a Secular Life", "THR Project", "The New Leader", "The Glass Dog", "A Migrating Dialogue", "The Bus", "Destiny", "Baudelaire", "For Anyone Dressed in Marble". Voilà beaucoup de poèmes importants pour un seul livre. Oui, je pourrais répéter Spice-Box, et tout le monde serait content. Je connais la formule. Mais là, j'entre dans un nouveau territoire. Quelques prétentions qui existent dans le manuscrit que vous avez, je suis prêt à les larguer. La dédicace, par exemple. Mais je ne répéterai pas Spice-Box. "Un écrivain, ça poursuit son éducation en public." Et Jack, je veux que vous aimiez mon livre. Que vous suiviez mon éducation avec enthousiasme. C'est l'approche que j'aimerais voir offerte à tout écrivain sérieux. Mais n'écrivez pas ce livre simplement pour des bibliothèques. Comme avec Spice-Box et comme avec mon roman, je travaillerai jusqu'à ce que nous aimions tous les deux le résultat. Je suis

productif dans le moment, j'ai beaucoup de poèmes, je peux bien en garder pour mon édition complète. Tant que la structure fondamentale de Flowers for Hitler reste en place, je suis prêt à le reviser. Envoyez-moi ces rapports. S'il y a des bonnes idées, je les adopte. S'il n'y a qu'une nostalgie pour le poète que j'étais il y a trois ans, je les oublie. Et puis, quelques esprits forts ont vu ce livre et l'ont applaudi. John Knowles (auteur de A Separate Peace) a chanté alléluia, Kenneth Koch aussi. Et voici ce que j'aime encore plus : des jeunes écrivains qui sont dans ce métier pour vrai, ouvriers du nouveau langage, l'ont lu. Ils sont tombés à terre. Et ils sont des critiques sévères. Avec ce livre, je quitte la jeunesse dorée, je prends position sur le tas de fumier, je suis écrivain de combat, je suis sur la première ligne. Ce n'est pas quelque chose que j'ai planifié. J'ai bien aimé les bonnes critiques que Spice-Box a reçues. Oui, mais elles m'ont gêné. Flowers for Hitler n'aura pas cet accueil. Pas de la part de la presse, je veux dire ... mais appuyez-le, imprimez-le, fixez un prix modeste, mettez-le dans les mains de ma génération. Je vous garantis un best-seller. Et c'est ça que vous voulez, vous autres, non? C'est ce que je veux. Sans ça, je fais circuler mon livre en privé, je fais souvent ça. Alors -- renvoyez-moi le texte avec les opinions de vos critiques. Je taillerai. Tant que je ne touche pas à l'os! J'espère vous rendre un livre qui vous mette de bonne humeur. (Faites l'envoi par courrier recommandé, en Grèce c'est nécessaire.) Merci pour le fait de ne pas vous être fâché quand moi je me suis fâché, merci pour le câble. Et merci pour les étranges compliments de votre lettre d'acceptation. Travaillerons-nous ensemble? Je l'espère.

Tout ce qu'il y a de mieux,

Leonard

Hydra, Greece

September 9, 1963

238

Jack good boy. Me like Jack.

I got your letter today. I really wouldn't like you to publish the book (Flowers for Hitler) feeling as you do, so cautiously honouring my place in Canadian letters. I want you to love me and my work. Then you will push the sales and make me rich and famous.

