

Université de Montréal

**Imaginaires du « roman canadien »  
Discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)**

par  
Caroline Loranger

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de  
Docteur (Ph.D.) en littératures de langue française

Mai 2019

©Caroline Loranger, 2019

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Imaginaires du « roman canadien »  
Discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)

Présentée par  
Caroline Loranger

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe  
Karim Larose  
Micheline Cambron  
Chantal Savoie

présidente-rapporteure et représentante du doyen  
directeur de recherche  
membre du jury  
examinatrice externe

## RÉSUMÉ

L'hypothèse principale de cette thèse est que l'entre-deux-guerres marque l'avènement d'un nouveau discours sur ce qu'on nommera le « roman canadien » au Québec. L'émergence de cette dénomination est le corollaire d'un changement dans les pratiques du genre, qui se diversifient grandement durant cette période. Dans le premier mouvement de la thèse, j'explore la création d'un « imaginaire générique » du roman canadien dans le discours des histoires littéraires et des monographies publiées durant la période, puis dans les périodiques qui accueillent des réflexions sur le genre romanesque. Cette étude du discours permet de voir comment les critiques, les écrivains et les éditeurs définissent le « roman canadien » durant cette période, et me permet ensuite de réfléchir aux implications d'une telle nomenclature pour le champ littéraire de l'entre-deux-guerres. Dans le second mouvement de la thèse, j'étudie les pratiques du roman elles-mêmes, en fonction de trois axes principaux : le rapport au modèle du roman-feuilleton; la représentation du mariage mixte des romans régionalistes; et les nouveaux modes de l'énonciation romanesque. Le rapport aux périodiques et à la presse apparaît d'abord comme un élément marquant de la constitution du genre romanesque. Plus précisément, l'entre-deux-guerres correspond à la dernière phase d'autonomisation du roman par rapport à la presse. On retrouve alors des romans populaires dont la forme est à cheval entre le roman-feuilleton et le roman en volume. Le second axe à l'étude, l'utilisation du *topos* du mariage mixte dans le roman canadien des années 1920, qui servira ici de décennie témoin, met en lumière la manière dont les auteurs régionalistes ont recours à la forme romanesque, et en particulier à la représentation du mariage dans la fiction, pour faire circuler leur idéologie. La dernière grande reconfiguration que j'aborde concerne l'énonciation dans le roman, plus précisément le recours à la narration autodiégétique dans les romans psychologiques de la période. L'étude de ces trois transformations du roman canadien permet de mettre en lumière les modes de constitution du genre romanesque au Québec. La mise en relation du discours et de la pratique du genre romanesque permet finalement de brosser un portrait d'ensemble de l'émergence et de la consolidation de ce modèle générique spécifique dans l'imaginaire canadien-français.

**Mots-clés** : Roman canadien; genres littéraires; littérature québécoise; histoire culturelle; réception; marché du livre; poésie des supports, XX<sup>e</sup> siècle

## ABSTRACT

The main hypothesis of this thesis is that the inter-war period marks the advent of a new discourse on what will be known as the “roman canadien” in Quebec. This new denomination is linked with a change in the practices of the genre, which diversify greatly during this period. In the first part of this thesis, I attempt to define the term “roman canadien” in the sections on the novel of literary histories and textbooks published at the time, and in periodicals that offer reflections on the novel as a genre. This study of the discourse reveals how critics, writers and publishers define the “roman canadien” during this time and thus allows me to consider the implications of such a classification for the literary field during the inter-war period. In the second portion of the thesis, I study the practices of the novel through three core axes: the relationship with the serial novel model; the depiction of mixed marriage in regionalist novels; and the new methods of narration in the novel. The relationship with periodicals and the press appears first as a significant element of the construction of the novel as a genre. More specifically, the inter-war period corresponds to the last phase of the novel’s dissociation from periodicals and allows the creation of popular novels whose form straddles the serial novel and the volume novel. The second axis of the study, the use of the mixed marriage trope in the Canadian novel of the 1920s, highlights how regionalist authors exploit the novel form, especially by the depiction of wedding in fiction, to promote their ideology. The last major change that I address concerns narration in the novel, based on novels written from a first-person perspective. The study of these three transformations of the “roman canadien” give a new understanding of the creation of the novel as a genre in Quebec. At the end of my study, I connect discourse and practice to give an overview of the emergence and consolidation of a specific generic model in the French-Canadian imagination.

**Keywords:** Canadian novel; literary genres; Quebec literature; cultural history; reception; book market; 20th century

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>v</b>
<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS</b> .....	<b>viii</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>ix</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>4</b>
L'invention du roman canadien .....	9
Ni canadien-français ni québécois .....	15
Un imaginaire du roman canadien : entre discours et pratique .....	20
<i>Émergence et consolidation d'un discours sur le roman</i> .....	22
<i>Reconfigurations des poétiques</i> .....	25
<b>CHAPITRE I : Circonscrire un imaginaire. Éléments pour une définition de l'imaginaire générique</b> .....	<b>33</b>
L'imaginaire générique en théories.....	34
<i>Les contours flottants d'un imaginaire</i> .....	36
<i>De la nature à la culture : amarrer la notion d'imaginaire et la théorie des genres littéraires</i> .....	42
Imaginaire et poétiques romanesques .....	50
<i>Les marques de l'imaginaire générique dans le texte</i> .....	51
<i>Lecture du monde, lecture du roman</i> .....	56
<i>Objet matériel, roman fantasmé</i> .....	58
<b>PREMIÈRE PARTIE : Discours sur le roman canadien</b> .....	<b>63</b>
<b>CHAPITRE II : Domestiquer le roman. Représentations du genre romanesque dans le discours savant et institutionnel</b> .....	<b>64</b>
Les paradoxes d'Edmond Lareau.....	72
<i>Une idée exaltée du genre romanesque</i> .....	75
Le « fond trop plat » de notre littérature romanesque selon Camille Roy.....	81
<i>Découpages : la place du genre romanesque au fil des rééditions</i> .....	83
<i>Une conception fuyante du roman</i> .....	88
Du bon usage d'un pharmakon littéraire dans le <i>Précis</i> des Sœurs de Sainte-Anne .....	92
<i>Une entreprise définitoire et dogmatique</i> .....	96
Albert Dandurand et la voie de l'érudition.....	100
<i>Un critique positiviste du roman canadien</i> .....	102
<i>Le roman dans le romantisme</i> .....	104

<i>Le roman de l'entre-deux-guerres sous le signe du réalisme</i> .....	109
Défense du roman canadien : les thèses de doctorat .....	113
<i>Le modèle Maria Chapdelaine de Louvigny de Montigny</i> .....	114
<i>Systématisation des sous-genres romanesques chez Ruth Joyce Howie</i> .....	118
<b>CHAPITRE III : Écrire, lire et vendre. Lieux communs du discours médiatique sur le roman canadien</b> .....	<b>128</b>
Arpenter les lieux .....	131
<i>Creuser, puis tamiser : questions de méthodologie</i> .....	134
La formule du roman .....	141
<i>D'un « réalisme mystique » à la « réalité graphique »</i> .....	142
<i>De la chair et du sang : écrire des personnages vivants</i> .....	153
<i>L'oubli de la forme</i> .....	157
Le roman canadien, pour qui? .....	160
<i>Romans canadiens à l'intention des jeunes filles</i> .....	163
<i>Les nourritures livresques</i> .....	166
Acheter canadien pour gagner son ciel .....	174
<i>Le livre, un bel objet</i> .....	177
<b>DEUXIÈME PARTIE : Pratiques du roman</b> .....	<b>182</b>
<b>CHAPITRE IV : Le roman, au sortir du périodique. Hybridité générique de la collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand</b> .....	<b>183</b>
De la presse au volume : un survol historique des modes de publication du roman .....	188
<i>Des romans périodiques</i> .....	189
<i>Le volume inédit : un lent avènement</i> .....	200
Les « Romans canadiens », œuvres hybrides .....	203
<i>Romans populaires et popularité du roman</i> .....	213
Le roman canadien en trois temps chez Garand .....	221
<i>Canevas narratifs et dévoilement du romanesque</i> .....	222
<i>Figures héroïques</i> .....	230
<i>La publicité, miroir de la fiction</i> .....	232
<b>CHAPITRE V : Séparer le bon grain de l'ivraie. Le topos du mariage mixte dans le roman régionaliste</b> .....	<b>241</b>
Déterrer le régionalisme .....	242
<i>Marteler la thèse</i> .....	244
Du social et du romanesque : un mariage de raison .....	250
<i>De justes noces : paradigme du mariage mixte</i> .....	254
La culpabilité du mari : réflexion sur le personnel romanesque .....	257
<i>L'Appel de la race de Lionel Groulx : matrice d'une série littéraire</i> .....	259
Faire rugir les parvenus, émouvoir les jeunes filles .....	261
La Campagne canadienne d'Adélard Dugré : réinvestir le modèle .....	269
<i>Doctor Frank Barry and his wife</i> : stéréotypie des personnages .....	272
<i>La peur de la francisation dans La Ferme des pins d'Harry Bernard</i> .....	275

*Dans les yeux de la jeune fille à marier : Au large de l'écueil d'Hector Bernier et Le Nom dans le bronze de Michelle Le Normand* ..... 279

**CHAPITRE VI : Se raconter et se taire. Prises et pertes de contrôle narratif dans le roman autodiégétique** ..... 286

Tours de parole : présences d'un « Je » dans la fiction narrative au Québec	292
<i>Conter avant de se raconter</i>	294
<i>L'auteur raconte : les intrusions auctoriales métadiégétiques dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle</i>	295
<i>Angéline de Montbrun : un « je » balisé</i>	299
L'entre-deux-guerres du point de vue de l'individu	301
<i>Exaltations romantiques et devoir patriotique dans La Voix des sillons</i>	305
<i>Rex Desmarchais : une voix de la « Jeune génération »</i>	310
<i>Amour libre, parole libérée dans Les Demi-civilisés</i>	316
<i>Siraf, ou quand les esprits ne se rencontrent pas</i>	322

**CONCLUSION** ..... 331

Lectures du roman canadien	333
Legs imaginaires	339

**ANNEXE I : Romans destinés à un public adulte publiés en volume au Québec entre 1919 et 1939** ..... 343

**ANNEXE II : Séries littéraires** ..... 349

1. Collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand	349
2. Série littéraire du mariage mixte	351
3. Série littéraire du roman autodiégétique	351

**BIBLIOGRAPHIE** ..... 352

1. Corpus primaire	352
1.1 <i>Répertoires, histoires littéraires et manuels scolaires</i>	352
1.2 <i>Monographies</i>	352
1.3 <i>Mémoires et thèses de doctorat</i>	353
1.4 <i>Revue et journaux consultés</i>	353
1.5 <i>Articles de périodique et publicités</i>	354
1.6 <i>Documents d'archives</i>	360
1.7 <i>Œuvres romanesques</i>	360
1.7.1 <i>Extraits, feuillets et romans à suivre publiés dans les journaux</i>	360
1.7.2 <i>Romans publiés en volume</i>	361
2. Sources secondaires	363
2.1 <i>Genre littéraire et théorie du roman</i>	363
2.2 <i>Analyses des poétiques et des thématiques romanesques</i>	364
2.3 <i>Déclinaisons de la notion d'imaginaire</i>	365
2.4 <i>Réception, support et culture médiatique</i>	366
2.5 <i>Littérature, genres médiatiques et roman au Québec</i>	367

## LISTE DES ABRÉVIATIONS<sup>1</sup>

AA	<i>Les Aventuriers de l'amour</i> d'Henry Deyglun
ALE	<i>Au large de l'écueil</i> d'Hector Bernier
AR	<i>L'Appel de la race</i> de Lionel Groulx
CC	<i>La Campagne canadienne</i> d'Adélard Dugré
DB	<i>Le Drapeau blanc</i> de Jean Féron
DC	<i>Les Demi-civilisés</i> de Jean-Charles Harvey
ERCF	<i>Évolution du roman canadien-français</i> de Ruth Joyce Howie
FP	<i>La Ferme des pins</i> d'Harry Bernard
H	<i>Histoire de la littérature canadienne-française</i> de Camille Roy
HLC	<i>Histoire de la littérature canadienne</i> d'Edmond Lareau
I	<i>L'Initiatrice</i> de Rex Desmarchais
M1918	<i>Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française</i> de Camille Roy
M1939	<i>Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française</i> de Camille Roy
NB	<i>Le Nom dans le bronze</i> de Michelle Le Normand
P	<i>Le Patriote</i> de Jean Féron
PSSA	<i>Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes</i> des Sœurs de Sainte-Anne [Sœur Marie-Élise]
RCF	<i>Le Roman canadien-français</i> d'Albert Dandurand
RMC	<i>La Revanche de Maria Chapdelaine</i> de Louvigny de Montigny
S	<i>Siraf</i> de George Bugnet
TLCF	<i>Tableau de la littérature canadienne-française</i> de Camille Roy
VM	<i>La Valise mystérieuse</i> de Jean Féron
VS	<i>La Voix des sillons</i> d'Anatole Parenteau

---

<sup>1</sup>Les références complètes de ces ouvrages se trouvent en bibliographie.



## REMERCIEMENTS

En 1929, dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf soutenait qu'une femme avait besoin d'indépendance financière et d'un espace qui soit le sien pour être en mesure de s'engager véritablement dans le travail d'écriture. Il me semble que ce soit encore deux conditions essentielles au succès de l'écrivaine — ou de la chercheuse — d'aujourd'hui. Par l'octroi de généreuses bourses, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), la Fondation de Bibliothèque et archives du Québec (BAnQ) et le Fonds Wilrose Desrosiers et Dunn de l'Université de Montréal, que je remercie, m'auront permis de financer les premières années de l'écriture de cette thèse. J'ai ainsi pu m'immerger complètement dans la tâche que je m'étais donné d'accomplir.

Si j'ai, bien sûr, une chambre à moi pour rédiger, j'ai cependant eu besoin d'en sortir. Ma thèse a été posée sur tant de tables; en tout premier lieu, sur le bureau mon directeur de thèse, Karim Larose, que je remercie pour ses lectures fines m'amenant à repenser mon objet d'étude démesurément grand.

Inlassablement, quatre jours par semaine pendant les cinq premières années de la rédaction de cette thèse, j'ai travaillé en compagnie de Myriam Vien, ici à Montréal, mais aussi en Alsace et à Trois-Pistoles. Si l'écriture d'une thèse peut sembler une activité solitaire, il est cependant clair que les nôtres auront véritablement été écrites ensemble et je serai toujours redevable envers Myriam pour l'écoute, l'empathie et aussi, souvent, le simple bonheur de parler d'autres choses. Je me dois aussi de remercier Valentine Dewavrin qui nous a accueillies, jour après jour, dans son merveilleux café, qui a eu pour moi valeur de refuge et de seconde maison.

Marie-Hélène Constant, collègue et voisine fabuleuse, a aussi partagé avec moi tous les doutes et toutes les gloires du doctorat. Son aide m'aura été absolument inestimable.

Je suis également fréquemment venue m'asseoir à l'un des pupitres du bureau des doctorants et je ne saurais exprimer toute ma gratitude à Rachel Nadon d'avoir écouté chacune de mes hypothèses, d'avoir été enthousiaste devant toutes mes découvertes et de m'avoir fourni un appui moral indéfectible.

Dans ce bureau passaient également, les collègues et amis Chloé Savoie-Bernard, Jérémie Perrault, Thara Charland, Jean-Benoît Cormier-Landry, Nicholas Cotton-Lizotte, François

Jardon-Gomez, Louis-Daniel Godin et Isabelle Perreault, avec qui j'ai partagé les petites misères et les quelques grandes joies de la vie de doctorant.

*Sometimes, my literature books were also placed next to Alexandre Elhalwi's medicine manuals. More than once he lent a sympathetic ear to me.*

Ma thèse est aussi passée par l'écran d'Arnaud Côté, qui a eu la gentillesse d'en corriger quelques coquilles et autres accrocs à la langue.

À huit reprises, cette thèse a parcouru les 5 829 kilomètres qui séparent Montréal et Lyon. Pour aérienne qu'elle en soit devenue, elle avait tout de même un poids important, que je remercie Florian Victoire d'avoir porté avec moi jusqu'au bout.

Cette thèse aura à l'occasion été rédigée dans une serre, que mon père a construite de ses mains, et qui est devenue une oasis grâce aux bons soins de ma mère. Merci à mes parents, qui m'ont transmis la curiosité intellectuelle, la résilience et le désir de toujours mettre du cœur à l'ouvrage.

Finalement, je suis reconnaissante envers Gabrielle Soucy-Girard, Ariane Perreault, Joëlle Shaw, Béatrice Réa, Ashley Sévigny, ma sœur Catherine et bien d'autres membres de ma famille et amis qui m'ont écoutée parler inlassablement de mon travail : ils et elles habitent aussi cette thèse.

*À mes parents. Ils m'ont donné l'éducation en héritage.*

**Imaginaires du « roman canadien ».**

**Discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)**

*Le public a une gourmandise féline pour les romans. Le succès de celui-ci est assuré. Nous ne disons pas qu'il soit parfait. Mais nous disons simplement que c'est un roman canadien. Point n'est besoin d'autre recommandation.*

*LE DEVOIR, 1924*

## INTRODUCTION

*Nous étudions dans des livres français, la plupart de Paris, composés à Paris, par des écrivains parisiens. Le long de notre vie, la majorité de nos lectures sont françaises; les livres que nous lisons sont des livres français, de Paris [...].*

HARRY BERNARD, 1923<sup>2</sup>

*Les « Romans canadiens » sont écrits par des Canadiens, imprimés par des Canadiens, avec du papier canadien, illustrés par des Canadiens, et édités par des Canadiens pour le bénéfice des Canadiens.*

ÉDOUARD GARAND, 1924<sup>3</sup>

Dans un article intitulé « L'avenir du roman canadien » publié dans *L'Action française* en 1923, le romancier Harry Bernard déplore l'ascendant de la littérature française au Canada, en incriminant le roman tel qu'il s'écrit à Paris. L'omniprésence du livre français sur les tables de lecture des jeunes francophones de la province s'explique en partie par leur passage par le collège classique — Bernard a terminé ses études au Séminaire de Saint-Hyacinthe en 1919<sup>4</sup> — qui fait une large part aux œuvres des écrivains français dans le cursus littéraire<sup>5</sup> et où la littérature canadienne n'est pas encore acceptée comme un modèle valide<sup>6</sup>. La charge de Bernard contre Paris s'explique également par la position de l'auteur en faveur des régionalistes dans la

---

<sup>2</sup> Harry Bernard, « L'avenir du roman canadien », *L'Action française*, vol. 10, n° 4, octobre 1923, p. 241.

<sup>3</sup> Publicité pour la collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand insérée dans le roman de Jean Féron, *L'Aveugle de Saint-Eustache*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924, p. 80.

<sup>4</sup> Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, « Harry Bernard (1898-1979) : érudit et homme de lettres », *Mens*, vol. 2, n° 1, automne 2001, p. 39.

<sup>5</sup> D'après les recherches de Claude Galarneau, les littératures grecques, latines, mais aussi anglaises et allemandes font également l'objet de cours de littérature au Québec entre 1880 et 1920. Après 1920, le *Manuel illustré d'histoire de la littérature française* de Jean Calvet s'impose dans la plupart des collèges classiques. Voir Claude Galarneau, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française. Histoire et documents », 1978, p. 175.

<sup>6</sup> Karine Cellard, *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011, p. 38. Camille Roy, avec son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* (1918), cherchera à combler cette lacune.

querelle contre les « exotiques », souvent considérés comme des « parisiens ». On désigne alors par ce nom les écrivains canadiens dont les œuvres apparaissent fortement influencées par celles de leurs homologues français<sup>7</sup>. Mais de manière plus importante, la citation de Bernard en exergue de la présente introduction met en relief la réalité de l'accès au livre au Canada, qui repose alors majoritairement, et depuis près de deux siècles, sur l'importation<sup>8</sup>. L'absence de presse à imprimer en Nouvelle-France avant 1764 rendait impossible la publication littéraire dans la colonie<sup>9</sup> et on ne pouvait alors s'appuyer que sur l'importation pour garnir les rayonnages des bibliothèques des particuliers, puis des institutions. Dans sa forme reliée en volume, le roman est alors exclusivement européen jusqu'en 1837<sup>10</sup>, année à partir de laquelle la production littéraire locale commence lentement à se développer. La publication de romans reste tout de même irrégulière : certaines années, aucune œuvre romanesque ne paraît et, pendant près de cent ans, soit jusqu'en 1919, il se publie un roman par année en moyenne, avec un maximum de trois romans lors des années les plus fastes<sup>11</sup>.

Le plus souvent privées, les importations de livres proviennent alors principalement de France, mais aussi de Grande-Bretagne, d'Allemagne, de Belgique et des Pays-Bas, puis éventuellement des États-Unis<sup>12</sup>. Pendant les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, de grandes quantités de livres

---

<sup>7</sup> Voir à ce sujet Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006, p. 62. La chercheuse montre bien, toutefois, que le sentiment des auteurs canadiens-français envers la France fluctue tout au long de la querelle et que certains d'entre eux changent d'allégeance en cours de route.

<sup>8</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 45.

<sup>9</sup> Le milieu clérical a toutefois recours aux presses de la métropole, en particulier de Paris, pour faire imprimer des ouvrages de littérature liturgique ou religieuse. De plus, bien qu'une première presse à imprimer arrive à Halifax en 1751, elle sert uniquement à publier un hebdomadaire et des commandes gouvernementales ou municipales. C'est tout de même sur cette presse que sera imprimé le premier texte en français en Amérique du Nord : la proclamation du gouverneur Peregrine Thomas lors de son entrée en fonction. Voir à ce sujet François Melançon, « Le livre en Nouvelle France », dans Patricia Fleming, Gilles Gallichan et Yvan Lamonde (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. I : « Des débuts à 1860 », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 48-57 et Patricia Lockart Fleming, « Les chemins de l'innovation », dans Patricia Fleming, Gilles Gallichan et Yvan Lamonde (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. I, *op. cit.*, p. 65-73.