I didn't send you the whole manuscript. I have about ten more long rather important poems that I hadn't written or finished then. I have a rather fine verse play. I'd like to have a look at your readers' reports. As long as my favourites aren't despised, I'm quite willing to make a number of substitutions. I want to give you a book that you can go all-out for. I'm not worried about the poems I might withdraw. They will find their life somewhere. Will you let me sound off for a second? I know this book is a masterpiece, a hundred times better than The Spice-Box of Earth. I also know that there is no one in this country who can evaluate these poems. My sounds are too new, so people will say, This is derivative; this is slight; his power has failed. Jack, there never has been a book like this, prose or poetry, written in Canada. The peers of "The Hearth," "Police Gazette," "On the Death of an Uncharted Planet," "I wanted to be a Doctor," "What I'm doing here," "Style," "It Uses Us!," "My Teacher is Dying," "Hitler the Brain-mole," "Alexander Trocchi," "Cruel Baby," "The Failure of a Secular Life," "THR Project," "The New Leader," "The Glass Dog," "A Migrating Dialogue," "The Bus," "Destiny," "Baudelaire," "For Anyone Dressed in Marble" simply are not to be found in our country's writing. That's a lot of important poems for one book. Believe me, I could produce another Spice-Box and everyone would be happy. I know the formula. But I'm moving into new territory. I'm quite willing to junk a few of the pretensions in the MS I sent, such as the dedication, but I will never again produce another Spice-Box. "A writer is a man who conducts his education in public." I do want you to like my book, Jack. I want you to follow my education with enthusiasm. I would like that to be your house's policy to every serious writer. But please don't publish me for the libraries. As always, both with Spice-Box and the novel, I'm willing to work with you until we get something we both like. I'm in one of my most fertile phases and I've got a lot of poems. I don't mind saving a few for my Collected Poems. As long as the basic structure of Flowers for Hitler isn't altered, I'm willing to take a hard, long look at it. Let me see the reports. If there are any good ideas, I'll

follow them up. If they merely express a nostalgia for the poet I was three years ago, then I'll forget about them. Incidentally, a few good minds have seen the book and approve heartily. John Knowles (A Separate Peace) raved about it. Kenneth Koch. And what I like most: many young writers have read it, writers in the game for real, working with the new language--and they've been staggered, and they don't pull their punches in their criticism. This book moves me from the world of the golden-boy poet into the dung pile of the front-line writer. I didn't plan it this way. I loved the tender notices Spice-Box got, but they embarrassed me a little. Flowers for Hitler won't get the same hospitality from the papers, but if you get behind it, produce it in a cheap edition, put it in the hands of my generation, I guarantee a best-seller. And that's what you want, isn't it? It's what I want. Otherwise I'll circulate the MS in private, as I do with a lot of my work. So send me back the MS and the opinions of your pros. I'll carve a little here and there, as long as I don't touch the bone, and maybe I'll give you back something you can feel a little better about. (Would you do everything by registered mail? The system is breaking down on this side.) And thanks for not getting angry at my impatience and for sending the cable and even for the strange flattery of the acceptance letter. I hope we can work together.

All good things,

Leonard

Bibliographie

Oeuvres de Leonard Cohen

Let Us Compare Mythologies, poèmes, avec dessins de Freda Guttman, Montréal, McGill Poetry Series, 1956. (Réédité par McClelland & Stewart en 1966, sans les dessins.)

The Spice-Box of Earth, poèmes, avec dessins de Frank Newfeld, Toronto, McClelland & Stewart, 1961.

The Favourite Game, roman, Toronto, New Canadian Library, 1970. (D'abord publié par Secker & Warburg, Londres, en 1963.)

Flowers for Hitler, poèmes, Toronto, McClelland & Stewart, 1964.

Beautiful Losers, roman, New York, Bantam, 1967. (D'abord publié en 1966.)

Parasites of Heaven, poèmes, Toronto, McClelland & Stewart, 1966.

Selected Poems 1957-1968, incluant une section de *New Poems*, Toronto, McClelland & Stewart, 1968.

The Energy of Slaves, poèmes, Toronto, McClelland & Stewart, 1972.

Death of a Lady's Man, poèmes, Harmondsworth, Grande-Bretagne, Penguin, 1978.

Book of Mercy, poèmes. Issy-les-Moulineaux, France, éditions Michel Lafon (en association avec Carrère), 1985. (C'est une édition bilingue portant aussi le titre *Le Livre de Miséricorde*. Le poème en anglais est sur la page de gauche, le français est sur la page de droite ; le traducteur m'est inconnu. Le livre original avait été publié un an avant, en 1984.)

Stranger Music, poèmes et chansons choisis dans chaque livre et chaque disque de l'oeuvre, avec à la fin une section de *Uncollected Poems*, New York, Vintage Books, 1993. (Un livre fait exception : il n'y a pas d'extrait de *The Favorite Game*. En 1993, le disque *The Future* était la dernière oeuvre parue ; les *Ten New Songs* sortent en 2001 et donc, n'y sont pas. Parmi les personnes qui ont fait les choix de poèmes : Nancy Bacal, Cohen lui-même, Rebecca De Mornay, Bill Furey.)

Oeuvres de Leonard Cohen en version française

The Favorite Game, roman traduit par Michel Doury avec le titre *kept in English*, Paris, collection 10-18, 1972.

Les Perdants Magnifiques, traduction de *Beautiful Losers* par Michel Doury, Paris, collection 10-18, 1973.

Poèmes et Chansons, édition bilingue, Paris, collection 10-18, 1974. (Des chansons des débuts du chansonnier, traduites par Jacques Vassal et Jean-Dominique Brierre ; des poèmes choisis dans *Selected Poems 1956-1968* et traduits par Anne Rives et Allan Kosko.)

L'énergie des esclaves, édition bilingue, traduction de *The Energy of Slaves* par Dashiell Hedayat, Paris, collection 10-18, 1974.

Le Livre de Miséricorde, édition bilingue décrite plus haut dans 'Livres de Leonard Cohen' sous le titre de *Book of Mercy*, Issy-les-Moulineaux, éditions Michel Lafont et Casrère Distribution, 1985. (Traducteur non indiqué.)

Musique d'ailleurs, en deux tomes, traduction de *Stranger Music* par Dashiell Hedayat, Paris, collection 10-18, 1994.

Étrange musique étrangère, nouvelle traduction des poèmes (mais non pas des chansons) de *Stranger Music*. Traduction de Michel Garneau, Montréal, l'Hexagone, 2000.

Disques de Leonard Cohen

Songs of Leonard Cohen, d'abord édité sans feuille de textes, Columbia, CL2733, New York, 1967. Incluant:

<i>Suzanne</i>	<i>So Long, Marianne</i>
<i>Sisters of Mercy</i>	<i>Hey, that's no way to say Goodbye</i>

Songs from a Room, Columbia, CS9767, New York, 1969. Incluant:

<i>Story of Isaac</i>	<i>The Old Revolution</i>
<i>The Partisan</i> (Marly)	<i>Tonight will be Fine</i>

Songs of Love and Hate, Columbia, C30103, New York, 1971. Incluant:

<i>Avalanche</i>	<i>Joan of Arc</i>
<i>Last Year's Man</i>	<i>Famous Blue Raincoat</i>

Live Songs, enregistrements en concert avec bruits de foule, à Londres, Paris, Bruxelles ... Columbia, KC31724, New York, 1972. Incluant:

<i>Minute Prologue</i>	<i>Story of Isaac</i>
<i>Passing Through</i> (Blakeslee)	<i>Don't Pass me By</i>

*Bird on the Wire**Queen Victoria*

New Skin for the Old Ceremony, feuille de textes incluse, Columbia, KC33167, New York, 1974. Includant:

*Lover, Lover, Lover**There is a War**Field Commander Cohen**A Singer Must Die*

The Best of Leonard Cohen, avec, sur la pochette, une note explicative du poète pour chaque chanson, Columbia, ES90334, New York, 1975. Includant:

*Suzanne**Chelsea Hotel # 2**The Partisan**Who by Fire*

Death of a Ladies' Man (avec Phil Spector). Spector a fait les arrangements musicaux. Il a co-écrit les chansons avec Cohen ; le partage de la tâche n'est pas spécifiée. Columbia, 90436, New York, 1977. Includant:

*As the Mist leaves no Scar**Don't go home with your Hard On**Paper Thin Hotel**Fingerprints*

Recent Songs, accompagnées d'une feuille particulièrement détaillée : paroles des chansons, explications historiques et musicales, Columbia, KC36364, New York, 1979. Includant:

*The Guests**Where is my Gypsy Wife?**Un Canadien errant (Gérin-Lajoie)**Ballad of the Absent Mare*