<sup>10</sup> L'impression du livre, et non spécifiquement du roman, débute un peu plus tôt, vers 1820 selon Lucie Robert (*L'institution du littéraire au Québec*, *op. cit.*, p. 45.) Il est aussi important de souligner que je ne prends pas en compte trois romans anglophones écrits avant 1837 : *The History of Emily Montague* (1769) de l'Anglaise Frances Brooke; *St. Ursula Convent, or The Nun of Canada* (1824) de Julia Catharine Beckwith, premier roman écrit par une Canadienne et dont l'intrigue se déroule au Québec, mais publié à Kingston (Ontario); et *The Unknown, or Lays of the Forest* (1831) de William Fitz Hawley publié chez l'imprimeur montréalais J. A. Hoisington.

<sup>11</sup> J'avance ces chiffres, qui excluent les rééditions, après avoir compilé les données relatives au nombre de romans publiés au Québec contenues dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ) et dans les tomes II à V de *La vie littéraire au Québec*. On pourra consulter le Graphique II en page 14 à ce sujet.

<sup>12</sup> Voir Fiona A. Black, « Les sources d'approvisionnement de la librairie », dans Yvan Lamonde, Patricia Fleming et Fiona A. Black (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. II : « 1840- 1918 », Montréal, Presses de

européens sont également rééditées par les imprimeurs canadiens, qui n'en ont pas toujours les droits. Les œuvres étrangères dominent aussi complètement les journaux canadiens qui reproduisent massivement les feuillets européens à cette époque<sup>13</sup>. Le sentiment d'Harry Bernard de n'avoir eu à lire que des romans étrangers est, en ce sens, avéré historiquement.

Cette domination du marché littéraire canadien-français<sup>14</sup> par le livre européen peut être pensée comme un des facteurs nourrissant le sentiment de « retard » par rapport à la France qui affleure dans les textes critiques canadiens-français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Elle explique partiellement le développement tardif de l'édition professionnelle canadienne, qui demeurerait « en quelque sorte une extension marginale<sup>15</sup> » des entreprises européennes, de même que l'absence relative de la critique canadienne. N'ayant que peu d'objets à examiner, celle-ci s'en tenait alors à encenser les très peu nombreuses œuvres écrites au pays<sup>16</sup>, même les plus faibles, comme on le lui a souvent reproché. Dans ce système, les écrivains canadiens, en particulier ceux qui souhaitent s'aventurer du côté du roman, avaient du mal à percer; si la poésie a toujours été perçue assez positivement au Québec, le roman a souffert pendant longtemps d'une mauvaise réputation.

De manière plus importante, la prépondérance du roman français au Canada durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et encore pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle a une incidence profonde sur la manière de conceptualiser ce genre littéraire. Dans son article « L'émergence de la notion de "littérature canadienne-française" dans la presse québécoise (1870-1948) », Lucie Robert avance que l'absence d'institution littéraire canadienne d'alors ne permettait pas l'élaboration

---

l'Université de Montréal, 2005, p. 207-218 pour le détail des statistiques concernant l'importation et l'exportation de livres au Canada. L'importation de livres depuis l'Angleterre, l'Allemagne et la Belgique est souvent minime en comparaison de l'importation française. Lorsqu'on revient aux documents d'époque, on ne peut toutefois qu'être frappé par l'importance de ces autres littératures européennes, arrivant fréquemment au Québec par l'entremise de traductions anglaises, dans le discours des contemporains. L'importation de littérature en anglais au Canada français fera d'ailleurs dire à Albert Dandurand que « [n]os lettres ont alors pris un véritable bain anglais. » (*Le Roman canadien-français*, Montréal, Éditions Albert Lèvesque, coll. « Les jugements », 1937, p. 131.)

<sup>13</sup> « Les feuillets, qui occupent des milliers de colonnes dans la presse périodique, sont repiqués, soit à la presse française, soit de volumes importés. Ils paraissent sans aucune allusion à l'édition princeps. » Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure populaire », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 68.

<sup>14</sup> Cette domination française ne se limite d'ailleurs pas au marché canadien-français, mais s'exerce aussi partout dans le monde.

<sup>15</sup> Jacques Michon, *Histoire de l'édition littéraire au Québec*, t. I : « La naissance de l'éditeur, 1900-1939 », Montréal, Fides, 1999, p. 20.

<sup>16</sup> Lucie Robert, « L'émergence de la notion de "littérature canadienne-française" dans la presse québécoise (1870-1948) », dans E. D. Blodgett et A. G. Purdy (dir.), *Problems of Literary Reception – Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 1988, p. 140.



d'un discours sur le genre<sup>17</sup>. Il me semble plutôt que, de la même manière qu'on importe le roman en tant que bien culturel, l'idée première qu'on se fait du genre romanesque au Québec est également d'importation. Au Canada français, le premier modèle romanesque est en effet, par définition, externe à la production locale et, lorsqu'on emploie le terme « roman », on pense d'abord à celui qui s'écrit en Europe — en France principalement, mais aussi en Allemagne et en Grande-Bretagne<sup>18</sup>. Dans ces conditions, il n'y a pas réellement d'*autre* roman que le roman européen; il est le modèle absolu, le *degré zéro du genre*. Ce sont donc ses codes, son histoire et son horizon qui agissent comme barèmes lorsque l'écrivain canadien se risque à composer un roman et certainement plus encore lorsque celui-ci est lu et critiqué. Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, la référence romanesque provient alors d'un modèle étranger, qu'on reconnaît paradoxalement à la fois comme meilleur et plus achevé que la production littéraire locale (qui n'en serait qu'une pâle imitation), mais aussi comme dangereux, amoral et nocif pour la jeunesse canadienne qui s'abîme dans sa lecture<sup>19</sup>.

Ce constat initial repose toutefois sur la conviction complémentaire que l'entre-deux-guerres est le moment d'un changement de paradigme permettant l'ancrage fort et explicite du genre romanesque dans le système générique au Québec. Ce changement est intimement lié à la reconnaissance de l'existence d'une littérature canadienne<sup>20</sup> amorcée en amont au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son texte fondateur « Le mouvement littéraire en Canada » de 1866, l'abbé Henri-

---

<sup>17</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 86.

<sup>18</sup> Dans ces conditions, il n'est pas surprenant qu'un article intitulé « Esquisses historiques sur le roman » dans les pages de *La Revue canadienne* en 1884 se concentre uniquement sur l'histoire du roman français, sans que cette restriction au corpus européen ne soit annoncée de quelque manière que ce soit dans le titre ou dans l'introduction du texte. Voir J.-J. Beauchamp, « Esquisses historiques sur le roman », *La Revue canadienne*, vol. 20, 1884, p. 310-313 et 401-409.

<sup>19</sup> André Carpentier souligne la difficulté des autorités ultramontaines de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à contrôler le roman européen, qui « véhicul[e] les idées du libéralisme », parce que son importation ne cesse de croître. Voir « Notes en marge d'un historique du fantastique québécois », *Voix et Images*, vol. 19, n<sup>o</sup> 1, automne 1993, p. 114-115.

<sup>20</sup> La question de l'existence de la littérature canadienne sera toutefois fréquemment débattue, notamment en 1906 dans une querelle épistolaire opposant Jules Fournier, un jeune littérateur canadien arguant que la littérature canadienne n'existe pas, et Charles ab der Halden, l'historien français auteur des *Études de littérature canadienne-française* et des *Nouvelles Études de littérature canadienne*, bien convaincu que son objet d'études n'est pas une chimère. Pour le détail de cette querelle, on pourra consulter Marie-Andrée Beaudet, *Charles ab der Halden. Portrait d'un inconnu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992. Le débat sera aussi relancé en 1946 à la suite de la parution d'une chronique du Français Georges Duhamel dans *Le Figaro*, où ce dernier affirmait que la littérature canadienne était simplement une branche de la littérature française. Cette chronique déclenchera une autre querelle qui fera réagir plusieurs auteurs français (Jean Cassou, René Garneau, Louis Aragon, François Mauriac, Stanislas Fumet, André Billy, entre autres) et le Canadien français Robert Charbonneau. Ce dernier répondra à Duhamel d'abord dans *La Nouvelle Relève*, puis par la publication en 1947 d'un volume regroupant les différents articles, *La France et nous. Journal d'une querelle*.

Raymond Casgrain exhortait ses compatriotes à suivre les traces de leurs aïeux, ayant conquis « le sol de la patrie [...] par les sueurs et le travail<sup>21</sup> », pour conquérir à leur tour cette « patrie intellectuelle<sup>22</sup> » que représentait pour lui la littérature nationale. À sa suite, M<sup>gr</sup> Camille Roy, dans sa conférence sur « La nationalisation de la littérature canadienne », en 1904, encourageait les Canadiens français à écrire non plus « pour satisfaire d'abord le goût des lecteurs étrangers, ni pour chercher par-dessus tout leurs applaudissements<sup>23</sup> », mais pour faire de la littérature un outil qui puisse « éveiller ici les esprits, orienter leur activité, et pour accroître le trésor de notre propre littérature<sup>24</sup>. » Le recours à la fiction était ainsi envisagé comme un moyen de consolider la nation sur le double plan culturel et politique. En regroupant les œuvres littéraires sous le sceau d'une dénomination commune, celle de « littérature canadienne », l'inflexion identitaire de la fiction produite au Québec s'en trouvait également magnifiée.

Or, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, la reconnaissance de la littérature nationale s'accompagne d'un nouvel intérêt pour les genres littéraires qui la constituent. La *littérature canadienne*, maintenant légitime, appelle logiquement un *roman canadien*, qui doit se substituer au roman de Paris décrié par Harry Bernard, sans quoi le statut même de cette littérature restera fragile<sup>25</sup>. La mise en parallèle, en exergue, de la citation de Bernard et de celle de l'éditeur Édouard Garand, rédigées à tout juste quelques mois d'intervalle, illustre bien l'opposition entre l'imposante production livresque parisienne qui semble occuper tout le champ littéraire de l'époque, et un nouveau modèle romanesque canadien, qu'on nomme explicitement comme tel, et dont on cherche à montrer la validité. Garand martèle qu'il est désormais possible pour les Canadiens français de contrôler l'entièreté de la chaîne du livre : de la production du papier à la distribution des romans, en passant par leur rédaction et leur édition. La collection publiée par Garand, logiquement nommée « Le Roman canadien », demeure, certes, dans le domaine de la littérature populaire, mais je postule que ce syntagme n'est que l'appropriation la plus visible d'une dénomination générique forte, qui s'imposera au cours de cette période clé qu'est l'entre-

---

<sup>21</sup> Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien*, vol. 4, 1866, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », conférence présentée à l'Université Laval, 5 décembre 1904, reproduite dans *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, 1907, p. 366.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Le désir de se doter d'un roman canadien véritable se transformera, pendant les années 1930, en une recherche d'un chef-d'œuvre romanesque canadien qui pourrait détrôner *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, comme le montre Daniel Chartier dans *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000.

deux-guerres : l'étiquette de « roman canadien ». L'entre-deux-guerres apparaît en effet comme un *momentum* où s'impose cet indicateur générique. L'objectif explicite de cette thèse sera alors de réfléchir aux implications d'une telle nomenclature de façon à mettre en lumière la redéfinition du genre romanesque qui s'opère au sein de la littérature canadienne.

## L'INVENTION DU ROMAN CANADIEN

La dénomination générique « roman canadien » n'apparaît certes pas en 1919. L'occurrence du terme la plus lointaine est, à la lumière de mes recherches, celle qui figure sur la couverture de *L'Intendant Bigot* de Joseph Marmette, dans sa version en volume publiée en 1872<sup>26</sup>. Pendant longtemps, elle demeure, cependant, somme toute assez peu utilisée<sup>27</sup>. L'étude des sous-titres et du paratexte des romans publiés au Canada français montre qu'avant 1900, la plupart des romans sont publiés sans aucune indication générique<sup>28</sup>. Cette absence de marqueur ne veut bien entendu pas dire que l'œuvre n'est pas pensée comme un roman. Cependant, le doute exprimé par certains auteurs à l'égard de leur propre compétence à titre de romanciers, ceux-ci s'excusant souvent de n'écrire que pour le plaisir et refusant le sous-titre « roman » pour désigner leurs œuvres<sup>29</sup>, indique un certain rejet du genre romanesque comme forme littéraire légitime. Dans son étude sur les préfaces des romans canadiens-français du XIX<sup>e</sup> siècle, Anthony Purdy n'hésite pas à voir dans ce stratagème une condamnation du roman. Selon lui, « ce [que cette pratique] cache, ce qu'elle refoule, c'est l'impossibilité de sortir des codes du roman français pour créer un genre littéraire qui soit capable de véhiculer une vision du monde, un vraisemblable spécifiquement canadien<sup>30</sup> ».

---

<sup>26</sup> Le roman de L'Écuyer est toutefois présenté comme une « esquisse de mœurs » lorsqu'il paraît dans *Le Ménestrel* en 1844.

<sup>27</sup> *Le Fratricide* Joseph Ferdinand Morissette en 1884 et deux traductions françaises par J.A. Genand des romans de Rosanna Eleanor Leprohon, *Antoinette de Mirecourt* (1864, traduit en 1881) et *Armand Durand ou La Promesse accomplie* (1868, traduit en 1869) sont qualifiés de « roman canadien ».

<sup>28</sup> C'est le cas notamment de *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe (publié en 1846 dans les périodiques et en 1871 en volume), d'*Une de perdue, deux de trouvées* de Georges Boucher de Boucherville (feuilleton à partir de 1849, volume publié en 1874) et des *Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé père (publié directement en volume en 1863).

<sup>29</sup> Philippe Aubert de Gaspé père et Antoine Gérin-Lajoie, en particulier, respectivement dans les préfaces des *Anciens Canadiens* et de *Jean Rivard le défricheur*, se défendent d'écrire des romans.

<sup>30</sup> Anthony Purdy, « Ceci n'est pas un roman. À la recherche d'un vraisemblable : discours et contrat dans le roman canadien-français et XIX<sup>e</sup> siècle », *Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires, Towards a History of Literary Institution in Canada*, Edmonton, University of Alberta, 1990, p. 26.

Lorsque des sous-titres sont employés au XIX<sup>e</sup> siècle, ils évoquent plutôt un rythme narratif particulier (« épisodes<sup>31</sup>»), un certain rapport à l'anamnèse (« souvenirs<sup>32</sup>»), « histoire canadienne<sup>33</sup> », « chroniques canadiennes<sup>34</sup>») ou présentent le roman comme un « essai de littérature canadienne<sup>35</sup> », au sens de tentative. La prédominance de l'adjectif « canadien » dans ces indicateurs génériques fait écho aux titres des périodiques de la période, également très enclins à souligner leur appartenance géographique et politique, comme *Le Moniteur canadien*, *Les Soirées canadiennes*, *Le Foyer canadien*, *Le Canada*, *Le Canadien*, pour ne nommer que ceux-là. Dans tous les cas, l'intérêt semble d'abord et avant tout de marquer la spécificité canadienne du texte, sa provenance, en renvoyant à sa singularité nationale, mais de se tenir éloigné du substantif associé directement au genre romanesque. Certains romanciers comme Philippe Aubert de Gaspé fils et Pierre-Joseph-Olivier Chauveau se risquent tout de même à accoler le sous-titre « roman » à leurs œuvres, mais à condition de spécifier qu'il s'agit d'un « roman historique<sup>36</sup> » ou d'un « roman de mœurs<sup>37</sup> », deux sous-genres qui tirent le genre romanesque du côté de l'empire du fait plutôt que de celui de l'imagination, permettant ainsi de donner au livre une validité sociale plus immédiate.

Ces différents marqueurs génériques disparaissent cependant petit à petit au fil du siècle pour être remplacés par d'autres indicateurs. *Pour la patrie* (1895) de Jules-Paul Tardivel est ainsi désigné par le syntagme « Roman du XX<sup>e</sup> siècle » tandis qu'Adolphe-Basile Routhier présente un « Roman des temps messianiques » (*Le Centurion*, publié en volume en 1909) et un « Roman des temps apostoliques » (*Paulina*, en 1918). Joseph-Alfred Mousseau publie quant à lui, en 1908, un « Roman d'actualité », *Les Vermoulures*. Ces sous-titres mettent l'accent sur la temporalité de l'action du roman, mais soulignent aussi son appartenance au genre romanesque de manière assumée. Cette utilisation plus soutenue de l'étiquette générique donne à penser

---

<sup>31</sup> Ulric-Joseph Tessier, « Emma ou l'amour malheureux. Épisode du choléra à Québec en 1832 », *Le Télégraphe*, vol. 1, n° 19, 1<sup>er</sup> mai 1837, p. 3-4; E. R. de St. Roch [d'Orsonnens], « Angéline. Épisode de l'insurrection canadienne de 1837-1838 », *La Guêpe*, vol. 2, n° 4, 25 janvier 1859.

<sup>32</sup> Napoléon Bourassa, *Jacques et Marie. Souvenirs d'un peuple dispersé*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866.

<sup>33</sup> Philippe-Régis-Denis de Keredem, baron de Trobriand, *Le Rebelle. Histoire canadienne*, Québec, N. Aubin et W. H. Rowen, 1842.

<sup>34</sup> François-Réal Angers, *Les Révélations du crime ou Cambray et ses complices. Chroniques canadiennes de 1834*, Québec, J.-B. Fréchette, 1837.

<sup>35</sup> Joseph Doutre, *Les Fiancées de 1812. Essai de littérature canadienne*, Montréal, Louis Perreault, 1844.

<sup>36</sup> Philippe Aubert de Gaspé fils, *L'Influence d'un livre. Roman historique*, Québec, William Cowan & fils, 1837.

<sup>37</sup> Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, Montréal, G. H. Cherrier, des Presses à vapeur de John Lovell, 1853.

qu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le rapport au roman est de plus en plus décomplexé; au cours de la décennie 1930, il deviendra ensuite fréquent de voir des œuvres romanesques sous-titrées simplement « roman »<sup>38</sup>.

Le syntagme « roman canadien » commence quant à lui à apparaître de manière plus récurrente sur les couvertures des livres dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Un peu plus d'un roman sur quatre affiche la mention « roman canadien » en page couverture à cette période<sup>39</sup>. Certains auteurs ayant commencé leur carrière d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle et continuant par la suite à faire paraître des œuvres après 1900 voient aussi leurs livres les plus récents arborer le sous-titre de « roman canadien », alors que leurs romans précédents ne recouraient pas à ce procédé de qualification. C'est le cas notamment de Laure Conan : *Angéline de Montbrun* (1888) est publiée sans sous-titre générique tandis que *La Sève immortelle* (œuvre écrite en 1924 et publiée de manière posthume en 1925 par la Bibliothèque d'Action canadienne-française) est présentée comme un « roman canadien » en page couverture. On constate ensuite la presque disparition de l'expression à partir de 1940<sup>40</sup>; l'étiquette perdure alors surtout chez les auteurs ayant débuté leur carrière dans les années 1920 ou 1930 et qui continuent de s'en réclamer.

À cette augmentation du nombre d'œuvres sous-titrées « roman canadien » durant l'entre-deux-guerres, on doit ajouter une croissance importante du nombre de textes d'idées ou de critiques qui parlent des œuvres romanesques en ces termes dans les périodiques de l'époque. L'expression « roman canadien » connaît une véritable explosion à partir de 1923 comme le montrent les données que j'ai compilées dans le Graphique I (en page 13). Ce changement en apparence surprenant s'explique d'abord — je le montrerai — par la mise en place, dans les années 1920, de structures éditoriales professionnelles qui cherchent à commercialiser les œuvres qu'elles produisent. Les éditeurs se saisissent du terme « roman canadien » et en font une véritable marque de commerce. Les Éditions Édouard Garand, fondées justement en 1923, sont les premières à miser sur l'intérêt des lecteurs pour une littérature romanesque locale en

---

<sup>38</sup> L'occurrence la plus lointaine de la mention paratextuelle « roman » que j'ai pu trouver apparaît sur la couverture de *Claude Paysan* d'Ernest Choquette. L'œuvre est qualifiée de « Grand roman inédit » dans *La Patrie* où il est publié en feuilleton à partir du 1<sup>er</sup> juillet 1899, puis de « Roman du Canada français » lorsque l'œuvre est reprise en volume chez Casterman.

<sup>39</sup> Cette observation faite par Hélène Amrit (voir « L'indicateur générique », dans *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Presses de l'Université de Franche-Comté, 1995, p. 45), a été confirmée par mon propre dépouillement des romans de l'époque.

<sup>40</sup> Selon Amrit, seulement 4 % des œuvres romanesques publiées après 1940 le sont sous l'indicateur générique « roman canadien ». (*Ibid.*)

développant une collection nommée précisément « Le Roman canadien », comme je le mentionnais plus tôt. Garand multiplie alors les encarts publicitaires pour faire la promotion de cette collection et ne manque aucune occasion de souligner qu'elles exploitent ce créneau. Les « Romans canadiens » de Garand ne sont cependant pas les seules œuvres qui s'approprient cette dénomination et les services d'impression des périodiques, par exemple ceux du *Devoir* ou de *L'Action française*, et les autres éditeurs professionnels qui développent leur pratique durant l'entre-deux-guerres lui emboîteront le pas en soulignant à grands traits dans leurs publicités l'appartenance canadienne des œuvres romanesques qu'ils produisent, éditent et commercialisent. Outre les textes de nature publicitaire, dans lesquels se retrouve la majorité des occurrences de l'étiquette « roman canadien », la critique de première réception prend de l'expansion au fur et à mesure que l'on progresse dans la décennie et devient un vecteur important de la réflexion sur les particularismes du genre romanesque canadien. Plus rares, les articles qui abordent la question du roman canadien comme un problème littéraire à part entière, sans passer par la médiation de la lecture d'une œuvre en particulier, apparaissent dès 1923 et deviennent plus fréquents à la fin des années 1930.