Various Positions, Passport, PCC90728, Londres, 1984. Includant:

Dance me to the End of Love *The Captain*
There is a Law *If it be your Will*

Famous Blue Raincoat (*Cohen en appui à Jennifer Warnes*), la chanteuse chante une dizaine de Cohen, le poète chante avec elle ; Cypress Records, Los Angeles, 1986. Incluant:

Famous Blue Raincoat *Bernadette*

I'm Your Man, Columbia, FC44191, New York, 1988. Incluant:

First We Take Manhattan *Jazz Police*
Everybody Knows (avec Robinson) *Tower of Song*

The Future, le premier compact disque de Leonard Cohen, livret inclus, Columbia Sony, CK53226, New York, 1992. Incluant:

Be for Real (Knight) *Democracy*
Anthem *Always* (Berlin)

Leonard Cohen, More Best of, Columbia Sony, CK80188, New York, 1993. Incluant:

Take this Waltz (Lorca) *First we take Manhattan*

Cohen Live, devant des publics dans des villes comme San Sebastian au pays Basque ... et pour la première fois, dans des salles canadiennes : Vancouver, Toronto ; Columbia Sony, New York, 1996. Incluant:

Suzanne, en version renouvelée *Hallelujah*

Field Commander Cohen, des performances *live* de plus vieille mouture, autour de 1970-1980, Columbia Sony, New York, 2000. Incluant:

The Guests

In the Chelsea Hotel

Ten New Songs (avec Sharon Robinson). Sharon Robinson paraît sur la couverture avec Cohen, et chante en appui à ses solos. (Suggérant que le "je" dans ces chansons c'est toujours lui.) Toutes les chansons sont attribuées à "Cohen & Robinson", mais comment a été partagée la tâche de création? Le livret ne dit pas. La musique a un son *rhythm and blues*, et le tout est très cohenesque. C'est un disque compact Columbia Sony, CK85953, New York, 2001. Les dix nouvelles chansons:

My Secret Life

Babylon

A Thousand Kisses Deep

Alexandra Leaving

That don't make it Junk

You have loved Enough

Here it Is

Boogie Street

Love itself

The Land of Plenty

Livres sur Leonard Cohen

Présentés en ordre chronologique, pour aider à les mettre en parallèle avec l'ordre de parution des oeuvres de Leonard Cohen.

ONDAATJE, Michael, *Leonard Cohen*, Toronto, McClelland & Stewart, 1970.

MORLEY, Patricia, *The Immoral Moralists, Hugh MacLennan and Leonard Cohen*, Toronto, Clarke Irwin, 1972.

VASSAL, Jacques, et Jean-Dominique BRIERRE, Leonard Cohen, Paris, Albin Michel, collection Rock & Folk, 1974.

CADAFAZ DE MATOS, Manuel, Leonard Cohen : Redescoberta da vida e uma alegoria a Eros, Lisbonne, E(co)logiar a Terra, 1975.

GNAROWSKI, Michael (dir.), Leonard Cohen, the Poet and his Critics, Toronto, McGraw-Hill- Ryerson, 1976. (*Incluant les textes de Patricia Morley et de Sandra Djwa qualifiant Cohen de poète romantique ou Black Romantic.*)

SCOBIE, Stephen, Leonard Cohen, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1978.

MANZANO, Alberto, Leonard Cohen, canciones y nuevos poemas, Barcelone, Edicomunicacion, 1985.

HUTCHEON, Linda, Leonard Cohen and his Works, Toronto, ECW Press, non daté, vers 1988.

DORMAN, Lorraine, et Clive L. RAWLINS, Leonard Cohen, Prophet of the Heart, Londres, Omnibus, 1990.

SIEMERLING, Winfried, Discoveries of the Other: Alterity in the work of Leonard Cohen. Hubert Aquin, Michael Ondaatje, Nicole Brossard, Toronto, presses de l'Université de Toronto, 1994.