Sur le plan strictement quantitatif, le genre romanesque subit également une croissance particulièrement marquée entre 1923 et 1930<sup>41</sup>. Le roman devient alors le vecteur principal de la littérature<sup>42</sup> en dépassant la poésie, qui avait jusqu'à lors connu un rythme de publication légèrement plus élevé, et les œuvres d'autres genres littéraires en termes du nombre d'ouvrages publiés<sup>43</sup> (voir Graphique II en page 14). Alors qu'elle plafonnait à un maximum de trois romans par an, la publication romanesque moyenne grimpe en effet soudainement à 15 romans par année en moyenne entre 1923 et 1933. Comme les autres secteurs économiques, l'édition subit les contrecoups du krach boursier de 1929, ce qui fait infléchir le nombre de publications aux débuts de la décennie 1930, mais la publication romanesque se stabilise tout de même par la suite à 10 romans en moyenne jusqu'en 1939. En comparaison, la publication de textes poétiques, si elle connaît aussi une montée importante au début de la décennie 1920 et subit des fluctuations semblables, reste à partir de 1923 en deçà des seuils atteints par le roman. Ce n'est qu'à la toute

---

<sup>41</sup> Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI : « 1919-1933. Le nationaliste, l'individualiste et le marchand », Québec, Presses Université Laval, 1991, p. 220.

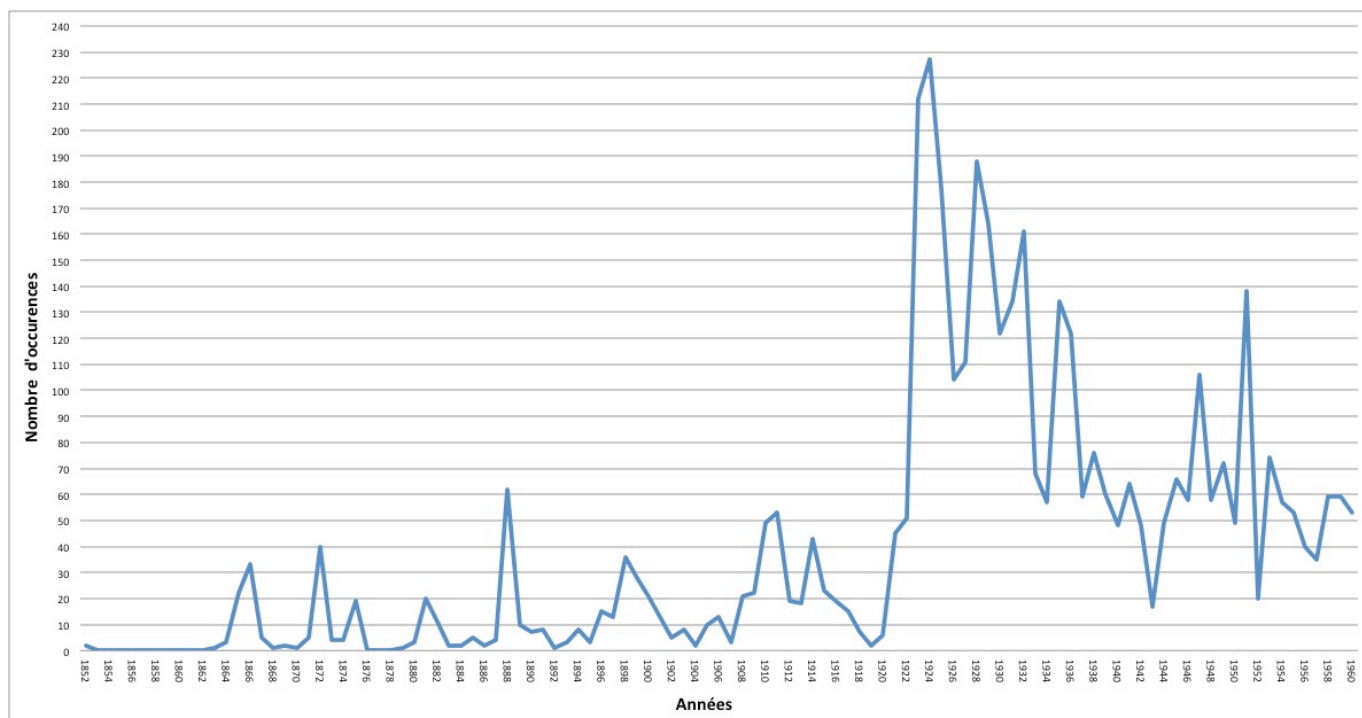
<sup>42</sup> Selon les données tirées de *La vie littéraire au Québec*, la prose d'idées domine toutefois encore largement durant la période : 58 % des nouveautés littéraires francophones appartiennent à ce genre. Voir *Ibid.*

<sup>43</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques*, *op. cit.*, p. 19.

fin de l'entre-deux-guerres que la publication de textes poétiques rattrapera celle du genre romanesque.

### Graphique I<sup>44</sup>

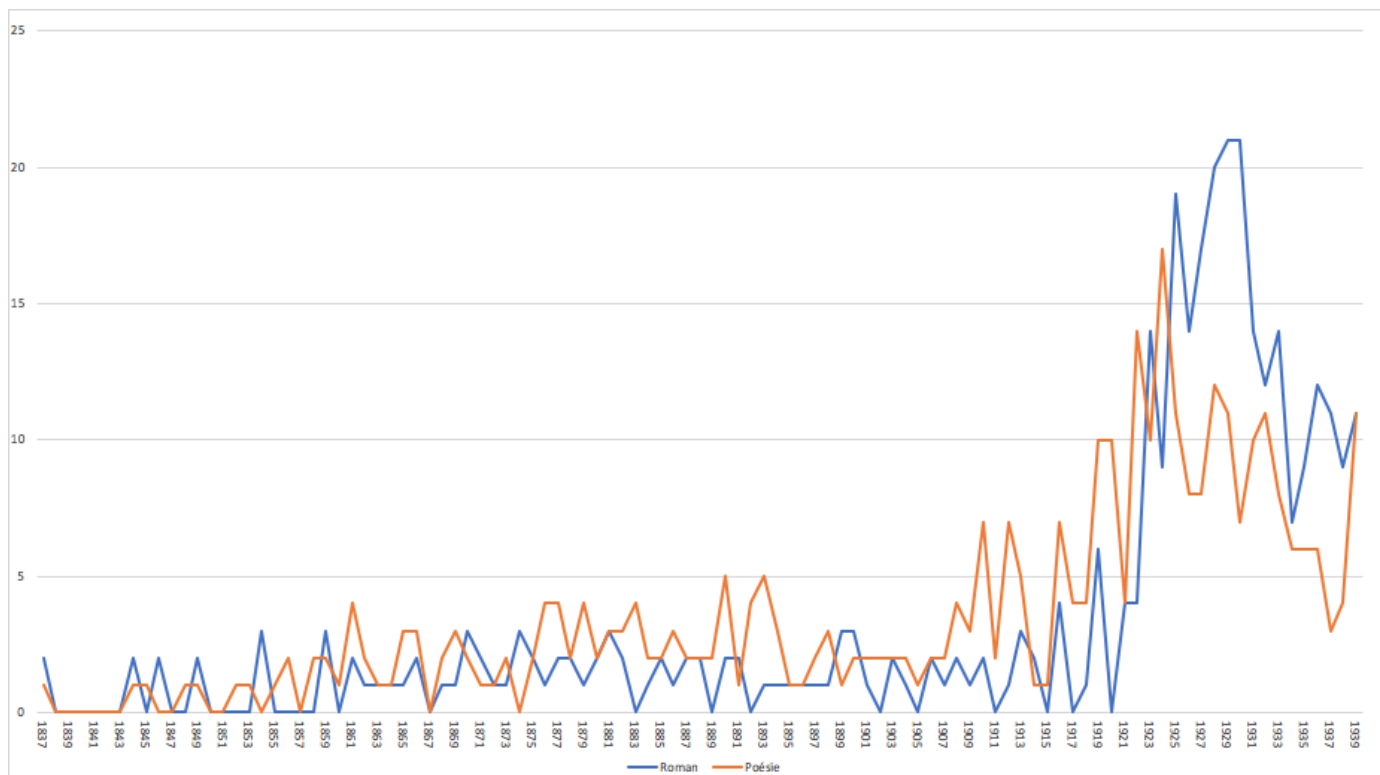
#### Occurrences de l'expression « roman canadien » dans les périodiques (1852-1960)



<sup>44</sup> Ce graphique a été obtenu par la recherche de l'expression exacte « roman canadien » dans l'ensemble des 269 périodiques publiés entre 1837 et 1960 contenus à ce jour dans le Répertoire numérique des revues et des journaux de Bibliothèque et Archives nationales Québec (BAnQ). Cette recherche plein texte a permis d'interroger 293 027 numéros comptabilisant ainsi plusieurs centaines de milliers de pages. Il m'a été possible d'y relever 4 447 occurrences du terme dans les périodiques de la période allant de 1852 (première recension du terme) à 1960. On remarque que la prédominance de l'expression est soudainement décuplée durant l'entre-deux-guerres (2 742 occurrences entre 1919 et 1939, soit 62 %), puis s'amenuise à mesure que l'on progresse vers la Révolution tranquille. À titre de comparaison, on ne retrouve que 182 occurrences de « roman canadien-français » pour l'ensemble de la période 1837-1960, 12 occurrences de « romans québécois » (qui renvoient toutes exclusivement à la région de Québec) et 2 009 occurrences de « poésie canadienne ». Dans ce dernier cas, il faut noter que la progression du nombre d'occurrences de « poésie canadienne » suit sensiblement la même courbe que celle de « roman canadien », mais en demeurant bien en-deçà des seuils atteints ici. Au total, l'expression « littérature canadienne » est quant à elle recensée 6 656 fois lors de cette même période.

## Graphique II<sup>45</sup>

### Publication de romans et de textes poétiques au Québec (1837-1939)



En recoupant les données sur l'augmentation du nombre de romans publiés durant l'entre-deux-guerres, sur la présence paratextuelle de la dénomination générique « roman canadien » et sur le nombre d'occurrences de ce syntagme dans les journaux et les revues de l'époque, il devient clair qu'on assiste à la cristallisation d'une conception particulière du roman dans les années 1920 et 1930. Tout concourt à la construction d'une vision commune — ou du moins plus largement partagée — du roman canadien : un nombre suffisant d'œuvres paraissent

<sup>45</sup> Les données du Graphique II ont été compilées à partir du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* et des différents tomes de *La vie littéraire au Québec*. Ce dénombrement comprend à la fois les textes parus dans les journaux et ceux publiés en volume; il ne s'agit donc pas d'un graphique représentant la publication d'inédits. Ces chiffres sont également sujets à caution, en particulier pour les années 1934-1939, car le tome VII de *La vie littéraire au Québec* (qui portera sur la période 1934-1947) n'a pas encore été publié. Je n'ai donc pas pu comparer ses données avec celles du DOLQ pour cette période. Or, à la lumière de mes recherches, l'ouvrage *La vie littéraire au Québec* est plus complet que le DOLQ; il se pourrait donc qu'un plus grand nombre de œuvres romanesques soient parues durant la période. Le Graphique II sert alors davantage à montrer la tendance générale de la publication romanesque et poétique au Québec. On se référera à l'Annexe I pour la liste des romans destinés à un public adulte publiés en volume entre 1919 et 1939.



et s'en réclament, et le discours sur cet objet occupe une place non négligeable dans le champ littéraire de l'époque. La dénomination « roman canadien », présente dans les journaux et dans le paratexte de certains textes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, n'avait jusque-là pour fonction que de signifier que le texte avait été écrit au Canada pour permettre au lecteur d'identifier rapidement et sans équivoque une œuvre produite par un compatriote. Elle n'est toutefois plus un simple élément paratextuel à partir des années 1920, mais à la fois le nom d'une entreprise éditoriale globale et le symptôme d'une redéfinition de la conception du genre romanesque dans sa spécificité canadienne.

### NI CANADIEN-FRANÇAIS NI QUÉBÉCOIS

Pourtant, et même si le discours sur la littérature canadienne du début du XX<sup>e</sup> siècle a été largement étudié, le « roman canadien » n'a pas été perçu comme un objet d'étude spécifique. À l'orée de la Révolution tranquille et jusqu'à la fin de la décennie 1970, les chercheurs en littérature ont produit un nombre important de travaux qui traitent non pas du roman « canadien » mais du roman « canadien-français »<sup>46</sup>. On pensera d'abord à Gilles Marcotte dans sa « Brève histoire du roman canadien-français »<sup>47</sup>, et à des travaux comme ceux de Dostaler O'Leary<sup>48</sup>, de Réjean Robidoux et André Renaud<sup>49</sup>, de Paul Wyczynski, Bernard Julien, Jean Ménard et Réjean Robidoux<sup>50</sup>, de Jean-Charles Falardeau<sup>51</sup>. Ces études procèdent davantage à l'identification de grandes figures ou d'œuvres canoniques et de sous-genres romanesques qu'à des analyses des diverses poétiques du roman. Du côté des analyses plus spécifiques concernant moins l'histoire et l'évolution du genre que sa constitution interne, on

---

<sup>46</sup> Je ne prends pas ici en compte les histoires littéraires à proprement parler ni *Confidences d'écrivains canadiens-français* (1939) d'Adrienne Choquette et *Romanciers canadiens* (1951) de Robert Charbonneau qui constituent principalement des recueils d'entrevues avec certains écrivains de l'entre-deux-guerres.

<sup>47</sup> Gilles Marcotte, « Brève histoire du roman canadien-français », dans *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Québec, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1994 [1958], p. 33-73.

<sup>48</sup> Dostaler O'Leary, *Le roman canadien-français (Étude historique et critique)*, [Montréal], Cercle du livre de France, [1954].

<sup>49</sup> Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Visages et lettres canadiennes », 1966.

<sup>50</sup> Paul Wyczynski, Bernard Julien, Jean Ménard et Réjean Robidoux (dir.), *Le roman canadien-français : évolution, témoignages, bibliographique*, Montréal, Fides, 1964.

<sup>51</sup> Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967.

retrouve *Le Roman à l'imparfait* de Gilles Marcotte<sup>52</sup>, mais aussi la thèse d'Henri S. Tuchmaïer, *Évolution de la technique du roman canadien-français*<sup>53</sup>, celle de Madeleine Ducrocq-Poirier<sup>54</sup>, les différents travaux de Maurice Lemire dont *Les grands thèmes nationalistes du roman canadien-français*<sup>55</sup> et *Le roman de la terre au Québec* de Mireille Servai-Maquoi<sup>56</sup>.

« Roman canadien-français » et « roman québécois » seront ensuite placés de part et d'autre de la ligne de fracture tracée par la Révolution tranquille; dans le discours littéraire même, cette ligne de partage est établie, en 1965, par la publication du désormais fameux numéro de la revue *Parti pris* sur la « littérature québécoise ». À partir des années 1990, la critique en viendra finalement à parler de « roman québécois » pour désigner l'ensemble du corpus comme le font Monique Lafortune<sup>57</sup>, Réjean Beaudoin<sup>58</sup>, Michel Biron<sup>59</sup>, Lise Gauvin<sup>60</sup>, Isabelle Daunais<sup>61</sup>, entre autres. Qu'elles nomment leur objet roman « canadien-français » ou « québécois », ces études le comprennent habituellement comme l'ensemble de la production romanesque du Québec de 1837 à la période contemporaine de leur rédaction : elles ne font ainsi pas de l'émergence de la dénomination générique « roman canadien » une phase constitutive et déterminée de la littérature québécoise. Or, le roman canadien ne recouvre pas tout à fait le roman canadien-français et se présente bien différemment du roman québécois.

Toutes ces études, le plus souvent diachroniques, auront toutefois permis de doter la littérature québécoise d'une tradition de lecture, de mesurer le chemin parcouru à partir du moment où la littérature québécoise cherchait encore à s'inventer jusqu'à cette « littérature qui se fait<sup>62</sup> », voire qui se projette déjà au tombeau<sup>63</sup>. Elles reposent cependant sur une vision

---

<sup>52</sup> Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait. Essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976.

<sup>53</sup> Henri S. Tuchmaïer, *Évolution de la technique du roman canadien-français*, thèse de doctorat, Université Laval, 1958.

<sup>54</sup> Madeleine Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1850 à 1958*, Paris, A. G. Nizet, 1978.

<sup>55</sup> Maurice Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1970.

<sup>56</sup> Mireille Servais-Maquoi, *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974.

<sup>57</sup> Monique Lafortune, *Le roman québécois. Reflet d'une société*, Laval, Mondia éditeur, 1986.

<sup>58</sup> Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1991.

<sup>59</sup> Michel Biron, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 2012.

<sup>60</sup> Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*, Montréal, Typo, 2014 [2012].

<sup>61</sup> Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.

<sup>62</sup> L'expression est de Gilles Marcotte dans *Une littérature qui se fait*.

<sup>63</sup> Voir à ce sujet Marie-Hélène Constant, Martine-Emmanuelle Lapointe et Rachel Nadon (dir.), *Esquives d'une mort annoncée. Lectures et récits de la littérature québécoise contemporaine*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2017.

téléologique de l'histoire littéraire et proposent conséquemment un « grand récit » de la littérature québécoise, comme l'avance Micheline Cambron<sup>64</sup>, ce qui a une incidence importante sur la manière dont a été appréhendé le roman de l'entre-deux-guerres. Constamment replacées dans le contexte, plus large, de la mise en place d'une tradition du genre, les œuvres romanesques publiées avant 1960 apparaissent comme des étapes dans le développement global du genre romanesque, comme autant de pierres blanches menant au roman de la Révolution tranquille, celui-ci présenté comme le roman de la « maturité<sup>65</sup> », corollaire de l'« âge de la parole<sup>66</sup> » qui affleurerait en poésie au même moment.

Sans mener à un désintéressement de la production littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle, la scission — imaginée ou bien réelle — créée par la Révolution tranquille, a donc été le fait d'une certaine mise à distance du corpus romanesque de l'entre-deux-guerres, associé à la voie négative, à l'immatunité, à l'enfance du genre<sup>67</sup>. Le roman des années 1920 en particulier, fortement associé au régionalisme et dont aucune œuvre n'est retenue comme canonique<sup>68</sup>, a connu un accueil moins enthousiaste chez les chercheurs à cause de l'importance du discours nationaliste qui caractérise cette décennie et imprègne fortement le paysage intellectuel. Le roman de la décennie 1920 est présenté comme celui de la fidélité; pour Tuchmaïer, il est « essentiellement traditionaliste et conservateur tant par le choix de son contenu matériel et spirituel que par les procédés utilisés.<sup>69</sup> » Le genre romanesque porterait ainsi, selon l'expression de Michel Biron, toute la « pesanteur de l'idéologie du terroir<sup>70</sup> ». Dans ces circonstances Dominique Garand se demande d'entrée de jeu dans son article dédié au travail littéraire de Lionel Groulx, figure centrale de la décennie 1920 : « Vaut-il la peine de rouvrir *L'Appel de la race*<sup>71</sup>? », illustrant bien la relation conflictuelle des critiques devant ce corpus qui se présente

---

<sup>64</sup> Micheline Cambron, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, 2001, p. 83.

<sup>65</sup> Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op. cit., p. 11.

<sup>66</sup> Titre d'un recueil de poésie de Roland Giguère, paru en 1965.

<sup>67</sup> Cette vision du genre romanesque n'est évidemment pas propre à la critique d'aujourd'hui; j'en montrerai l'apparition dans le chapitre II.

<sup>68</sup> *L'Appel de la race* (1922) de Lionel Groulx, publié sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres, fait figure d'exception. Le retentissement important de l'œuvre pendant la querelle du régionalisme en fait un roman incontournable de la période. Ce roman n'est cependant pas considéré canonique pour autant; les doctrines raciales qu'il encense ne pouvant être endossées de nos jours, il a été mis de côté.

<sup>69</sup> Henri S. Tuchmaïer, *Évolution de la technique du roman canadien-français*, op. cit., p. 68.

<sup>70</sup> Michel Biron, *Le roman québécois*, op. cit., p. 36.

<sup>71</sup> Dominique Garand, « The Appeal of the Race. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *Voix et Images*, vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 11.

comme moralisateur, dogmatique et difficile. De l'opinion de Maurice Lemire, les historiens estiment que les romans des premières années de l'entre-deux-guerres sont par cela même « antilittéraires<sup>72</sup> », « anti-romanesques<sup>73</sup> », et constituent, en somme, une phase pré-littéraire « dont les écrivains auront du mal à se dégager pour atteindre la vraie littérature<sup>74</sup> ». Isabelle Daunais, qui identifie dans son essai *Le roman sans aventure*, l'ensemble des romans parus avant 1950 comme des œuvres « d'avant la modernité<sup>75</sup> », avance que les personnages de ces romans ne sont pas transformés, qu'ils ne connaissent pas autre chose que l'idylle<sup>76</sup>. Par cela même, la littérature de la période s'inscrit en porte-à-faux avec l'idée même de romanesque, qui repose sur l'aventure transformatrice. La période et les œuvres ainsi pensées, les romanciers des années 1920 ne peuvent être compris que comme appartenant à une « arrière-garde<sup>77</sup> », nécessairement moins célébrée. L'image que nous avons alors du roman canadien se voit fragmentée et devient une mise en récit partielle, confinée aux seules œuvres qui ont survécu à l'épreuve du temps, des goûts et des modes, toujours accompagnée de cette mise en garde : si d'aventure, on souhaitait relire et étudier ces œuvres oubliées, écartées, voire dévaluées, il ne faudra pas trop vouloir y trouver l'art romanesque.