NORRIS, Ken, et Michael FOURNIER (directeurs), Take This Waltz, Sainte-Anne-de-Bellevue, Muses, 1994. (*Essais pour les soixante ans de Cohen.*)

NADEL, Ira Bruce, Leonard Cohen, a life in art, Toronto, ECW Press, 1994. (*Une version préliminaire de la grande biographie.*)

NADEL, Ira Bruce, Various Positions, a life of Leonard Cohen, Toronto, Random House. 1996. (*Traduit en français par Paule Noyart sous le titre Leonard Cohen, le Canadien errant. Montréal, Boréal, 1998.*)

NONNEKES, Paul, *Three Moments of Love in the work of Leonard Cohen and Bruce Cockburn: Desire, love and politics from the masculine viewpoint*, Montréal, Black Rose Books, 2000.

SCOBIE, Stephen (dir.), *Intricate Preparations: Writing Leonard Cohen*, Toronto, ECW Press, 2000.

RASKY, Harry, *The Song of Leonard Cohen*, Oakville, Ontario, Mosaic, 2001.

Sur l'époque, la culture, la contre-culture ...

ATWOOD, Margaret (sélection et préface), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English*, Toronto, Oxford, 1982.

BEAUDET, Marie-Andrée (dir.), *Échanges culturels entre les deux solitudes*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999.

BEAUVOIR, Simone de, *Les Mandarins*, Paris, Livre de Poche, 1960. (*Paru en 1954.*)

CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, collection Idées, 1967. (*Paru en 1951.*)

CIVn, a Literary Magazine of the 50s, recueil par Aileen Collins et Simon Dardick de tous les numéros de la revue qu'avaient édités Louis Dudek et ses amis dans les années cinquante. Montréal, Véhicule Press, 1983. (*En couverture : Leonard Cohen joue de la guitare à une réunion de cette revue vers 1955.*)

DUDEK, Louis (choix de poèmes et commentaires), *Poetry of Our Time*, Toronto, Macmillan, 1966.

DYLAN, Bob, *The Freewheelin' Bob Dylan*, le deuxième microsillon du chansonnier, contenant *Hard Rain's a-gonna Fall*, New York, Columbia, CL1986, 1962.

FERRÉ, Léo, *Chansons interdites*, Paris, Barclay, CBLP2006, 1961.

FROMM, Erich, *You Shall be as Gods*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1967. (*Traduit par Paul Alexandre, Vous serez comme des dieux, Bruxelles, Complexe, 1975.*)

GANDHI, Mohandas K., *Tous les hommes sont des frères*, essais choisis par Krishna Kripalani, traduits par Guy Vogelweith, Paris, collection Idées, 1969.

GINSBERG, Allen, *Collected Poems 1947-1980*, New York, Harper & Row, 1984. (*Allen Ginsberg a publié son premier livre en 1956. C'est plus tard, en 1961, que ses 'Early Poems' ont été publiés.*)

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Grande-Bretagne, Basil Blackwell, 1990.

JULIEN, Pauline, *Pauline Julien chante Boris Vian*, Montréal, Disques Gamma, 1966. (*Réédition en disque compact, Gamma UBK4097, 1999.*)

KAHF, Mojah, "Politics and Erotics in Nizar Kabbani's Poetry: from the Sultan's Wife to the Lady Friend", article dans la revue *World Literature Today*, volume 74, numéro 1, Norman, Oklahoma, hiver 1999.

KIERKEGAARD, Sören, *Either-Or*, traduit du danois par David et Lillian Swenson, Princeton, New Jersey, presses de l'université Princeton, 1943. (*Sa première oeuvre, contenant des essais sur la mélancolie des poètes et l'acharnement des séducteurs.*)

KLEIN, A.M., *The Rocking Chair*, poèmes, dessins de Thoreau MacDonald, Toronto, Ryerson, 1951. (*D'abord paru en 1948.*)

LAYTON, Aviva, *Nobody's Daughter*, Toronto, McClelland & Stewart, 1982. (*Roman sur la scène anglophone en 1960.*)

LAYTON, Irving (choix des poèmes), dessins de **Harold TOWN**, *Love where the nights are Long: Canadian Love Poems*, Toronto, McClelland & Stewart, 1962.