*A contrario*, on n'hésite plus, désormais, à qualifier la décennie 1930 de « première Révolution tranquille<sup>78</sup> » à la suite de Fernand Dumont. On cherche ainsi bien souvent à inférer une « modernité » à une partie du corpus en y cherchant les signes d'une « avant-garde »<sup>79</sup>. Cette modernité est valeur dans la littérature québécoise, comme le fait remarquer Élisabeth Nardout-

---

<sup>72</sup> Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Montréal, Nota Bene, 2007, p. 14.

<sup>73</sup> Maurice Lemire, « Le mouvement régionaliste et l'École du terroir (1900-1940) », dans Aurélien Boivin et David Karel (dir.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires. Le contexte québécois 1830-1960*, avec la collaboration de Brigitte Nadeau, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 20.

<sup>74</sup> Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>75</sup> Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 23.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 216-217.

<sup>77</sup> Sur la notion d'arrière-garde, voir William Marx (dir.), *Les arrières-gardes au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

<sup>78</sup> Fernand Dumont, « Les années 1930 : la première Révolution tranquille », dans Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy et Jean Hamelin, *Idéologies au Canada français, 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 1-20.

<sup>79</sup> Le recueil de poésie *Regards et jeux dans l'espace* (1937) d'Hector de Saint-Denis Garneau est constamment convoqué par la critique à titre de première œuvre moderne. C'est le parti pris des auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*, mais aussi de Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, qui à la suite de Philippe Haeck, fait de Saint-Denis Garneau « notre premier poète de la modernité » (voir *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, 1988, p. 25). Comme on considère qu'il n'y a aucun « roman de la modernité », le surgissement du moderne provient donc de la poésie et ce sera elle, de l'avis de Nepveu, qui servira de tremplin au développement du roman des années 1960. (*Ibid.*, p. 25 et 40.)

Lafarge<sup>80</sup>. Selon Micheline Cambron, elle « est désormais traquée et, dans un mouvement régressif, on cherche moins à présent l'origine de la littérature québécoise que l'origine de sa modernité<sup>81</sup>. » Dans ces circonstances, il devient difficile de regarder la littérature canadienne autrement que par « le prisme de l'avènement<sup>82</sup> » comme le mentionne Vincent C. Lambert; ce faisant, nous sommes condamnés à réduire « implicitement la valeur d'une œuvre à sa force de transgression<sup>83</sup> », ce qui nous enferme trop souvent dans une dichotomie opposant le conservatisme à l'innovation. Seules trois œuvres de l'entre-deux-guerres, toutes publiées dans la décennie 1930, ont en effet été retenues par la tradition critique québécoise comme des jalons canoniques de l'histoire du roman : *Un Homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon, *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard et *Trente arpents* (1938) de Ringuet<sup>84</sup>. Ces œuvres ont été choisies non pas parce qu'elles sont particulièrement représentatives de leur époque, mais plutôt parce qu'elles ébranlent les fondements du modèle romanesque, « soit en accentuant la dimension régionaliste pour y trouver un archétype comme celui de l'avare [*Un Homme et son péché*], soit en mettant l'ancien monde à distance [*Menaud, maître-draveur* et *Trente arpents*]<sup>85</sup> » comme l'explique Michel Biron. Le roman de Ringuet, en particulier, acquiert une valeur particulière dans l'histoire littéraire québécoise parce qu'il marquerait la fin du régionalisme, ouvrant de fait la voie à la modernité. Dans un argumentaire classique, Jacques Allard postule aussi que la modernité implique un « renversement de la tradition<sup>86</sup> » et, qu'en ce sens, elle ne peut qu'être anticléricale<sup>87</sup>. Les romans censurés par le clergé, *Les Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey en tête, la collection des « Romans de la jeune génération »

---

<sup>80</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, « La valeur "modernité" en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Construction de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004, p. 285-301.

<sup>81</sup> Micheline Cambron, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 88.

<sup>82</sup> Vincent C. Lambert, « Le mythe de l'aîné tragique », dans Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2012, p. 140.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>84</sup> Je ne mentionne pas *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon parce que la publication de ce roman n'a pas eu lieu pendant l'entre-deux-guerres, mais en 1913 en France et en 1916 au Québec. Il va toutefois sans dire que cette œuvre a une incidence majeure sur le roman canadien. *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont et *Bonheur d'occasion* (1945) sont également cités par les critiques comme des œuvres canoniques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais elles n'appartiennent pas non plus à la période que j'entends étudier.

<sup>85</sup> Michel Biron, *Le roman québécois*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>86</sup> Jacques Allard, *Le roman québécois. Histories, perspectives, lectures*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2004, p. 36.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 37.

publiés aux Éditions Albert Lévésque en 1931 et 1932, mais aussi les œuvres des femmes, dévaluées à l'époque à cause du sexe de leur autrice, ont conséquemment été réhabilités comme des œuvres « modernes » et obtiennent la faveur de la critique.

Il me semble toutefois qu'en faisant de la modernité l'étalon-or auquel nous mesurons les œuvres romanesques de l'entre-deux-guerres, nous nous sommes alors empêchés de bien percevoir l'objet qui se trouve devant nous, d'en prendre la mesure et de l'analyser pour lui-même. L'avènement du roman canadien m'apparaît en effet comme un phénomène situé dans le temps qui mène à la création d'un objet d'étude particulier, différent à la fois du roman dans ses formes antérieures au XIX<sup>e</sup> siècle, et du roman québécois à venir. Je tenterai alors ici de considérer le roman canadien du point de vue de ses contemporains, ce qui me mènera à une réflexion sur la manière dont il s'est institué, sur ses particularismes, ses circonstances, son rythme, ses codes. Cette thèse se présentera ainsi comme une tentative d'observer la période en elle-même, comme si on ne savait pas ce qui allait se tramer pour le roman qui s'écrira dans les décennies suivantes, comme si le fil et les clés de l'histoire littéraire ne nous avaient pas encore été donnés.

## **UN IMAGINAIRE DU ROMAN CANADIEN : ENTRE DISCOURS ET PRATIQUE**

Cette thèse se veut ainsi une entreprise de décodage visant à comprendre ce que représente le genre romanesque, et plus particulièrement le « roman canadien », pour les écrivains, les éditeurs et les critiques de l'entre-deux-guerres. Pour en donner la mesure, j'explorerai la constitution de ce que je nomme un « imaginaire générique<sup>88</sup> », soit un système conceptuel partagé de représentations du genre romanesque. Puisque ces représentations du roman se réalisent à la fois dans le *discours* sur le genre romanesque, puis, dans les *pratiques* d'écriture romanesques elles-mêmes, ma thèse comportera deux volets distincts. L'analyse du discours me permettra d'abord d'interroger la manière dont la notion de roman canadien est actualisée durant la période précise de l'entre-deux-guerres et de voir en quoi elle apparaît pertinente pour les contemporains. Je chercherai ainsi à mettre au jour les caractéristiques qu'on associe au genre romanesque, les valeurs qu'il véhicule ou qu'on croit qu'il devrait véhiculer et

---

<sup>88</sup> Comme je le montrerai dans le chapitre I, cette notion est surtout utilisée dans les études littéraires portant sur l'écriture des femmes, puisqu'on y fait se recouper des considérations sur le genre littéraire et sur le genre sexuel (*gender*). Je définirai, quant à moi, la notion d'imaginaire générique de manière beaucoup plus large.

la manière dont on tente de s'appropriier le modèle romanesque issu de la France. Cette étude du discours permettra, dans un premier temps, de voir quelles définitions et quelle cohérence donnent les critiques, les écrivains et les éditeurs à l'expression « roman canadien » durant cette période.

Puisque l'émergence de cette dénomination générique va également de pair avec des transformations dans la manière même d'écrire le roman, il m'apparaît impératif de rendre compte, en plus du discours social en circulation, des changements dans la pratique du genre romanesque qui ont lieu au cours de la période. Dans le second mouvement de la thèse, je montrerai donc que trois reconfigurations principales s'opèrent de la poétique du roman canadien, influençant à la fois le format (matériel), la forme (littéraire) et le contenu des œuvres romanesques de la période. La structure double de la thèse, partagée entre discours et pratique<sup>89</sup>, permettra donc de comprendre comment un imaginaire générique du roman canadien s'impose durant l'entre-deux-guerres et la manière dont il régit tant la façon dont on parle du genre romanesque que la production des textes romanesques eux-mêmes.

Dans l'optique de mieux cerner le concept d'imaginaire générique, le premier chapitre de cette thèse se présentera alors comme une réflexion théorique sur cette notion. Je la situerai d'abord par rapport à l'imaginaire linguistique et à l'imaginaire social dont elle est partiellement issue, puis en regard des différentes définitions qu'en ont données les chercheuses s'intéressant à la littérature des femmes (en particulier Christine Planté), qui ont été parmi les premières à l'utiliser. J'esquisserai ainsi une première définition de l'imaginaire générique tel que je l'entendrai dans mes analyses. Pour étayer davantage cette définition, je confronterai ensuite le modèle de l'imaginaire générique à certains problèmes inhérents à l'étude des genres littéraires (leur nature, leur fonctionnement, notamment). Je relèverai alors certains éléments de la théorie des genres littéraires (en m'appuyant notamment sur les travaux de Jean-Marie Schaeffer, Thomas Pavel, Marielle Macé), puis des théories des genres empruntant aux *Cultural Studies* et

---

<sup>89</sup> Dans leur plus récent ouvrage collectif, Robert Dion et Andrée Mercier ont recours à la même structure en deux parties pour traiter du concept de littérature contemporaine. Ils s'intéressent, d'une part, « aux discours qui construisent la littérature comme contemporaine — bref, à ce par quoi la littérature dite “contemporaine” peut exister parce que le discours critique (au sens large) contribue à l'inventer — et, d'autre part, aux œuvres produites au cours de la période contemporaine [...] qui exemplifient certaines mises en œuvre esthétiques et poétiques d'un nouvel art narratif. » Voir Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 17.

à la pragmatique linguistique (à l'instar de Carolyn R. Miller, de John Frow), pour voir dans quelle mesure et de quelle manière l'imaginaire générique peut s'en nourrir.

À mon sens, et puisque ma thèse comprend également une section sur les pratiques de l'écriture romanesque, l'étude de l'imaginaire générique d'une période ne peut toutefois pas s'appuyer exclusivement sur l'*idée* de genre. Pour en donner un portrait complet, il faut également s'intéresser à la poétique et son apport à l'étude de l'imaginaire générique. La seconde partie de ce premier chapitre sera donc consacrée à des réflexions sur la poétique incarnée (Vincent Jouve) et la sociopoétique (Alain Viala, Alain Montandon), puis au rapport entre imaginaire générique et horizon d'attente tel que défini par Hans Robert Jauss. Je postule qu'on assiste, durant l'entre-deux-guerres, à la création de « séries » littéraires, c'est-à-dire d'ensembles de romans de facture semblables (que j'appellerai des « romans conformes ») qui, plutôt que de provoquer un écart esthétique, sont très en phase avec l'horizon d'attente de leur époque<sup>90</sup>. Ces séries illustrent et consolident l'imaginaire générique tout à la fois; à partir de leur étude, il sera possible ultimement de dégager une poétique générale du roman canadien. Finalement, puisque le type de support utilisé a également une incidence sur la conception du genre romanesque, et donc sur l'imaginaire générique de cette forme littéraire, le livre dans sa forme matérielle sera le dernier élément que je prendrai en compte dans ce premier chapitre théorique, en m'inspirant de la poétique du support (Marie-Ève Thérénty). Jeter ainsi les bases définitives de l'imaginaire générique me permettra d'asseoir le cadre théorique général qui me servira ensuite à circonscrire la notion de roman canadien dans les textes critiques et littéraires de l'entre-deux-guerres.

### **Émergence et consolidation d'un discours sur le roman**

Dans deux chapitres subséquents, je me concentrerai sur le déploiement de l'imaginaire générique romanesque dans le discours critique de la période. Dans le chapitre II, je chercherai d'abord à analyser la représentation du genre dans le discours savant et institutionnel. Je m'attacherai alors à des voix particulières, celles des premiers historiens littéraires, des rédacteurs et rédactrices de manuels de littérature, et des intellectuels qui évoluent en milieu universitaire ou plus largement scolaire. Par leur position particulière dans l'institution littéraire, ces critiques et pédagogues jouent un rôle central dans la mise en place de l'imaginaire

---

<sup>90</sup> Trois de ces séries feront précisément l'objet de mes analyses dans les chapitres IV, V et VI de cette thèse.



générique du roman canadien qu'ils balisent, décrivent, régissent. Leurs ouvrages deviennent ainsi le premier lieu d'une réflexion sur la spécificité du roman au Canada français.

Cette étude débutera avec l'*Histoire de la littérature canadienne* (1874) d'Edmond Lareau. Bien que sa rédaction n'ait pas lieu durant l'entre-deux-guerres, l'*Histoire* de Lareau est le premier ouvrage sur la littérature canadienne qui classe systématiquement les œuvres en fonction des genres littéraires, en accord avec le système des Belles-lettres français qui sert de modèle à l'historien. Conséquemment, chez Lareau, la description du roman canadien passe inévitablement par une comparaison avec le roman européen. L'opposition entre les deux modèles romanesques est ainsi particulièrement visible dans l'*Histoire de la littérature canadienne*. La nécessité d'une analogie avec la littérature française disparaît ensuite avec les manuels de littérature (dans ses éditions de 1907, 1918, 1930 et 1939) rédigés par M<sup>gr</sup> Camille Roy, qui s'intéresse à la spécificité nationale de la littérature canadienne. Son objectif est de former la nouvelle génération d'étudiants et d'écrivains. De manière surprenante toutefois, le discours sur le roman est particulièrement peu développé dans le *Manuel*. Roy s'en tient à une description par la négative, rejetant sur l'inexpérience des romanciers l'échec du roman. Il est tout de même possible de tirer une définition relative du genre romanesque chez Roy en examinant la manière dont il présente les romanciers. L'enseignement est également l'objectif visé par Sœur Marie-Élise (née Évelyna Thibodeau), la rédactrice du *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes* (1925) produit par la Procure de la Mission des Sœurs de Sainte-Anne. Destiné à un public constitué de jeunes filles, le *Précis* présente le roman comme un objet dangereux pour elles, puisqu'elles risquent leur vertu par sa lecture. Étant donné ce postulat de base, le *Précis* est alors beaucoup plus dogmatique : en résultent des définitions pointues du genre romanesque.

Dans l'*Histoire* de Lareau, les *Manuels* de Roy et le *Précis* des Sœurs de Sainte-Anne le roman demeure cependant un objet parmi d'autres au sein d'études plus larges sur la littérature canadienne. Il faut attendre 1937 pour qu'un ouvrage complet soit dédié au genre romanesque en particulier : *Le Roman canadien-français* d'Albert Dandurand. L'étude de Dandurand est avant tout savante, elle s'appuie sur le postulat que la production romanesque, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la période contemporaine, peut être décrite et analysée en ayant recours aux définitions du romantisme et du réalisme français. Dandurand s'applique donc à proposer

des classifications du roman canadien à l'aune de ces deux concepts, sans toutefois reconduire l'idée selon laquelle la littérature canadienne serait subordonnée à la littérature française.

Enfin, à la fin de la décennie 1930, le système universitaire a également atteint une maturité suffisante pour que les premières thèses de doctorat sur la littérature canadienne soient menées à terme. Je m'intéresserai plus spécifiquement à deux de ces thèses, déposées à l'Université de Montréal en 1938 : *La Revanche de Maria Chapdelaine* de Louvigny de Montigny et *Évolution du roman au Canada français* de Ruth Joyce Howie. Ces deux études se présentent de manière foncièrement différente. Louvigny de Montigny propose d'abord une étude de cas sur le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. Puisqu'il institue cette œuvre comme le modèle du genre romanesque, De Montigny donne également une image contrastée du roman canadien tel qu'il s'écrit ou qu'il devrait, à son avis, s'écrire. La doctorante Ruth Joyce Howie entreprend quant à elle un travail classificatoire et définitoire des différents sous-genres du roman canadien dans le but de montrer comment celui-ci s'est transformé et renouvelé au cours de son histoire. Dans les deux cas, on constate un changement significatif, que je tâcherai de décrire, dans la perception du roman canadien entre les décennies 1920 et 1930. Tandis que les premières monographies qui présentent des sections sur le roman canadien s'apparentent davantage à de courtes recensions, un véritable discours spécialisé sur le genre romanesque émerge à la fin de la décennie 1930.

Pour clore la section sur le discours, j'explore, dans le chapitre III, les occurrences du syntagme « roman canadien » dans la presse et les périodiques de l'entre-deux-guerres. Au contraire des auteurs et des autrices de monographies critiques qui ont plusieurs années pour rédiger leur ouvrage, et donc pour élarger le corpus, pour établir un canon et plus largement pour réfléchir à une manière de présenter leur idée du genre, les rédacteurs et rédactrices de chroniques ou d'articles de périodique s'ancrent plus largement dans l'actualité littéraire, historique et politique. Le discours médiatique sur le roman canadien est par cela même moins institutionnalisé. De manière plus importante, il est aussi plurivocal, c'est-à-dire qu'il est formé des prises de paroles d'un très grand nombre d'interlocuteurs. Son analyse me permet de dégager un certain métalangage — un ensemble de formulations, de lieux communs aussi —, qui informe sur l'idée de roman en circulation à l'époque et qui nourrit l'imaginaire générique du roman canadien. La presse est en effet le lieu de réflexions et de débats sur la manière dont doit s'écrire le roman canadien. Dans les recensions critiques d'œuvres romanesques canadiennes et dans les

études de fond sur le roman, il est possible de relever une certaine tension entre une littérature d'action (plus présente dans le circuit populaire) et une littérature plus descriptive (roman de mœurs, en perte de vitesse, et roman réaliste, dont on veut voir l'avènement). Cette tension se reflète dans la manière dont les chroniqueurs conceptualisent l'intrigue, la description, le style et la langue d'écriture des œuvres qu'ils recensent. En dégagant les prises de position sur ces différents éléments constitutifs du roman, il deviendra possible de cerner davantage l'imaginaire générique du roman canadien.

En marge de ces considérations dont on pourrait dire qu'elles concernent la poétique du roman canadien, le discours médiatique fait aussi une grande place à une réflexion sur les destinataires du roman canadien, dans l'optique d'encadrer la pratique de lecture de la population canadienne. Pensé comme un outil dans l'éducation de trois groupes spécifiques de lecteurs — les femmes, les ouvriers et les enfants —, le roman canadien doit respecter un nombre de règles, suivre un certain modèle, correspondre à une formule préétablie. Si la figure de la jeune fille en lectrice de romans est héritée directement d'une longue tradition européenne, l'attention aux lectures des prolétaires et de la jeunesse est nouvelle et se dessine nettement à partir du milieu de la décennie 1920 au Québec. Les chroniqueurs imaginent ainsi le roman canadien spécialement pour ces publics, ce qui a une influence sur la manière dont ils veulent que le genre s'institue. Dans le prolongement de cette réflexion sur le lecteur imaginé du roman canadien, je m'intéresse finalement, dans ce chapitre, à la publicité littéraire, qui a une incidence importante sur l'imaginaire générique. La publicité met en relief certains traits spécifiques du roman canadien, ceux qu'on cherche à mettre de l'avant, à vanter, dans le but de faire mousser les ventes. Le dégagement des caractéristiques du roman canadien, tel que convoyé par le discours critique de l'entre-deux-guerres, servira ensuite de point de repère et de comparaison lorsqu'il sera temps, dans le second mouvement de la thèse, d'étudier les pratiques du roman elles-mêmes.

### **Reconfigurations des poétiques**

Dans le deuxième mouvement de la thèse, je me penche plus spécifiquement sur les œuvres romanesques publiées durant l'entre-deux-guerres dans le but de voir de quelle manière elles performant le genre romanesque. On compte 235 romans destinés à un public adulte et

publiés en volume paraissant entre 1919 et 1939 au Québec<sup>91</sup>. Je n'entreprends pas dans cette thèse l'analyse de chacune de ces œuvres, travail qu'une seule personne ne saurait mener à terme. Toutefois, en m'appuyant sur Jacques Michon qui, déjà en 1979, appelait de ses vœux une étude du roman québécois qui dépasse la conception « partielle et partielle<sup>92</sup> » de la littérature romanesque québécoise réduite à une série de textes préalablement déterminée par la critique érudite et universitaire, j'ai choisi d'embrasser très largement ce corpus. Michon nous incitait à « étudier simultanément, dans leurs rapports dynamiques à la fois synchronique et diachronique tous les éléments du corpus : roman populaire, radio-roman, roman bourgeois (social, psychologique), etc.<sup>93</sup> » Sans prétendre être en mesure de procéder à une étude aussi exhaustive, je souhaite tout de même faire dialoguer les différentes parties de ce corpus. J'ai donc identifié, au fil de la lecture de ces œuvres, trois grandes reconfigurations, intimement liées au contexte de production et de réception des œuvres, qui permettent de mieux comprendre comment s'est consolidé l'imaginaire du genre dans l'écriture même des romans.

Ces trois reconfigurations sont associées à autant de séries littéraires, regroupant des œuvres particulièrement représentatives de ces changements : la collection de romans populaires de la maison d'édition Édouard Garand, les romans à thèse régionalistes et les premières tentatives de romans psychologiques rédigés à la première personne du singulier<sup>94</sup>. Aucune des transformations qui s'amorcent durant l'entre-deux-guerres, cependant, n'est l'objet d'un mouvement réfléchi, c'est-à-dire qu'elles ne renvoient pas à des courants littéraires institutionnalisés ni même à des changements qui sont tout à fait perçus par les romanciers eux-mêmes ou par les critiques de l'époque. Ces reconfigurations ne sont pas non plus mutuellement exclusives, et si je les présente ici dans un ordre qui apparaît logique au regard de la chronologie,

---

<sup>91</sup> Une étude bibliographique m'a permis de déterminer, sans surprise, que les hommes dominent la production romanesque de la période : parmi les 120 auteurs de ces 235 romans, on trouve 86 romanciers et 34 romancières. Les femmes sont tout de même les autrices de près du quart de la production romanesque de l'époque.

<sup>92</sup> Jacques Michon, « Esthétique et réception du roman conforme : 1940-1957 », dans *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, Sherbrooke, Cahiers d'études littéraires et culturelles, n° 3, 1979, p. 4.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Seul le radiroman a dû être écarté; l'envergure déjà importante du corpus, la différence marquée entre les médias (le texte écrit et la radio) et l'approche méthodologique différente dans le traitement de l'archive radiophonique, m'a en effet contrainte à ne pas le prendre en compte. Le radiroman, qui fait son apparition en 1935 et atteint son apogée en 1938-1939, comporte toutefois un grand nombre de ressemblances avec le roman populaire à diffusion de masse de la même période. Il constitue une forme romanesque pertinente dans la création, plus large, d'un imaginaire générique littéraire canadien-français. Il faudra certainement en rendre compte, mais qui ne sera pas mon objet dans cette thèse.

il ne faut pas perdre de vue que ces trois grands mouvements se superposent à l'occasion, voire se produisent simultanément, mais sur des fronts différents.

La première reconfiguration de la poétique du roman canadien que j'ai identifiée se joue sur le plan de l'autonomisation du genre romanesque par rapport à la presse et concerne plus spécifiquement la poétique du support. À l'origine, le roman, en volume relié, était assez rare et les auteurs qui souhaitent publier sous cette forme faisaient paraître leurs ouvrages à Paris<sup>95</sup>. L'étude des modes de production et de diffusion du genre romanesque depuis 1837 montre également sa relation étroite à la presse : les œuvres paraissent presque systématiquement dans les pages des périodiques — journaux, magazines ou revues littéraires —, avant de faire l'objet d'une parution subséquente en volume relié, si le roman a atteint une certaine popularité ou renommée. Or, durant l'entre-deux-guerres, le roman canadien se désenclave peu à peu du format du roman-feuilleton, demeuré longtemps le plus populaire, pour trouver sa véritable indépendance.

Ce parti pris permet de jeter un nouvel éclairage sur les pratiques éditoriales d'une maison d'édition en particulier, les Éditions Édouard Garand, fondées en 1923, qui feront l'objet du chapitre IV de la présente thèse. Cette maison développe rapidement une collection centrée sur le roman canadien. Michel Biron qualifie le travail de Garand de première « tentative<sup>96</sup> » d'institutionnalisation du modèle éditorial à cause précisément de la création de la collection « Le Roman canadien ». Les titres qui forment cette collection constituent à mon sens des « œuvres-frontières », à mi-chemin entre le roman en volume et la publication périodique. Édouard Garand propose en effet des romans reliés, mais ceux-ci sont expédiés mensuellement aux lecteurs, en suivant le modèle de la souscription. Cela dit, l'hybridité de la collection provient surtout de la forme de chaque titre, constitué d'un roman principal de 60 à 120 pages, mais aussi d'articles, de chroniques, de publicité, et parfois même d'un second roman, à suivre celui-là, découpé en feuilletons répartis dans les différentes livraisons. Les romans de la collection pourraient alors passer pour des magazines ou des revues littéraires, si ce n'était du martèlement constant de leur appartenance à la catégorie du « roman canadien », dont font état à la fois le paratexte et le discours dans les différentes chroniques en fin de volume. L'existence

---

<sup>95</sup> C'est notamment le cas de Robert de Roquebrune qui publie ses romans *Les Habits rouges* (1923) et *Les Dames Le Marchand* (1927) à Paris.

<sup>96</sup> Michel Biron, *Le roman québécois*, op. cit., p. 30.

de ce modèle hybride de publication du roman m'amène à considérer d'un autre œil, d'une part, le type de roman qui est produit au début de l'entre-deux-guerres, et d'autre part, la manière dont les premières entreprises éditoriales de commercialisation et de distribution du roman modèlent le genre.

Le chapitre V porte sur une seconde reconfiguration du roman canadien, qui concerne la transformation du canevas principal du genre romanesque sous l'influence du régionalisme littéraire. Les années 1920, qui serviront ici de décennie témoin, sont marquées par la querelle du régionalisme, qui atteint son apogée à ce moment. Fondée avant tout sur l'opposition entre deux points de vue sur le monde et sur la littérature, l'un tourné vers le Canada français, l'autre vers la France, cette querelle, qui a pourtant connu un intérêt critique soutenu<sup>97</sup>, n'a toutefois pas réellement été perçue comme un tournant dans le développement du genre romanesque au Québec. Le débat qui se joue entre « régionalistes » et « exotiques » concerne pourtant également les genres littéraires; le *roman* régionaliste y est traditionnellement opposé à la *poésie* exotique<sup>98</sup>. Le genre romanesque, qui se construit à l'aune de la querelle, est alors massivement investi par les régionalistes.

Or, bien souvent, le régionalisme littéraire des années 1920 est confondu avec l'un de ses sous-genres, le terroirisme, reconduisant l'idée que la trame narrative du roman régionaliste se limite à celle mettant en scène un père de famille agriculteur qui rencontre des difficultés à léguer sa terre à son fils unique, qui sent plutôt l'appel de la ville ou des États-Unis. Au cours de la décennie 1920, cette trame narrative se modifie et se réactualise dans un contexte urbain et bourgeois, en empruntant une partie des codes du roman populaire. La série littéraire dans laquelle s'inscrit cette redéfinition de la poétique romanesque régionaliste prend son origine dans le roman *L'Appel de la race* (1922) de Lionel Groulx. Dans ce chapitre, je montre comment

---

<sup>97</sup> Les travaux d'Annette Hayward sur cette question sont particulièrement importants : *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*; « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40, mai 1993, p. 7-27; « La querelle des régionalistes et des "exotiques" : mise au point historique », *Québec Studies*, n° 12, 1991, p. 93-100, de même que l'ouvrage de Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le confit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, 1989 et l'ouvrage collectif de Denis Saint-Jacques (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007. Voir également les études sur certains acteurs de la querelle dans Micheline Tremblay et Guy Gaudreau, « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002, p. 159-178; Gaston Pilote, « Victor Barbeau et la querelle du régionalisme », *Études françaises*, vol. 7, n° 1, février 1971, p. 23-48; Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard (dir.), *Le Nigog*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes, t. VII, 1987.

<sup>98</sup> Il existe bien entendu des poètes régionalistes – Alfred DesRochers en tête –, mais l'opposition entre roman et poésie reste forte durant la période.

le *topos* principal de ce roman, le mariage mixte et ses dangers, est repris dans un échantillon de romans de la période. *La Campagne canadienne* (1925) d'Adélarde Dugré se présente par exemple comme une réécriture du roman de Groulx, en évacuant sa finale subversive. Certains auteurs tentent quant à eux de mêler les canevas narratifs en introduisant la problématique du mariage mixte dans le roman terroiriste. De son côté, Harry Bernard n'hésite pas à retourner le modèle sur lui-même dans *La Ferme des pins* (1930) en réfléchissant à l'impossibilité du mariage mixte du point de vue de personnages anglophones. Finalement, le roman *Le Nom dans le bronze* (1933) donne une nouvelle inflexion au modèle en le recentrant sur la jeune fille à marier elle-même. En dégagant le *topos* commun à tous les types de romans régionalistes, celui de la représentation du mariage mixte, j'entends donc proposer une nouvelle lecture de la trame romanesque et idéologique des œuvres de cette époque.

La dernière grande reconfiguration que j'aborderai dans le dernier chapitre de la thèse concerne l'énonciation dans le roman. On retrouve, dans le corpus qui m'intéresse, un ensemble de textes écrits à la première personne du singulier. Ce type d'écriture m'apparaît comme une tentative de répondre à l'une des critiques principales du roman canadien, soit le manque d'épaisseur psychologique des personnages. Il existe certes des romans, avant l'entre-deux-guerres, qui font usage de la première personne du singulier, mais on a plutôt affaire à des œuvres qui utilisent directement le ressort de la correspondance et du journal intime. C'est le cas dans *Angéline de Montbrun* (1882) de Laure Conan, notamment. Les romans que j'entends analyser dans ce sixième chapitre cherchent à se détacher de ce modèle et à présenter de véritables prises de paroles individuelles dans le but d'explorer la subjectivité des personnages. À l'étude des romans de ce sous-corpus toutefois, on constate que l'énonciation à la première personne du singulier n'arrive cependant pas réellement à percer : le roman canadien se présente comme le lieu de la parole tue ou contrainte, du silence et de l'impossibilité de dire.

Paradoxalement, j'avance que le roman canadien psychologique n'est pas, sur le plan poétique, en complète rupture avec le roman régionaliste dogmatique; il s'agit d'une variation sur la crise de valeurs qui motive les personnages du roman régionaliste des années 1920, mais dans laquelle le sujet narrateur parle en son nom propre. Ce postulat est particulièrement visible dans *La Voix des sillons* (1932) d'Anatole Parenteau, mais même dans des œuvres romanesques plus franchement en opposition à la *doxa* régionaliste — à l'instar de *L'Initiatrice* (1932) de Rex Desmarchais et des *Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey —, voire construites sur

le modèle du dialogue philosophique comme *Siraf* (1934) de Georges Bugnet. La crise de valeurs qui s’y joue se solde par un retour au silence s’apparentant en effet bien souvent à l’abandon de la lutte qui caractérise le roman régionaliste.

\*  
\* \*

À bien des égards, l’entre-deux-guerres apparaît comme une période charnière pour le genre romanesque au Québec. Les transformations que je mettrai en lumière dans cette thèse ne sont toutefois que rarement de l’ordre de la rupture et encore moins d’une logique de *tabula rasa*, comme ce peut être le cas dans les années 1960. D’une manière similaire à ce que Lucie Robert a pu faire pour le concept de littérature canadienne-française<sup>99</sup>, je m’intéresserai alors à l’*émergence* de la notion de roman canadien, puis à sa *consolidation* qui se réalise pleinement au cours des décennies 1920-1930. Or, celle-ci se produit par la prise de conscience graduelle de la spécificité du roman canadien. Les changements dans la représentation et dans la pratique du genre romanesque s’effectuent donc petit à petit, plus ou moins sans heurts. La redéfinition de l’idée de genre qui a cours tant dans les monographies que dans le discours médiatique s’apparente ainsi parfois moins à l’établissement assertif d’un modèle romanesque qu’à une renégociation progressive de la place du roman dans l’écologie des genres littéraires au Canada français.

Du point de vue critique qui est le mien, situer le roman canadien dans le système des genres littéraires demeure toutefois une entreprise complexe, précisément puisqu’il n’est jamais clairement défini par les contemporains — les textes de l’entre-deux-guerres qui avancent des définitions explicites du roman canadien sont, comme nous le verrons, plutôt rares. Pas de manifeste ni d’école pour ces romanciers dont on dira qu’ils sont davantage des individualistes<sup>100</sup> qu’un groupe organisé. Un déplacement s’effectue pourtant bel et bien dans la manière dont le roman est envisagé pendant l’entre-deux-guerres : le modèle romanesque associé à la représentation des mœurs canadiennes d’antan ou aux temps forts d’une épopée de

---

<sup>99</sup> Lucie Robert, « L’émergence de la notion de “littérature canadienne-française” dans la presse québécoise (1870-1948) », *op. cit.* p. 136-143.

<sup>100</sup> Alfred DesRochers nommera ainsi rétrospectivement les écrivains de la génération littéraire des années 1920, plus particulièrement ceux ayant fait paraître une œuvre en 1925. Voir Alfred DesRochers, « Les “individualistes” de 1925 », *Le Devoir*, 24 novembre 1951, p. 9.



fondation historique est délaissé, remplacé par un roman que l'on veut plus actuel, ancré dans les préoccupations de l'époque. Le roman canadien se présente ainsi comme une nouvelle identité générique qui cherche à s'instituer au sein des lettres canadiennes-françaises dans un ensemble de sous-genres à première vue non apparentés : toutes les déclinaisons du roman populaire (roman sentimental, policier, historique), le roman régionaliste et le roman psychologique.

Cet état de fait motive mon recours à la notion d'imaginaire générique pour comprendre la place que prend le roman canadien dans le système générique canadien-français : partiellement inconsciente, la redéfinition du genre romanesque qui se produit durant l'entre-deux-guerres ne peut être appréhendée qu'en examinant à la fois sa nouvelle pertinence dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres, puis sa performance, c'est-à-dire la manière dont le genre est actualisé dans les romans eux-mêmes. L'un des effets de cette manière de procéder est qu'elle m'amène à m'intéresser davantage au discours collectif, parfois foncièrement monologique, qu'aux particularismes de la pensée des avant-gardes, de même qu'à étudier plus en avant les œuvres romanesques conformes à l'imaginaire générique. D'une certaine manière, cette thèse propose en fait le contrepoint du travail de Daniel Chartier sur l'émergence des classiques dans les années 1930. Chartier se demande « [q]u'est-ce qu'une œuvre classique? Ou comment une œuvre, soumise dès sa parution à l'examen critique, franchit-elle les étapes hasardeuses du parcours d'émergence qui lui permet de se constituer en une œuvre marquante dans sa littérature nationale, voire dans la *littérature*<sup>101</sup>? »; de mon côté, je m'intéresse plutôt à l'ensemble des œuvres romanesques qui existent *entre* les romans reçus comme des classiques du genre, à ces romans qui ne contestent que rarement l'horizon d'attente parce qu'ils sont en fait le tissu même qui le forme.

Par une réflexion sur le genre romanesque, je cherche en effet à dégager la forme générale du roman de l'entre-deux-guerres et les présupposés esthétiques qui le sous-tendent, en faisant dialoguer une sélection d'œuvres de la période avec le métadiscours sur le roman qui circulait à l'époque. Au terme de cette étude, je souhaite également prendre la mesure du degré de correspondance entre le discours sur le genre romanesque et sa praxis, ce pour donner un portrait complet du roman canadien en restant le plus près possible du point de vue des

---

<sup>101</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques*, op. cit., p. 9.

contemporains. Il est clair toutefois que je ne pourrai pas faire complètement fi de ma propre position dans l'histoire, et que ma compréhension des discours, ma lecture des textes, ne pourra être entièrement exempte d'interférences. Au terme de ce parcours, j'aurai néanmoins proposé certains éléments d'un récit sur le roman canadien — puisqu'on ne peut jamais tout à fait l'éviter — que j'espère nuancé, dans le but de me rapprocher le plus possible du roman canadien tel qu'il est pensé et tel qu'il s'est écrit durant l'entre-deux-guerres.

## CHAPITRE I

### **Circonscrire un imaginaire. Éléments pour une définition de l'imaginaire générique**

*L'imagination est un domaine de rêves,  
l'imaginaire, un domaine de formes.*

ANDRÉ MALRAUX<sup>102</sup>

La redéfinition du genre romanesque qui s'enclenche durant l'entre-deux-guerres se fait selon des modalités qui sont propres à la société et à l'époque où elle se produit. Ce que le roman évoque et convoque — ses codes, sa place dans le système des genres et son développement au sein de la littérature canadienne — est en effet implicitement et explicitement interrogé par les contemporains, qui en tirent une certaine image du roman canadien. Cet ensemble de représentations du romanesque se réalise dans un « imaginaire » que je qualifierai de « générique », au sens où il révèle une conception particulière d'un genre littéraire. Réfléchir à la mise en place de cet imaginaire générique me permettra, tout au long de cette thèse, d'interroger la situation du roman canadien au sein des genres littéraires durant l'entre-deux-guerres. Ce faisant, je m'inscris dans la lignée des travaux de Marielle Macé — sur lesquels je reviendrai plus loin —, qui cherchent à comprendre comment l'essai se positionne dans l'écologie plus large des genres littéraires<sup>103</sup>, mais en déplaçant mon attention sur l'imaginaire générique d'une autre forme, celle du genre romanesque et, plus spécifiquement, du « roman canadien ».

Or, bien qu'elle soit assez largement utilisée en études littéraires, la notion d'imaginaire générique n'a cependant pas été définie de façon serrée par les critiques et les

---

<sup>102</sup> André Malraux, *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 179.

<sup>103</sup> En particulier les articles « Le nom du genre. Quelques usages de l'«essai» », *Poétique*, n° 132, décembre 2002, p. 401-414 et « Listes de genres : sur la place de l'essai et l'imaginaire générique », *Lectures littéraires*, n° 8, 2006, p. 129-143.

théoriciens qui y ont recours et le sens qui est accordé à cette expression varie grandement d'un auteur à l'autre. Dans ce contexte, l'objectif du présent chapitre sera d'en donner une définition un peu plus nette, en commençant par baliser plus en avant les concepts d'*imaginaire* et de *genre littéraire* sur lesquels elle repose. Pour ce faire, je proposerai une réflexion théorique sur les différentes applications du concept d'imaginaire en linguistique, en sociologie et en études littéraires, puis sur la théorie des genres littéraires elle-même, en accordant une attention particulière au genre romanesque. Dans un second temps, je mettrai en relief l'apport de la poétique (textuelle et du support) à l'imaginaire générique.

Cette double structure fait écho à celle de la thèse, partagée entre l'étude de la représentation du roman canadien dans le discours et l'analyse de la pratique du genre romanesque elle-même. Elle me permet de mettre en place certains des outils dont je me servirai au fil des chapitres pour examiner les différents ensembles de textes que j'ai identifiés, soit les monographies et les périodiques pour la section sur le discours; et les trois séries littéraires regroupant les romans canadiens eux-mêmes pour l'analyse de la pratique romanesque. Je mets donc ici en place le cadre conceptuel et théorique dans lequel s'inscrira ma thèse, en cherchant à déplier le concept d'imaginaire générique pour réfléchir aux enjeux concernant l'appartenance générique des textes, l'univers fictif textuel et la constitution matérielle de l'objet-livre. Je considère en effet que ces trois facettes sont indissociables et interdépendantes dans l'imaginaire générique : le discours en circulation sur le roman agit sur la pratique des romanciers, les contraintes matérielles ont une influence sur les romans qui sont produits tant quant à leur forme que sur le plan du contenu, et c'est en partie à partir des textes eux-mêmes que les critiques établissent les caractéristiques du genre. En somme, j'esquisserai ici une définition, bien que partielle, de l'imaginaire générique en cherchant à rendre compte des différents mécanismes — littéraires, mais aussi sociaux et culturels — qui le façonnent.

## **L'IMAGINAIRE GÉNÉRIQUE EN THÉORIES**

Le concept d'imaginaire générique s'inscrit dans une histoire des représentations des genres littéraires qui, dans la tradition occidentale, remonte à l'Antiquité. Dans leurs

travaux respectifs, Antoine Compagnon<sup>104</sup>, Dominique Combe<sup>105</sup> et Marielle Macé<sup>106</sup>, en particulier, ont cherché à rendre compte de l'évolution de la représentation des genres littéraires; ils postulent que l'histoire des genres littéraires se présente comme une série de ruptures se produisant à des intervalles irréguliers, au cours desquelles l'utilité des catégories génériques en littérature est constamment remise en cause. Si la tripartition aristotélicienne des genres poétiques, héritée de la rhétorique, a connu une longévité très grande dans l'histoire littéraire et demeure même en usage de nos jours dans une certaine mesure, ses postulats de base ont constamment été déplacés. Les genres ont ainsi eu une visée prescriptive (d'Horace jusqu'à Boileau), puis plus strictement descriptive et historique (durant la période romantique), avant d'être complètement évacués au profit d'une lecture immanente des textes (de Benedetto Croce jusqu'à nos jours, en passant par les formalistes russes). À partir des années 1970, Gérard Genette, Tzvetan Todorov et Robert Scholes notamment, ont réintroduit la notion de genre dans leurs travaux théoriques en remplaçant la rhétorique au cœur de leurs préoccupations. Pour Compagnon, il s'agit alors véritablement d'un « retour du genre<sup>107</sup> », qui sera ensuite temporisé au cours de l'époque actuelle, où les jeux d'affiliation générique sont nombreux<sup>108</sup>.

Les recherches récentes sur le « savoir des genres<sup>109</sup> » et, bien sûr, sur l'imaginaire générique lui-même<sup>110</sup>, indiquent maintenant un renouveau d'intérêt pour la question des genres littéraires, ce depuis les dernières années de la décennie 2000. L'imaginaire générique en particulier se présente alors comme une actualisation de la théorie des genres littéraires. Avoir recours à cette notion devient une façon de trouver des éléments de

---

<sup>104</sup> Antoine Compagnon, « Le genre comme modèle de lecture », dans *Le démon de la théorie*, Paris Seuil, 1998 et « La notion de genre », cours de licence LLM 316 F2, UFR de Littérature française et comparée, Université de Paris IV-Sorbonne, 2001, [En ligne], <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

<sup>105</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

<sup>106</sup> Marielle Macé, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.