LIGHTFOOT, *Back Here on Earth*, un des premiers microsillons du chansonnier, contenant *A Long Way back Home*, Toronto, United Artists, UAS6672, 1963. (*Sur ce disque l'auteur est présenté comme LIGHTFOOT, sans le prénom Gordon ; son poème de présentation sur la pochette dit : "I see the poet as a word prophet."*)

LYOTARD, Jean-François, "Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne?", article du numéro 419 de la revue *Critique*, Paris, éditions de Minuit, avril 1982.

NERUDA, Pablo, *Los versos del capitán*, poèmes, Buenos Aires, Editorial Losada, 1953.

NIRVANA, *In Utero*, disque compact incluant "Pennyroyal Tea", chanson de Kurt Cobain faisant allusion à Leonard Cohen. Seattle, Sub Pop Records (avec David Gweffen Records), DGCSD24607, Seattle, 1993.

MCCLELLAND, Jack, *Imagining Canadian Literature*, lettres choisies par Sam Solecki, Toronto, Key Porter Books, 1998.

MILES, Barry, *Ginsberg*, biographie, New York, Simon & Schuster, 1989.

MILLER, Warren, *90 miles from home: the face of Cuba today*, Greenwich, Connecticut, Crest Books, 1961.

MILLET, Kate, *Sexual Politics*, New York, Touchstone Books, 1989. (*Rédition spéciale pour le vingtième anniversaire de l'édition originale en 1969. En français : La politique du mâle, Paris. Stock, 1970.*)

MILLS, C. Wright, *Listen Yankee: The Revolution in Cuba*, New York, Ballantine Books, 1960.

PRÉVERT, Jacques, traduit par **Lawrence FERLINGHETTI**, *Paroles*, San Francisco, City Lights Books, 1959.

REID, Malcolm, *The Shouting Signpainters: A literary and political account of Quebec revolutionary nationalism*, New York, Monthly Review Press, 1972. (*Portrait du groupe parti pris, dans les mêmes années que les débuts de Cohen.*)

RIMBAUD, Arthur, *Oeuvres poétiques*, avec une chronologie de la vie de Rimbaud, 1854-1891, de Michel Décaudin, Paris, collection GF, 1964.

ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*, New York, Anchor Books, 1969. (*En français : Vers une contre culture, Paris, Stock, 1970.*)

SCOTT, F.R. (dit **Frank**), *The Blasted Pine: An anthology of satire, invective, and disrespectful verse, chiefly by Canadian writers*, compilée en collaboration avec A.J.M. Smith, Toronto, Macmillan, 1957.

SEEGER, Pete, *Sing Out with Pete!*, New York, disques Folkways, 1961.

SEGAL, J.I., *Poèmes yiddish*, édition bilingue avec traductions de Pierre Anctil, Montréal, Noroît, 1992.

SHIRER, William L., *The Rise and Fall of the Third Reich*, New York, Simon & Schuster, 1960. (*Le livre que Leonard Cohen dit, dans Flowers for Hitler, qu'il lisait en 1963.*)

STEIN, David Lewis, *Scratch One Dreamer*, Toronto, McClelland & Stewart, 1967. (*Roman sur la nouvelle gauche autour de 1964.*)

VERLAINE, Paul, *Les poètes maudits*, les 88 premières pages du tome 4 des *Oeuvres complètes*, Paris, Albert Messein, 1926.

VIGNEAULT, Gilles, *Entre musique et poésie : 40 ans de chansons*, sélection de Bruno Roy, Montréal, collection BQ, 1997.

VILLON, François, *Poésies complètes*, avec une notice biographique, "François Villon (1431-?)", Paris, René Hilsum éditeur, 1931.

VISSOTSKI, Vladimir, *Chanson des temps nouveaux*, Paris, disques Le Chant du Monde, LDX74581, 1980.

YATES, J. Michael (dir.), *Volvox: Poetry from the unofficial languages of Canada . . . in English translation*, Port Clements, Colombie-Britannique, Sono Nis Press, 1971.

ZIMMERMAN, Michael, *Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Post-modernity*, Berkeley, presses de l'Université de la Californie, 1996.