<sup>107</sup> Antoine Compagnon, « La notion de genre », *op. cit.*

<sup>108</sup> Pierre-Luc Landry et Marie-Hélène Voyer se sont d'ailleurs penchés sur la question de la création d'hapax dans le paratexte et les mentions éditoriales des romans québécois publiés dans les maisons d'édition contemporaines et soulignent le jeu sur la nomenclature de ces « ovnis » littéraires. Voir « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 47-63.

<sup>109</sup> Raphaël Baroni et Marielle Macé, *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007.

<sup>110</sup> Le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire FIGURA de l'Université du Québec à Montréal et l'Unité mixte de recherche LITT&ARTS de l'Université Grenoble-Alpes organiseront d'ailleurs conjointement une journée d'étude sur la question précise de l'imaginaire des genres en juin 2019.

réponses pour régler certains problèmes inhérents à l'étude des genres, mais par le biais d'un examen de la construction des représentations discursives, sociales et culturelles de ces mêmes genres (soit leur imaginaire, à proprement parler). Le concept d'imaginaire lui-même, particulièrement vaste, demande cependant à être circonscrit avant de pouvoir réfléchir à son articulation avec l'étude des genres.

### **Les contours flottants d'un imaginaire**

La notion d'imaginaire est devenue un concept heuristique central en sciences humaines<sup>111</sup>. Nombreux en sont les champs d'application, et ses déclinaisons se sont multipliées au cours des dernières années. Celles-ci peuvent concerner la représentation de thématiques (« imaginaire du Nord<sup>112</sup> »), postuler qu'il existe des différences dans la façon de percevoir le monde (« imaginaires féminins » ou « masculins ») ou, comme je l'entends, s'attacher à des problématiques concernant la généricité des textes (« imaginaire théâtral<sup>113</sup> », etc.). L'utilisation du concept d'imaginaire, dans la plupart de ces cas, demeure toutefois plutôt impressionniste et peu de pistes sont données pour procéder à une systématisation de sa définition.

Il faut aller voir du côté de la linguistique pour trouver une première application pratique de la notion d'imaginaire. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *L'Imaginaire linguistique*, la linguiste Anne-Marie Houdebine réfléchit à la construction de la norme au sein d'un système linguistique en y introduisant la subjectivité des locuteurs. Développé à partir de la sociolinguistique et de la linguistique fonctionnelle, le concept d'Imaginaire linguistique<sup>114</sup> serait en ce sens la résultante de l'enchevêtrement de deux types de normes :

---

<sup>111</sup> Valentina Grassi, *Introduction à la sociologie de l'imaginaire social. Une compréhension de la vie quotidienne*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, coll. « Sociologie de l'imaginaire et du quotidien », 2005, p. 11.

<sup>112</sup> La Chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique a pour objectif, notamment, de comprendre « comment le Nord, à partir du mythe de Thulé jusqu'aux représentations populaires en arts visuels et au cinéma d'aujourd'hui, constitue un système discursif et esthétique qui pose une tension constante entre la représentation du réel et la construction d'un monde imaginaire. » Voir « Chaire », *Imaginaire du Nord. Laboratoire d'étude multidisciplinaire comparé des représentations du Nord*, [En ligne], <http://www.imaginaireunord.uqam.ca/index.php?section=chaire>

<sup>113</sup> L'imaginaire théâtral a par exemple été le sujet d'un colloque de l'Institut de recherche en langues et littérature européennes de l'Université de Haute-Alsace, qui a mené à la publication du collectif *Théâtre et imaginaires : images scéniques et représentations mentales (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, sous la direction de Véronique Lochert et Jean de Guardia (Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012).

<sup>114</sup> Houdebine fait une distinction entre *Imaginaire* et *imaginaire* linguistiques. L'Imaginaire linguistique est la somme des normes objectives et subjectives, tandis que l'expression « imaginaire linguistique » avec une minuscule ne renvoie qu'aux normes subjectives.

les normes objectives, c'est-à-dire tout à la fois les usages linguistiques eux-mêmes et leur fréquence statistique; et les normes subjectives, qui correspondent à un ensemble d'attitudes rendant compte du

rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qui l'intègre comme sujet-parlant sujet-social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole; rapport énonçable en termes d'images, participant des représentations sociales et subjectives<sup>115</sup>.

La prise en compte de ces attitudes permet donc de mesurer la manière dont les locuteurs évaluent leur propre usage de la langue et celui des autres (norme subjective évaluative), portent des jugements d'ordre esthétiques, affectifs, historiques ou identitaires<sup>116</sup> sur la langue (norme subjective fictive), se soucient de leur destinataire dans leurs échanges et adapte leur langage en fonction de celui-ci (norme subjective communicationnelle) ou procèdent à l'institutionnalisation des usages (norme subjective prescriptive, qui s'incarne notamment dans la création de dictionnaires)<sup>117</sup>.

Comme le modèle développé par Houdebine concerne strictement la linguistique, il apparaît d'abord pertinent pour l'analyse de la parole. Le chercheur Win Remysen, spécialiste des représentations sociales de la langue au Québec, a cependant montré que ce modèle est applicable à l'analyse du discours normatif dans des corpus de presse<sup>118</sup>, qui sont « également riche[s] en commentaires qui témoignent des attitudes que les chroniqueurs adoptent à l'égard des usages linguistiques qui ont cours (normes subjectives)<sup>119</sup>. » L'approche plus systématique de Houdebine, mais surtout l'introduction

---

<sup>115</sup> Anne-Marie Houdebine (dir.), *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 10.

<sup>116</sup> Dans son article « Discours épilinguistique et construction identitaire : l'Imaginaire linguistique des locuteurs d'Athènes » (*Travaux de linguistique*, n° 7, 2002, p. 91-99), Nicolas Tsekos ajoute aux normes subjectives la notion de norme identitaire. Houdebine reviendra sur cet ajout en proposant plutôt que cette norme identitaire est en fait prise en compte dans sa définition de la norme fictive. (Voir Anne-Marie Houdebine-Gravaud, « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », dans *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 20) De son côté, Win Remysen soutient que « la valeur identitaire ou culturelle d'un fait de langue est étroitement liée à des valeurs affectives ou symboliques » et préfère, à l'instar de Houdebine, traiter la dimension identitaire de l'imaginaire générique dans la catégorie des normes fictives. (Voir Win Remysen, « L'application du modèle de l'Imaginaire linguistique à des corpus écrits : le cas des chroniques de langage dans la presse québécoise », *Langage et société*, vol. 1, n° 135, 2011, p. 46). Ce sera également la manière dont j'appréhenderai la dimension identitaire de l'imaginaire générique.

<sup>117</sup> Win Remysen résume avec plus de détails chacune des normes dans son article. Voir « L'application du modèle de l'Imaginaire linguistique à des corpus écrits : le cas des chroniques de langage dans la presse québécoise », *op. cit.*, p. 48-49.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>119</sup> *Ibid.*

de la notion d'attitude, permet l'établissement d'un premier modèle opératoire pour baliser un imaginaire, bien qu'il ne s'applique pas aux genres littéraires en particulier. La démonstration de Remysen permet quant à elle d'envisager les corpus écrits comme dépositaires d'une partie de cet imaginaire. Ces deux éléments me serviront de socle pour construire le modèle d'imaginaire générique au cœur de mes recherches.

En dehors de la linguistique, la notion d'imaginaire a également une longue histoire en sociologie, dont Alex Gagnon a admirablement rendu compte dans *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*<sup>120</sup>. En s'appuyant sur la définition qu'en donne, notamment, Cornelius Castoriadis<sup>121</sup> et Pierre Popovic<sup>122</sup>, le chercheur postule que l'imaginaire social est « un travail constant de *sémiotisation* du monde<sup>123</sup> », et plus largement,

l'ensemble des représentations sociales par l'entremise desquelles les individus qui composent une société se représentent ce qu'ils sont et ce que sont et *devraient être* les autres qui les entourent, les institutions qui les gouvernent, le monde social dans lequel ils vivent, leur passé, leur présent, leur avenir et, enfin, l'univers global, cosmique dans lequel ils s'inscrivent<sup>124</sup>.

De cette définition, je retiendrai principalement les notions de sémiotisation et de représentation, qui impliquent de « rendre immédiatement présente, par le recours aux signes, une chose absente, que cette chose soit empiriquement inexistante [...], immatérielle (comme un principe, une idée) ou matériellement présente ailleurs, dans un autre lieu ou un autre temps<sup>125</sup> ». Le désir de faire advenir le roman canadien qui anime les critiques, les chroniqueurs, les historiens littéraires, les rédacteurs de manuels scolaires et les romanciers eux-mêmes durant l'entre-deux-guerres m'apparaît comme la résultante

---

<sup>120</sup> En particulier dans Alex Gagnon, « La notion d'« imaginaire social » », dans *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, p. 39-46.

<sup>121</sup> Alex Gagnon tire la plupart des bases de ce concept théorique de *L'institution imaginaire de la société* (Paris, Seuil, coll. « Points », 1975), mais il convoque aussi d'autres textes de Castoriadis tels « L'imaginaire : la création dans le domaine social-historique », dans *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe*, t. II, Paris, Seuil, coll. « Empreintes », 1986, p. 219-237; « L'imaginaire social constituant », dans *Fait et faire. Les carrefours du labyrinthe*, t. V, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1997, p. 268-272 et Cornélius Castoriadis et Paul Ricœur, *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Éditions des hautes études en sciences sociales, coll. « Audiographie », 2016.

<sup>122</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013.

<sup>123</sup> Alex Gagnon, *La communauté du dehors*, op. cit., p. 43. L'auteur souligne.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.* Alex Gagnon s'inspire ici de la pensée de Roger Chartier.



d'un tel effort de représentation et de sémiotisation. L'imaginaire *générique*, à mon sens, se distingue toutefois de l'imaginaire social tel que conceptualisé par Gagnon d'abord parce qu'il ne se situe sur le plan ontologique que dans la mesure où l'on considère que la représentation d'un genre littéraire convoque, en plus de l'imaginaire générique, un imaginaire national<sup>126</sup>. Dans le cas qui m'intéresse, celui de la représentation du roman canadien, imaginaires générique et national sont imbriqués, mais on pourrait concevoir des analyses génériques où ce ne serait pas nécessairement le cas.

Si l'on quitte la sociologie pour interroger l'utilisation de la notion dans les études littéraires, on constate que la définition de l'imaginaire reste flottante et que l'expression « imaginaire générique » renvoie à des objets différents. On attribue d'abord à Denis Mellier l'utilisation de la notion d'imaginaire générique. Dans son article sur la littérature *steampunk*<sup>127</sup>, le chercheur a recours à cette expression pour désigner le monde dans lequel évoluent les personnages des œuvres qu'il étudie<sup>128</sup>. En ce sens, l'imaginaire générique de Mellier se rapproche d'abord de la notion d'« imaginaire romanesque » qui renvoie à la diégèse créée par un romancier dans ses œuvres. De manière similaire, André Brochu parle volontiers de « l'imaginaire romanesque de Michel Tremblay<sup>129</sup> » en désignant par cette expression le monde cohérent échafaudé comme décor aux *Chroniques du Plateau*. L'*imaginaire* est donc ici d'abord un *univers* et si Mellier choisit l'épithète « générique » plutôt que « romanesque » pour le caractériser, c'est que le *steampunk* transgresse constamment les barrières entre les genres et n'investit donc pas uniquement le roman, mais de nombreux genres littéraires de factures différentes et variées, de même que d'autres médias comme le cinéma, la bande dessinée et les jeux vidéo. Cette conception de l'imaginaire générique comme réalité transgénérique ne sera pas la mienne et il me

---

<sup>126</sup> À ce sujet, voir Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.), Éditions de la découverte, coll. « La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales », 2003 [1983].

<sup>127</sup> Les romans *steampunk* sont des uchronies dont l'esthétique s'inspire de la révolution industrielle européenne.

<sup>128</sup> Denis Mellier, « *Steampunk* : transfictionnalité et imaginaire générique. Littérature, bandes dessinées, cinéma », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Montréal/Rennes, Nota bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 93-112.

<sup>129</sup> André Brochu, *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau* Mont-Royal, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec : Littérature », 2002.

semblait important de le clarifier, puisque le choix de cette expression par Mellier a créé, à l'occasion, une confusion chez les chercheurs<sup>130</sup>.

Dans une perspective bien différente, Christine Planté, professeure émérite à l'Université Lumière-Lyon 2 et à l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités, utilise également le concept d'imaginaire générique pour décrire comment de nombreuses formes littéraires — le journal intime, les genres épistolaires, mais aussi le roman — ont souvent été comprises comme essentiellement féminines<sup>131</sup>. Planté s'intéresse principalement au « genre [sexuel] des genres [littéraires] <sup>132</sup>», c'est-à-dire à l'articulation entre « *gender* » et genre littéraire, de laquelle découle une différenciation sexuelle des caractéristiques littéraires associées aux œuvres dans l'imaginaire social d'une société. Cette conception de l'imaginaire générique a connu une fortune critique intéressante du côté des études féministes ou des travaux se penchant plus spécifiquement sur l'écriture des femmes. Marie-Ève Thérénty, dont les intérêts de recherche concernent à la fois les questions de genre (au sens de « *gender* ») et l'imaginaire des sociétés médiatiques, a par exemple exploré le « système de contraintes symboliques et matérielles [...] qui ordonnent l'accès des hommes et des femmes aux genres journalistiques dans la presse quotidienne entre 1836 et la Première Guerre mondiale<sup>133</sup>. » La chercheuse française Ana Maria Binet, dans un article du collectif *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, dirigé par Maria Graciete Besse et Nadia Mekouar-Hertzberg, réfléchit quant à elle aux dissemblances perçues entre les œuvres d'Armando Côrtes-Rodrigues, signées de son nom,

---

<sup>130</sup> De façon symptomatique, dans l'appel à la journée d'étude « Genres littéraires et fictions médiatiques », tenue en novembre 2015 à l'Université de Limoges, on donne en effet en note la référence à l'article de Mellier lorsqu'on mentionne la notion d'imaginaire générique. Or, la définition qu'on en fournit ne s'accorde pas avec la proposition de Mellier, mais relève plutôt de l'histoire de l'imprimé : « Le jeu du paratexte, les collections éditoriales avec leurs formats et leurs codes graphiques, les illustrations de couverture, les jaquettes, les affiches publicitaires et tout l'arsenal d'une culture visuelle partagée sont autant d'éléments qui sollicitent et construisent des "imaginaires génériques" très riches. » Voir « Journée d'étude : Genres littéraires et fictions médiatiques », *Fabula*, [En ligne], [https://www.fabula.org/actualites/genres-litteraires-et-fictions-mediatiques\\_67903.php](https://www.fabula.org/actualites/genres-litteraires-et-fictions-mediatiques_67903.php).

<sup>131</sup> Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin? Pour une critique de l'imaginaire générique : sur Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La tradition des romans de femmes. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, coll. « Littérature et genre », 2012, p. 287.

<sup>132</sup> Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, p. 227.

<sup>133</sup> Marie-Ève Thérénty, « LA chronique et LE reportage : du "genre" (*gender*) des genres journalistiques », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 115. Thérénty et Planté dirigent également ensemble l'ouvrage collectif *Masculin/féminin et presse au XIX<sup>e</sup> siècle* sur ce sujet (Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2018.)

et celles qu'il a publiées sous le pseudonyme féminin de Violante de Cysneiros. Elle affirme que « la différence de style constatée entre l'œuvre "au féminin" et celle "au masculin" ne peut être imputée qu'à un imaginaire "générique", intéressant du fait qu'il révèle les fantasmes, non seulement de l'auteur en tant qu'individu, mais de la société dans laquelle il s'insère<sup>134</sup>. »

Plus récemment et plus près de nous, dans *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930* et ses différents articles, Adrien Rannaud, qui s'intéresse à la culture médiatique et plus spécifiquement au rôle qu'y occupe des femmes, s'appuie également sur la pensée de Planté pour montrer que l'imaginaire générique se déploie en fonction de deux systèmes binaires : l'axe des genres littéraires et des genres médiatiques, puis l'axe du masculin et du féminin<sup>135</sup>. La démonstration du chercheur permet de montrer comment les écrivaines canadiennes-françaises qu'il étudie — Jovette Bernier, Éva Sénécal et Michelle Le Normand — « modélis[ent] un nouvel imaginaire et éprouv[ent] les conventions esthétiques par le réinvestissement d'une subjectivité proprement féminine<sup>136</sup> ». Rannaud cherche en somme à mettre en lumière la façon dont s'effectue la consolidation du statut d'écrivaine dans les champs littéraire et social. Dans ce cadre, le concept d'imaginaire générique lui permet de penser « les dynamiques de figuration, de représentation, de perception et d'appréciation<sup>137</sup> » qui mènent à « catégoris[er] et (dé)valoris[er] les genres littéraires en fonction de la variable du genre sexuel<sup>138</sup> ». Qu'il soit compris comme un « système de contraintes », comme un ensemble de « fantasmes » sociétaux ou comme des « dynamiques de figuration », l'imaginaire générique tel que conceptualisé par les chercheuses et chercheurs en études des femmes concerne alors la représentation sociale des genres littéraires en fonction du sexe des auteurs.

---

<sup>134</sup> Ana Maria Binet, « Violante de Cysneiros, un moi féminin d'Armando Côrtes-Rodrigues ou l'*Anima* d'*Orpheu* », dans Maria Graciete Besse et Nadia Mekouar-Hertzberg (dir.), *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, t. II, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 23.

<sup>135</sup> Adrien Rannaud, « "Je viens d'achever le billet que j'avais en tête". Hybridité des pratiques intimes, autobiographiques et journalistiques chez Michelle Le Normand », *Contextes*, n° 20, 2018, [En ligne], <https://journals.openedition.org/contextes/6430>.

<sup>136</sup> Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2018, p. 291.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 16.

Bien que le genre sexuel ne sera pas l'enjeu central au cœur de mon étude, la compréhension de l'imaginaire générique de Planté et des chercheurs et des chercheuses qui s'appuient sur ses travaux se rapproche de celle qui m'intéressera dans cette thèse. Je souhaite cependant ouvrir davantage le concept pour dépasser la problématique du « genre des genres ». D'autres variables, en plus du genre sexuel, entrent en jeu dans le double système de catégorisation et de valorisation/dévalorisation des genres littéraires dont parlait Rannaud : l'appartenance au circuit lettré ou populaire, le degré d'écart esthétique des œuvres et la place accordée aux différents genres les uns par rapport aux autres, notamment. L'importance accordée à ces différentes variables dépend largement d'attitudes — individuelles et collectives — dont découle la mise en place de normes subjectives, pour reprendre les termes d'Anne-Marie Houdebine. En m'appuyant donc sur les différents éléments que j'ai relevés dans les divers modèles d'application du concept d'imaginaire, j'entendrai, dans cette thèse, l'imaginaire générique comme l'ensemble des attitudes régissant la conception, la compréhension et l'ensemble des représentations d'un genre littéraire dans une société et à une époque données. Ainsi appréhendée, la notion d'imaginaire, dans ses différentes déclinaisons, devient un outil théorique utile pour comprendre la création d'une identité générique particulière.

### **De la nature à la culture : amarrer la notion d'imaginaire et la théorie des genres littéraires**

Bien que l'imaginaire générique découle de réflexions sur la notion, plus large, d'imaginaire en sciences humaines, son étude met aussi en jeu les problèmes relatifs à l'appartenance des œuvres aux genres littéraires. La définition que je viens de donner doit alors être étayée pour qu'on puisse penser son articulation à la théorie des genres dont elle demeure tributaire, comme je le mentionnais plus tôt. L'imaginaire générique présuppose en effet l'existence des genres littéraires. Pour évidente que soit cette affirmation, il n'est pas rare que les chercheurs qui s'appuient sur le concept d'imaginaire générique fassent l'économie d'une réflexion sur le genre lui-même. Il me semblait alors important de soulever un certain nombre d'enjeux — la nature des genres littéraires, leur fonctionnement, la prise en compte du contexte culturel dans leur étude — pour enrichir la définition de l'imaginaire générique. J'effectuerai, dans les pages suivantes, une traversée succincte de quelques éléments des théories des genres — qui me mènera du structuralisme

à la pragmatique linguistique — pour situer l’imaginaire générique par rapport à certains de leurs postulats. Comme mes recherches portent sur le genre romanesque, c’est en regard du roman en particulier que j’approfondirai ici la réflexion.

Lorsqu’on s’intéresse aux genres littéraires, il importe d’abord de réfléchir à leur nature. La question de la définition du genre littéraire a mobilisé la plupart des théories des genres littéraires, et il s’agit d’un détour obligé lorsque vient le temps de théoriser le concept d’imaginaire générique. Dans son article « Literary Genres as Norms and Good Habits », Thomas Pavel résume ainsi les deux tentations auxquelles fait face le chercheur qui souhaite penser la notion de genre littéraire : « *one is to freeze generic features, reducing them to immutable formulas, another is to deny genre any conceptual stability*<sup>139</sup> ». D’un côté, le genre est présenté comme un concept figé — *le roman* — et les textes pouvant entrer dans cette catégorie générique respecteraient un nombre de règles déterminées d’avance permettant de les classer ou non du côté du genre romanesque; de l’autre, on refuse au contraire au genre toute caractéristique immuable.

Considérer un genre comme une forme fixe, idée directement héritée de la tripartition aristotélicienne, revient à postuler l’existence d’une essence générique, d’une forme pour ainsi dire « pleine » à laquelle pourrait se rapporter l’ensemble des textes qui y sont associés. On pourrait être tenté de placer cette conception essentialisante des genres littéraires au cœur de l’imaginaire générique. Le genre littéraire apparaît certainement comme la projection d’un modèle générique monologique, issu d’une forme de consensus inconscient, dans l’imaginaire d’une société. L’imaginaire générique, parce qu’il repose si fortement sur l’idée de la *représentation* collective des genres, deviendrait une sorte de relecture de la théorie essentialiste des genres.

En pratique toutefois, cette idée pose un certain nombre de problèmes, surtout lorsqu’il est question spécifiquement du genre romanesque, parce que l’acception du terme « roman » demeure très large. Déjà en 1969, Northrop Frye expliquait que « le terme roman [...] a pris depuis [1900] une signification générique très vague qui permet de l’appliquer à n’importe quel ouvrage en prose qui ne traite pas d’une matière nette définie<sup>140</sup> ». Comme

---

<sup>139</sup> « [L]’une d’elles est de fixer les caractéristiques génériques, en les réduisant à des formules immuables, l’autre est de nier au genre toute stabilité. » Je traduis. Thomas Pavel, « Literary Genres as Norms and Good Habits », *New Literary History*, vol. 34, n° 2, printemps 2003, p. 201.

<sup>140</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 369.

le note aussi Michel Biron dans son essai sur le roman québécois, « la seule règle du roman sur laquelle s'entendent les critiques et les romanciers, c'est de n'en avoir aucune<sup>141</sup> ». Esquisser les contours du genre romanesque dans l'imaginaire générique, en comprendre les limites, est en ce sens une entreprise difficile, dont on aura surtout eu l'impression qu'elle se solde par un retour à la conception, vague, imprécise et surtout insatisfaisante, que le roman est un texte en prose relativement long. Partageant un même « nom de genre<sup>142</sup> », pour emprunter ici l'expression à Jean-Marie Schaeffer, les œuvres arborant le mot « roman » en première de couverture semblent parfois avoir tout juste cela en commun. À ce titre, les trois séries romanesques que j'entends étudier dans la seconde partie de cette thèse semblent d'ailleurs, à première vue du moins, pouvoir difficilement correspondre à un même imaginaire. Dans ce contexte, l'essence du roman — ou du roman canadien — apparaît bien difficile à saisir.

À la lumière de ce fait, on peut au contraire nier au genre littéraire toute stabilité, ce qui revient à dire que l'on pourrait (et alors, peut-être, que l'on devrait) se passer complètement de la notion de genre dans l'étude des textes. Si l'on considère que le genre n'a pas d'essence, qu'il est protéiforme, toujours changeant, et que la catégorie générique est si flexible qu'il est impossible de relever des caractéristiques communes aux textes en faisant partie, la classification des œuvres devient dès lors impossible. Catégoriser les textes ne serait alors pas pertinent. Ou du moins, la porosité entre les différents genres serait si importante que les catégories génériques ne pourraient pas être mutuellement exclusives : les œuvres ne pourraient, au sens strict, qu'être des assemblages, par définition hybrides. Le roman a en effet mainte fois été qualifié de genre composite. Siège par excellence du dialogisme tel que pensé initialement par Mikhaïl Bakhtine<sup>143</sup>, l'idée du roman comme forme « complexe<sup>144</sup> », résultant d'un assemblage, s'est imposée dans les études littéraires. Le roman resterait indescriptible parce qu'il serait la somme de voix, de discours hétérogènes, et emprunterait à différents genres. L'imaginaire générique

---

<sup>141</sup> Michel Biron, *Le roman québécois*, op. cit., p. 12.

<sup>142</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1989, p. 65.

<sup>143</sup> Voir à ce sujet Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad. du russe), Paris, Gallimard, 1978.

<sup>144</sup> Gérard Genette, John Frow, Jean-Marie Schaeffer et Thomas Pavel en font tous mention.

*romanesque* serait alors difficile à cerner non pas parce que le concept est lui-même caduc, mais parce que le roman serait un genre impossible à définir.

À l'heure des romans inclassables, l'idée de l'abolition pure et simple des genres littéraires est séduisante : le casse-tête de la classification et de la qualification des œuvres ne se poserait plus. Mais cette solution ne convainc pas non plus entièrement. Les genres — romanesque ou autres — demeurent des notions opératoires dans les champs littéraire, éditorial et critique. La notion de roman renvoie à un objet littéraire, tout insaisissable que cet objet paraisse, et la preuve en est que les différents interlocuteurs du champ se comprennent lorsqu'ils l'utilisent, signe de l'existence de ce système de références partagées que j'appelle imaginaire générique. La dénomination de roman résiste ainsi à son effacement et, malgré l'apparente porosité et complexité du genre romanesque, l'étude *du* roman, comme phénomène global, demeure possible.

Si cette étude du romanesque est envisageable, il faut toutefois déterminer la manière de procéder pour être à même d'identifier ses composantes. Dans « Towards a Structuralist Poetic of Fiction » en 1974, Robert Scholes, reprenant une idée de Todorov, identifiait deux méthodes distinctes d'analyse des genres littéraires habituellement employées par les théoriciens. La première méthode, qu'il appelle déductive, cherche à établir les types idéaux « dans lesquels résident l'essence de chaque genre et ses potentialités<sup>145</sup> », ce qui n'est évidemment pas sans écho avec l'essentialisation aristotélicienne des genres littéraires. La méthode déductive est surtout utilisée lorsqu'on tente d'établir des barèmes généraux, les traits fondamentaux de divers genres. La déduction est certainement la voie à prendre lorsqu'on cherche à déterminer un noyau de traits communs présents dans une majorité d'œuvres publiées sur une longue période et cette méthode est habituellement utilisée chez les théoriciens tels Alastair Fowler, Jean-Michel Adam ou Gérard Genette s'appuyant sur l'idée de modes ou de types, ces « catégories transhistoriques et abstraites dotées d'une essence stable<sup>146</sup> » comme le résume

---

<sup>145</sup> Robert Scholes, « Les modes de la fiction », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1986, p. 80. Extrait de « Towards a Structuralist Poetic of Fiction », *Structuralism in Literature, an Introduction*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1974, p. 129-138 et repris, dans sa traduction française, de *Poétique*, n° 32, 1977.

<sup>146</sup> Tiré de Marielle Macé, *Le genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2004, reproduit dans Marielle Macé, « Modes et types », *Fabula*, [En ligne], [http://www.fabula.org/atelier.php?Modes\\_et\\_types](http://www.fabula.org/atelier.php?Modes_et_types)

Marielle Macé. Dans *Fiction et diction*, Genette, affirme d'ailleurs que sa démarche est déductive et schématique plutôt qu'empirique<sup>147</sup>. Jean-Marie Schaeffer, lorsqu'il estime qu'il est possible d'effectuer la recherche plus ciblée de caractéristiques transhistoriques, et donc permanentes, dans les textes regroupés sous la même étiquette générique<sup>148</sup>, se positionne également du côté de l'étude déductive.

L'autre méthode, celle-ci inductive, s'appuie plutôt sur l'étude d'œuvres particulières pour, dans un second temps, examiner ce qui les relie. Pour le dire autrement, on ne cherche alors pas à déterminer si un texte soumis à l'examen appartient à une catégorie générique particulière en se basant exclusivement sur la présence ou non de certains traits, modes ou types qui auraient été préalablement identifiés comme représentatifs du genre, mais on prend plutôt comme point de départ plusieurs textes qui ont préalablement été identifiés discursivement comme des romans — par la critique, les éditeurs ou les romanciers eux-mêmes — pour réfléchir empiriquement sur ce que ces choix nous révèlent sur la conception du roman partagée par l'ensemble de ces lecteurs (entendu ici au sens le plus large). Les démarches déductive et inductive sont toutes les deux des efforts de conceptualisation d'un modèle générique; la première est établie en allant du général au particulier, la seconde se construit à partir de l'étude de cas spécifiques.

Scholes appelait de ses vœux une théorie « idéale » des genres qui « devrait œuvrer à la réconciliation de ces deux méthodes qui sont aussi nécessaires l'une que l'autre et qui sont en fait complémentaires<sup>149</sup> ». Pour lui, une telle théorie idéale devrait être centrée sur l'étude des modes de la fiction en s'ouvrant aux perspectives historiques déterminées dans la tradition littéraire<sup>150</sup>. Cette façon de faire repose cependant bien davantage, selon moi, sur la méthode déductive qu'inductive. Sans toutefois être une panacée, il me semble que l'imaginaire générique permet de mieux réconcilier les deux approches. Reconstituer un imaginaire générique se fait partiellement de manière déductive, car une telle entreprise suppose la recherche d'un modèle générique général qui est en partie essentialiste, puisqu'il est, en apparence, fixe, et partagé par une même société. Mais il s'agit aussi d'une

---

<sup>147</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1991; coll. « Points essais », 2004, p. 89.

<sup>148</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>149</sup> Robert Scholes, « Les modes de la fiction », *op. cit.* p. 81.

<sup>150</sup> *Ibid.*



démarche foncièrement inductive, en particulier lorsqu'une époque spécifique est circonscrite comme dans le cas qui m'intéresse dans cette thèse. Les deux approches doivent donc être vues comme complémentaires. Les traces de cet imaginaire ne peuvent en effet qu'être trouvées dans les textes de l'époque; en les colligeant, comme je le ferai dans les deux chapitres suivants, il devient possible d'identifier les traits caractéristiques les plus communément associés au genre et de mieux comprendre à quoi correspond le roman dans l'imaginaire générique de la période étudiée.

En plus de permettre de rendre compte (bien que partiellement) de l'image que se fait une société donnée de la *nature* des genres littéraires, l'imaginaire générique est également une façon de réfléchir au *fonctionnement* des indicateurs génériques eux-mêmes. Cette redéfinition de la manière d'appréhender les questions de genre apparaît déjà à la fin des années 1960 : Northrop Frye affirmait en effet à cette époque qu'il importe moins de classer les genres que de clarifier les rapports entre les œuvres en se servant des indices que sont les distinctions génériques<sup>151</sup>. On retrouve une perspective similaire quelque vingt ans plus tard chez Jean-Marie Schaeffer, qui statue que « notre tâche la plus urgente [est] d'analyser le fonctionnement des noms génériques, quels qu'ils soient, et d'essayer de voir à quoi ils réfèrent<sup>152</sup> ». La mention « roman » en couverture ou mentionnée dans le discours en circulation doit en effet être perçue moins comme une étiquette classificatoire faisant référence à un modèle unique que comme l'indice de la manière par laquelle ont été envisagés et définis les textes qui y sont rattachés dans l'imaginaire générique. Marielle Macé, qui s'intéresse plus spécifiquement à l'utilisation de la catégorie générique « essai », établit que l'utilisation d'un nom de genre a une incidence tant sur « l'engendrement et [que sur] la réception des textes » et souhaite « déterminer ce qui, du genre, est actualité, valorisé, pointé par son baptême et par l'usage de son nom<sup>153</sup>. » La chercheuse rejoint ici la pensée de Schaeffer, qui tente de déterminer ce qu'est un genre littéraire en s'attachant notamment à la manière dont on le nomme :

l'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes. Ce « baptême » peut être collectif et unique pour toute la classe (c'est le cas des classes constituées et identifiées rétrospectivement, par exemple le genre *roman didactique*), ou, plus souvent,

---

<sup>151</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 301.

<sup>152</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>153</sup> Marielle Macé, « Le nom du genre. Quelques usages de l'«essai» », *op. cit.*, p. 402.

individuel et donc multiple (c'est le cas, de manière exemplaire, de la dénomination « roman », qui est avant tout un élément paratextuel, c'est-à-dire un acte de baptême toujours lié à une œuvre individuelle)<sup>154</sup>.

Nommer le genre, c'est le faire advenir, le rendre effectif, se l'approprier. L'utilisation d'un nom de genre plutôt qu'un autre renferme de l'information sur la conception qu'on se fait du genre en question. Macé soutient en effet que de se pencher sur le « nom de genre » permet « de définir les moments de pertinence historique d'une catégorie générique, et les transformations dans l'espace littéraire que la variabilité de cette pertinence implique<sup>155</sup>. » Le baptême générique dont il est question ici, lorsqu'il se produit à l'échelle d'une société, peut-être vu comme la marque de la création d'un imaginaire générique particulier. L'intérêt d'une étude du roman, et plus précisément dans mon cas du roman canadien, sera alors tout à la fois de réfléchir à ce que les noms de genre veulent dire, pour établir — partiellement — ce qu'*est* un roman canadien, mais aussi à l'impact qu'ils ont d'un point de vue de la production littéraire et de la réception, c'est-à-dire à comprendre l'*usage* qu'on a fait de ce terme et quels types de situations l'ont généré.

Cette compréhension du genre, défini notamment par son usage social, a connu des débouchés féconds dans les études anglophones qui proposent une approche de la théorie des genres se fondant sur la pragmatique linguistique, à laquelle l'imaginaire générique tel que je le conçois, a beaucoup à emprunter. Dans la foulée du texte « Genres as Social Action » de Carolyn R. Miller<sup>156</sup>, le genre, entendu ici dans son acception la plus large et ne relevant donc pas exclusivement du domaine littéraire, est ainsi envisagé comme une action rhétorique plutôt que comme une forme<sup>157</sup>. Le chercheur australien John Frow, dont les travaux sur la théorie littéraire et la théorie des genres se situent près des *Cultural Studies*, conçoit aussi les genres dans leur dimension performative. Il considère qu'on doit tenter de définir non pas seulement leur structure intrinsèque ou leur fonctionnement, mais aussi le type d'actions qu'ils permettent de poser<sup>158</sup>. Frow souligne bien que ce n'est pas le genre en lui-même qui est une action, mais que c'est plutôt l'utilisation du genre qui permet

---

<sup>154</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>155</sup> Marielle Macé, « Le nom du genre. Quelques usages de l'«essai» », *op. cit.*, p. 402.

<sup>156</sup> Carolyn R. Miller, « Genres as Social Action », *Quarterly Journal of Speech*, vol. 70, n° 2, 1984, p. 151-167.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>158</sup> John Frow, *Genre*. 2<sup>e</sup> éd., New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2015 [2006], p. 14.

de poser une action. Le nom générique *actualise* une conception précise du concept auquel il renvoie; à mon sens, il génère donc un imaginaire générique autant qu'il l'informe. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *The Rhetoric and Ideology of Genre : Strategies for Stability and Change*, qui s'inscrit dans le renouveau actuel des *Cultural Studies*, des *Gender Studies* et de l'héritage de la *French Theory* et de la déconstruction, Richard Coe, Lorelei Lingard et Tatiana Teslenko expliquent qu'ils revendiquent une mise en relation du *sens* des mots utilisés et de la *manière* dont ces termes sont utilisés<sup>159</sup>. Pour ces chercheurs, « [w]here traditional literary conceptions of genre focused on textual form as such, the new genre theories focus on stable discursive forms as socially standard strategies for responding to recurring situations<sup>160</sup> ». Ainsi, « [g]enres may be passed to new users conveniently as formal structures; diachronically, however, those structures embody social attitudes, motives, and actions with political and cultural implications »<sup>161</sup>. La structure intrinsèque des genres littéraires, l'ensemble des caractéristiques que les textes semblent partager, ne s'oppose alors pas à la construction intellectuelle du genre, mais correspond à une forme de legs social, amené à se transformer lentement.

La façon dont est pensé le genre participe alors incidemment d'une tradition d'histoire culturelle et dans une certaine mesure, de sociologie du texte, qui nous invite à le voir comme une pratique historique (c'est-à-dire attentive à la circulation des représentations, encore une fois)<sup>162</sup>, à l'instar de Matthieu Letourneux et, dans une certaine mesure, de Marielle Macé. Faire partie d'une même culture, c'est être capable de discriminer entre les genres littéraires en fonction de cette culture<sup>163</sup> et ainsi s'inscrire dans la société de manière efficace. Dans le cas qui m'intéresse, l'émergence et la consolidation du roman canadien au XX<sup>e</sup> siècle sont indéniablement liées, tout à la fois, à

---

<sup>159</sup> Richard Coe, Lorelei Lingard et Tatiana Teslenko, « Genre as Action, Strategy, and Difference: An Introduction », dans Richard Coe, Lorelei Lingard et Tatiana Teslenko (dir.), *The Rhetoric and Ideology of Genre: Strategies for Stability and Change*, New York, Hampton Press, 2002, p. 5.

<sup>160</sup> « [S]i les conceptions traditionnelles des genres littéraires mettent l'accent sur les formes textuelles en tant que telles, les nouvelles théories des genres s'intéressent aux formes discursives stables en tant que des stratégies sociales standards pour répondre à des situations récurrentes. ». Je traduis. *Ibid.*, p. 2.

<sup>161</sup> « [L]es genres peuvent être transmis commodément à de nouveaux utilisateurs en tant que structures formelles; sur le plan diachronique cependant, ces structures incarnent des attitudes sociales, des motifs, des actions, qui ont des implications politiques et culturelles. » Je traduis. *Ibid.*, p. 5.

<sup>162</sup> Matthieu Letourneux, « Le genre comme pratique historique », *Belphégor*, n° 14, 2016, p. 10.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 14.

l'industrialisation de la société canadienne-française, à l'importance de l'influence du clergé sur la politique et la culture et à une tentative de redéfinition de la littérature.

L'approche pragmatique suppose aussi qu'un genre est créé lorsqu'une situation sociale se répète de manière assez fréquente pour engendrer une réponse similaire de la part de plusieurs actants d'une même époque. Il y a une adéquation durant l'entre-deux-guerres entre l'intensification de la production romanesque, la montée de l'identification paratextuelle des œuvres par l'intermédiaire du syntagme « roman canadien » et la forte augmentation de la présence de ce même syntagme dans les journaux et les périodiques. Celle-ci est un indice qu'une situation se présente avec assez de récurrences pour que les contemporains y trouvent une réponse constante et partagée par l'ensemble des actants : l'utilisation de l'expression « roman canadien ». Les œuvres elles-mêmes constituent également une forme de discours; c'est d'ailleurs de cette manière qu'elles sont envisagées par la pragmatique. Dans le cas des genres *littéraires*, on pourrait déplacer le postulat de base de la pragmatique et affirmer qu'ils se forment dans l'imaginaire lorsqu'un type de textes présentant des caractéristiques semblables sont envisagés de la même façon par les acteurs du champ littéraire. Il faut tout de même admettre, avec René Wellek et Austin Warren qui l'avaient pressenti déjà en 1949, que « [s]i [...] une période est une section temporelle à laquelle on peut attribuer une certaine unité, il est clair que cette unité ne peut être que relative. Elle signifie simplement que c'est au cours de cette période qu'un système de valeurs s'est réalisé le plus complètement<sup>164</sup> ». Les textes produits au cours d'une même période historique forment un ensemble dans l'imaginaire collectif, et il sera possible et nécessaire de déterminer les similitudes entre les textes qui forment ce corpus pour donner une cohérence à cet ensemble.

### IMAGINAIRE ET POÉTIQUES ROMANESQUES

Ces réflexions m'amènent sur le terrain de la poétique et de son apport à l'imaginaire générique. L'imaginaire générique se fonde certes sur l'*idée de genre*, soit la conception partagée d'un système classificatoire cherchant à marquer l'appartenance générique des textes, mais il s'incarne aussi dans les œuvres littéraires elles-mêmes, qui en

---

<sup>164</sup> René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 [1949], p. 372.

sont la manifestation au même titre que les discours en circulation sur le roman. L'étude des poétiques permet d'effectuer ce retour au texte. Entendue dans son rapport au social, élément déterminant pour asseoir le modèle de l'imaginaire générique, la poétique englobe cependant davantage que la seule étude immanente du texte, de son univers et de ses enjeux. Elle embrasse également le champ, attendu, de la sociopoétique, mais aussi de l'esthétique de réception<sup>165</sup> et de la poétique du support, c'est-à-dire de la compréhension des œuvres dans leur matérialité. Le sémioticien François Rastier, dans son article « Poétique et textualité », estime alors que le postulat voulant que le texte appartienne à un genre demande à être renversé; pour lui, « le genre appartient au texte, qui contient des indications de son genre (dans son titre, dans son support, mais aussi dans son lexique, dans son mode compositionnel, etc.)<sup>166</sup> ». Réfléchir aux enjeux de la poétique dans ces quatre déclinaisons — poétique textuelle, sociopoétique, esthétique de réception et poétique du support — me permettra donc, d'une part, de comprendre comment le texte se fait le dépositaire du genre pour ainsi donner une profondeur supplémentaire au concept d'imaginaire générique. D'autre part, la réflexion que j'entame ici prépare le terrain pour les analyses plus ciblées des romans canadiens en tant que textes dans la seconde partie de cette thèse.

### **Les marques de l'imaginaire générique dans le texte**

Dans *La poétique du roman*, Vincent Jouve définit celle-ci comme l'« étude des procédés internes de l'œuvre littéraire<sup>167</sup> ». Ces procédés, que je regrouperai plus spécifiquement sous l'étiquette de « poétique textuelle » ou « romanesque », concernent le récit, le type de narration, le personnel narratif, de même que la reconduction de certains *topoi*. La poétique romanesque, *a priori*, pourrait relever d'une lecture purement immanente des textes littéraires. Or, si on accepte, avec Henri Meschonnic, que « le travail de la poétique est dans telle ou telle œuvre, la reconnaissance de son mode de signifier, de son historicité, et l'examen de ses propres concepts à l'œuvre dans la lecture d'une

---

<sup>165</sup> Avec Vincent Jouve, on peut en effet admettre que l'esthétique de la réception « concerne encore la poétique », parce qu'elle implique de « dégager les *procédés* par lesquels le texte programme la relation du lecteur aux personnages. » Voir Vincent Jouve, *La poétique du roman*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Campus Lettres », 2001 [1997], p. 66. Je la placerai donc sous le chapeau de la poétique, mais elle se situe réellement à la jonction entre la théorie des genres et l'étude des poétiques.

<sup>166</sup> François Rastier, « Poétique et textualité », *Langages*, vol. 38, n° 153 mars 2004, p. 123.

<sup>167</sup> Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op. cit.*, p. 5.

œuvre<sup>168</sup> », il devient possible de réfléchir à la manière dont la poétique concourt à la construction de l'imaginaire générique. L'analyse de cet imaginaire doit cependant prendre encore davantage en compte l'inscription des textes dans l'imaginaire social. Plus que la seule poétique textuelle, la sociopoétique, définie par Alain Viala comme « une étude des genres et des formes, qui s'inscrivent dans une réflexion sur ses variations en fonction des variations sociales<sup>169</sup> », offre alors des points de contact importants avec la notion d'imaginaire générique. Dans son utilisation du concept de sociopoétique, Alain Montandon tisse d'ailleurs directement des liens entre les représentations sociales et l'imaginaire social en analysant comment l'un et l'autre « informent le texte dans son écriture même<sup>170</sup> ».

L'imaginaire générique d'une société a en effet une incidence profonde sur le travail du romancier. L'auteur devient alors un relecteur d'héritages discursifs<sup>171</sup>, pour reprendre la terminologie de Matthieu Letourneux. Il doit se positionner par rapport au discours sur le genre en circulation à sa propre époque, ce qui l'enjoint à avoir « recours à des procédés stylistiques, à des types de personnages ou à des scénarios intertextuels à valeur codante<sup>172</sup> » qui, à mon avis, sont représentatifs de la norme fictive en vigueur dans l'imaginaire générique. En examinant ces éléments dans un ensemble de textes publiés à une même époque, on pourra alors dégager ce que Daniel Couégnas appelle une *dominante*, qui « gouverne ainsi l'ensemble de l'univers textuel, sa thématique et ses motifs, son cadre et un certain nombre d'accessoires, un personnel romanesque spécifique, certains types de relations entre les personnages<sup>173</sup>. »

Letourneux et Couégnas identifient plus aisément de telles dominantes dans le corpus d'œuvres populaires. Dans ce type de corpus, ces structures sont on ne peut plus visibles et leur réification, de roman en roman, est particulièrement apparente. Or, les dominantes ne sont pas absentes des œuvres appartenant davantage au circuit lettré. Leur

---

<sup>168</sup> Henry Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 148

<sup>169</sup> Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala (dir.), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 147.

<sup>170</sup> Alain Montandon, « Sociopoétique », *Sociopoétique* [En ligne], <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>

<sup>171</sup> Matthieu Letourneux, « Le genre comme pratique historique », *op. cit.*, p. 12.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>173</sup> Daniel Couégnas, « Qu'est-ce que le roman populaire? », dans Loïc Artiaga, *Le roman populaire*, Paris, Autrement coll. « Mémoires/Histoire », 2008, p. 40.

identification permet de mettre à jour des « séries littéraires<sup>174</sup> » selon l'appellation de Hans Robert Jauss reprise notamment par Jacques Michon<sup>175</sup>, Matthieu Letourneux<sup>176</sup> et Daniel Chartier<sup>177</sup>, séries s'inscrivant fortement dans l'horizon d'attente généré par l'imaginaire générique<sup>178</sup>. La série littéraire est à différencier des notions d'archigenre et de sous-genre, bien qu'elle entretienne des liens avec elles. J'emprunte à Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte* le terme d'archigenre pour désigner ces genres « [qui] surplombe[nt] et cont[iennent], hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques<sup>179</sup> »; le concept permet d'expliquer la présence de plusieurs noms de genre dans l'espace médiatique. Le terme « roman canadien » chapeaute, je le montrerai tout au long de la thèse, un ensemble d'autres noms de genres qui se retrouvent dans le discours en circulation durant l'entre-deux-guerres — roman historique, roman régionaliste, roman social, roman à thèse, entre autres — à la façon d'un archigenre. Il m'intéressera moins de comprendre la relation entre cet archigenre et ses sous-genres que de mettre à jour certaines séries littéraires, c'est-à-dire des œuvres qui peuvent ou non appartenir au même sous-genre, mais qui s'appuient sur une poétique apparentée.

En choisissant spécifiquement de me concentrer sur les séries littéraires<sup>180</sup>, je réfléchis donc à la sédimentation des traits caractéristiques du roman canadien, puisque ce sont elles qui concourent à la création de l'imaginaire générique qui m'intéresse. En ce sens, mon travail vise à cerner les normes romanesques durant l'entre-deux-guerres, mises en application par les critiques et les romanciers eux-mêmes au moment de l'élaboration

---

<sup>174</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 69.

<sup>175</sup> Jacques Michon, « Fonctions et historicité des formes romanesques », *Études littéraires*, vol. 14, n° 1, avril 1981, p. 61.

<sup>176</sup> Matthieu Letourneux, « Le genre comme pratique historique », *op. cit.*, p. 15, mais aussi plus en détail dans *Fictions à la chaîne. Littérature sérielle et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2017.

<sup>177</sup> Daniel Chartier a cependant recours à l'expression « suites romanesques ». Voir *L'émergence des classiques*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>178</sup> À cause de l'importance des séries littéraires dans la construction de l'imaginaire générique, on pourrait être tenté de le qualifier de « sériel ». Comme Jonathan Fruoco, Arnaud Laimé et Andréa Rando Martin étudient, dans leur ouvrage *Imaginaire sériel : les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif*, les véritables suites et séries littéraires ou télévisées en plusieurs tomes ou épisodes, j'éviterai de parler d'imaginaire sériel pour ne pas engendrer de confusion. Les séries littéraires qui m'intéressent ne s'inscrivent pas dans des suites, ce sont plutôt des œuvres différentes, écrites par des auteurs différents, mais qui comportent un certain nombre de points communs et de similarités sur le plan poétique.

<sup>179</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>180</sup> J'en explorerai plus précisément trois, associées aux trois reconfigurations du genre romanesque au Québec qui seront le sujet des chapitres de la seconde partie de ma thèse.

de leurs œuvres. Selon Pavel, respecter la norme, pour un romancier, « *means [to find] a successful artistic solution to a representational problem. Such norms are not obligatory rules of behavior, they are just effective recipes worthy of being imitated by writers who have similar artistic concerns and want to obtain similar results*<sup>181</sup> ». C'est, comme je le mentionnais, le cas des auteurs de romans populaires qui utilisent des canevas narratifs similaires, mais un tel désir de reproduire des histoires semblables est partagé plus largement par grand nombre d'écrivains qui choisissent d'y recourir pour s'inscrire dans les courants de leur époque. On pensera aux auteurs régionalistes au Québec qui, à mon sens, utilisent les mêmes stratégies que les auteurs populaires de la maison d'édition Édouard Garand pour produire en réalité des œuvres de factures très similaires. Ces œuvres sont très représentatives de l'imaginaire générique, or on leur attribue souvent moins de valeur sur le plan esthétique.

L'attention critique se tourne en effet habituellement vers les œuvres qui créent un écart esthétique, c'est-à-dire un « "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences pour la première fois, accèdent à la conscience<sup>182</sup> ». La « déception des attentes<sup>183</sup> » apparaît alors comme moteur du progrès, du changement. Le sémioticien Iouri Lotman constate pourtant que « [d]ans l'histoire de l'art mondial, si on la prend dans toute son ampleur, les systèmes artistiques liant la valeur esthétique et l'originalité constituent plutôt une exception qu'une règle<sup>184</sup>. » Toujours selon Lotman, les systèmes artistiques mesurent plutôt généralement « la valeur d'une œuvre non par la transgression, mais par l'observance de règles déterminées<sup>185</sup>. » Jauss lui-même soulignait que toute œuvre créant un écart esthétique « est environnée d'une innombrable quantité de productions correspondant à la tradition et à l'image qu'elle donne de la réalité<sup>186</sup> ».

---

<sup>181</sup> « [S]ignifie [trouver] une solution artistique satisfaisante à un problème de représentation. De telles normes ne sont pas des règles de conduite obligatoires, ce sont simplement des recettes efficaces dignes d'être imitées par des écrivains qui ont des préoccupations artistiques semblables et qui veulent obtenir des résultats similaires. » Je traduis. Thomas Pavel, « Literary Genres as Norms and Good Habits », *op. cit.*, p. 209.

<sup>182</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>184</sup> Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, 396-397.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 38.



Ces œuvres appartiennent davantage à ce qu'Anne Caumartin nomme « l'art moyen<sup>187</sup> », c'est-à-dire que « [l]e roman de ce type, comparativement aux romans portés par la critique, aurait l'avantage de jouer sur des horizons d'attente esthétique et idéologique assez bien établis, ne les ébranlant qu'avec circonspection<sup>188</sup>. » Sans être consacrées par la critique savante, ces œuvres ont connu un succès d'estime populaire, mais ne peuvent tout de même pas être considérés comme des romans populaires à proprement parler<sup>189</sup>. Étant donné l'ambiguïté du terme employé par Caumartin — qui n'est pas sans écho avec le texte *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* de Pierre Bourdieu, mais ne correspond pas à la définition qu'en donne le théoricien —, je parlerai plutôt, à la suite de Jacques Michon, de « romans conformes<sup>190</sup> » pour identifier ces œuvres. Michon ne donne malheureusement pas de définition claire de ce qu'il appelle le roman conforme. J'en ferai pour ma part le roman par excellence de l'imaginaire générique, conforme donc à une certaine esthétique, partageant une poétique semblable et respectant habituellement un canevas narratif précis, attendu et célébré par son lectorat.

L'importance de la constitution de séries littéraires dans la consolidation de l'imaginaire générique ne signifie pas pour autant que toutes les œuvres produites à la même époque comportent exactement les mêmes caractéristiques et reproduisent exactement la même forme. Si on accepte le postulat de Jauss selon lequel « l'expérience esthétique peut [...] s'articuler en trois fonctions distinctes : préformation des comportements ou *transmission de la norme*; motivation ou *création de la norme*; transformation ou *rupture de la norme*<sup>191</sup> », les romans conformes se situent certes non pas du côté de la rupture et bien davantage du côté de la transmission, mais ils participent aussi de la (lente) création de la norme. Pavel soutient aussi qu'« *alors que les genres littéraires, et plus généralement les genres artistiques, sont liés à la vie sociale et intellectuelle de leur*

---

<sup>187</sup> Anne Caumartin, « Avoir l'histoire à dos. Réception et legs problématiques de *Pieds nus dans l'aube* », dans Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, op. cit., p. 180.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> Marc Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.

<sup>190</sup> Jacques Michon, « Esthétique et réception du roman conforme : 1940-1957 », dans *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, Sherbrooke, Cahiers d'études littéraires et culturelles, n° 3, 1979, p. 4

<sup>191</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 286.

*temps, ils jouissent néanmoins d'une certaine autonomie*<sup>192</sup> »; il ne faut pas refuser aux auteurs d'une période marquée par un certain imaginaire générique une capacité créative. L'inventivité, le style et l'originalité des œuvres — valeurs valorisées dans le contexte actuel qui cherche à mettre en lumière la littérarité des œuvres — sont également possibles. Certains romans apparaîtront ainsi en décalage (tout relatif) par rapport à la période. Il n'en reste pas moins que la contemporanéité implique une compréhension et une utilisation du genre relativement communes aux actants de la période, ce qui me permet d'insister sur l'importance du contexte, et donc de la circonscription d'une époque particulière, dans le cadre de l'étude de l'imaginaire générique.

### **Lecture du monde, lecture du roman**

Peu importe l'esthétique dont il se réclame, le genre romanesque rend compte d'une conception particulière, d'une compréhension spécifique de l'expérience humaine, mise en mots et donc racontable. En accentuant certaines parties de l'expérience qu'elle entend raconter, en en taisant d'autres, l'œuvre propose en fait une lecture du monde, un récit. Cette lecture proposée par le roman est à mettre en relation avec une autre : l'acte de lire lui-même, par lequel on accède, via un jeu de décodage, à cette conception du monde posée par l'œuvre. Prenant la littérature québécoise comme exemple, Pierre Nepveu le soulignait en 1988 dans *L'écologie du réel* :

Que l'on adopte une position qui fait de la littérature un pur reflet, un témoignage direct de l'état (surtout passé) de la société québécoise, ou que l'on cherche plutôt à mettre en lumière les réseaux, les thèmes, les obsessions qui finissent par créer, à même la variété des textes, l'unité fondamentale de la conscience ou de la vision du monde qui nous est propre, la lecture est ici un acte fondateur, qui recueille le sens à travers l'histoire, et le présente à la conscience d'une manière sinon toujours polémique, du moins active, « engagée »<sup>193</sup>.

La lecture du roman agit ainsi tout à la fois comme *révélateur*, car la vision du monde postulée par l'œuvre y est dévoilée, et comme *acte fondateur* qui engage le lecteur; ce dernier ne recevant pas passivement le message de l'œuvre, mais y inférant également du sens. Les deux pendants de cette double lecture ne sont pas en adéquation : la conception

---

<sup>192</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2014 [2003], p. 48. L'auteur souligne.

<sup>193</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 43-44.

du monde proposée par le roman peut ou non être actualisée lors de sa lecture. La lecture peut même faire émerger une toute nouvelle conception du monde. L’imaginaire générique repose alors sur un processus continu d’encodage et de décodage. Poétique et esthétique de la réception dépendent alors en quelque sorte du pacte de lecture entre auteurs et lecteurs, ce qui me poussera aussi à traiter de l’importance de la réception dans la construction imaginaire des genres littéraires dans cette thèse. La réception occupe tout un pan de la construction de l’imaginaire générique du roman, elle en est peut-être même une de ses données fondamentales, puisque la lecture des œuvres, la manière dont elles sont reçues, nourrit ensuite le discours sur celles-ci. L’esthétique de la réception, dont j’ai tiré quelques principes en établissant les modalités de création des séries littéraires, ne peut donc pas être négligée lorsque vient le temps de réfléchir à la construction de l’imaginaire générique.

En s’appuyant ici sur la pensée de Felix Vodička, Jauss estime que l’esthétique de la réception vise à reconstituer « le système des “normes littéraires” d’une société, l’“ensemble des postulats littéraires” et la hiérarchie des valeurs littéraires d’une époque donnée<sup>194</sup> », ce qui permet alors de découvrir la « structure littéraire par l’étude de la “concrétisation” des œuvres, de la forme concrète qu’elles ont prise dans la perception de leurs publics respectifs<sup>195</sup>. » Puisqu’il s’agirait d’un « système de références objectivement formulable<sup>196</sup> », l’esthétique de la réception permettrait de prendre en compte « l’expérience préalable que le public a du genre dont [l’expérience littéraire] relève, la forme et la thématique d’œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l’opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne<sup>197</sup>. » Ce système, qui dépend essentiellement du genre du texte lu<sup>198</sup> selon Jouve, repose alors sur un « jeu d’anticipation<sup>199</sup> », directement lié à celui auquel se livre le romancier lui-même au moment de l’écriture de son roman. Ce sont précisément les règles de ce jeu qui, à mon avis, informent l’imaginaire générique, en ce

---

<sup>194</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 129.

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 54. L’auteur souligne.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 67.

qu'elles se fondent, encore une fois, sur la récurrence d'un certain personnel romanesque<sup>200</sup> et le recours à des canevas narratifs dans lesquels se réalisent des suites d'actions stéréotypées<sup>201</sup> du roman conforme. Mais surtout, la prise en compte de l'esthétique de réception vient souligner que ceux-ci sont attendus *comme tels* par les lecteurs, précisément parce qu'ils correspondent à l'image du roman dans l'imaginaire générique partagé par les romanciers et leur public.

### **Objet matériel, roman fantasmé**

Le passage par l'imaginaire générique pour penser le roman permet finalement de redonner une valeur à son support — le livre — qui est souvent laissé pour compte dans les études des genres littéraires ou de réception et les analyses textuelles seules. Avec Letourneux, il faut convenir que « la signification de l'œuvre ne réside pas seulement dans le texte, mais autant dans le paratexte, entendu dans son sens le plus large<sup>202</sup> ». Pour Jouve, le pacte de lecture lui-même est directement influencé par le paratexte<sup>203</sup>. C'est là la raison principale qui me pousse à étudier de front tant le discours sur le roman que sa pratique, pour prendre en compte autant l'appartenance générique des textes, leur poétique, mais aussi la matérialité de l'objet livre. La manière dont les textes sont mis en forme, leur format, dépend également de la façon dont on envisage chaque genre. La poétique du support a donc également un rôle à jouer dans le système de représentation des genres littéraires qui se met en place à une période donnée.

Donald F. McKenzie est l'un des premiers chercheurs à s'être intéressé au format des textes. Dans *La bibliographie et la sociologie des textes*, McKenzie fait de la bibliographie « la discipline qui étudie les textes en tant que *formes conservées* ainsi que leur processus de transmission, de la production à la réception<sup>204</sup> ». Pour éviter la possible confusion avec l'idée de forme, au sens de la structure formelle du texte, je parlerai plutôt de « support » pour désigner ces « formes conservées » étudiées par McKenzie. La tâche

---

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.* p. 116.

<sup>202</sup> Matthieu Letourneux, « Le genre comme pratique historique », *op. cit.*, p. 9. Marie-Ève Thérénty note également que cette idée avait été avancée par Genette dès 1987 dans *Seuils*. Voir « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, vol. 1, n° 143, 2009, p. 112.

<sup>203</sup> Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>204</sup> Donald F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Marc Amfreville (trad. de l'anglais), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991 [1986], p. 30. Je souligne.

du bibliographe, pour ce dernier, est alors de montrer que « le format des textes a une influence sur leur sens<sup>205</sup>. » Roger Chartier approfondit l'idée de McKenzie :

Un texte [...] est toujours inscrit dans une matérialité : celle de l'objet écrit qui le porte, celle de la voix qui le lit ou le récite, celle de la représentation qui le donne à entendre. Chacune de ses formes est organisée selon des structures propres qui jouent un rôle essentiel dans le processus de production du sens. Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, les dispositifs de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une « fonction expressive » et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte. Ils sont les supports du travail de l'interprétation<sup>206</sup>.

Pour Chartier, « [i]l n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur<sup>207</sup> »; il faut alors redonner une légitimité à l'étude du support, du livre dans sa matérialité, pour être en mesure d'aller plus loin dans l'analyse textuelle et donner un portrait complet des œuvres étudiées.

En s'inscrivant dans la même lignée, Marie-Ève Thérénty a incidemment réfléchi à une poétique du support qui rend compte de cette importance du format (matériel) dans la compréhension de la forme (littéraire) et de son contenu. Une telle étude des supports peut s'effectuer selon plusieurs modalités. Thérénty, dans son article programmatique « Pour une poétique historique du support », dégage plusieurs voies possibles d'une telle analyse : l'étude de « l'énonciation typographique » entendue au sens de la manière dont les écrivains réfléchissent à la ponctuation, aux illustrations qui accompagnent leur texte, etc.; ou encore la gestion de la contrainte éditoriale par l'écrivain. Ces deux premières voies m'intéressent moins, parce qu'elles ne permettent pas vraiment de prendre la mesure de l'impact du support dans la constitution de l'imaginaire générique.

Cependant, une troisième voie, qui consiste à comprendre « comment un imaginaire du support s'empare de l'œuvre et la nourrit<sup>208</sup> », rejoint plus précisément les objectifs de

---

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009 [1998], p. 306-307.

<sup>207</sup> Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », dans Martine Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 16.

<sup>208</sup> Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », *op. cit.*, p. 113.

ma thèse. Les contraintes matérielles qui obligent les romanciers à choisir un format plutôt qu'un autre (limitation de la longueur des textes, disposition du texte sur la page, présence ou absence d'illustration, mode de diffusion), qui sont particulièrement visibles dans le cas du roman populaire canadien-français, ont une incidence sur la rédaction même des œuvres et participent à la construction de l'imaginaire générique. Plus encore, Thérenty avance que

[l]es écrivains ne conçoivent pas des œuvres qui soient comme transcendantes par rapport aux formes particulières qu'elles peuvent prendre. Ils produisent des œuvres qui se positionnent par rapport aux catégories génériques qui existent (même si c'est pour les transgresser) mais aussi et du même élan par rapport aux formes matérielles que ces œuvres pourraient prendre (même si c'est sous la forme de l'œuvre monstrueuse ou impossible). À partir du moment où l'écrivain prétend être publié, son imaginaire est orienté par la forme matérielle qu'il voit pour son œuvre et par la contrainte éditoriale<sup>209</sup>.

On pourrait avancer qu'il existe ainsi un format fantasmé du roman : un volume relié d'une centaine de pages regroupées en chapitres selon un certain type d'enchaînement. Toutefois, la production d'œuvres qui respectent ce format reste fortement tributaire de l'état des champs éditorial et littéraire. La poétique du support est donc utile à l'étude globale de l'imaginaire générique parce qu'elle permet de cerner, d'une part, le format modèle du roman dans l'imaginaire et la manière dont les romanciers essaient de s'y conformer dans leur écriture. D'autre part, elle permet aussi de mesurer le degré d'écart entre ce roman fantasmé et l'objet-livre réellement produit à une époque donnée. Ainsi comprise, la poétique du support devient un outil d'analyse pertinent pour appréhender la mise en place d'un imaginaire générique.

\*  
\* \*

En prenant appui sur certains acquis concernant la notion d'imaginaire, les différentes théories des genres littéraires et les déclinaisons de la poétique, j'ai esquissé ici une définition de l'imaginaire générique. Celle-ci reste évidemment fragmentaire et de nombreux autres enjeux auraient pu être pris en compte pour circonscrire ce concept. Bien que partielle, cette définition me permettra tout de même de jeter un éclairage nouveau sur le discours en circulation et la pratique du roman durant l'entre-deux-guerres. Le recours

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 111-112.

au concept d'imaginaire générique me permet en effet de dresser un portrait plus complet du roman tel qu'il se pense et s'écrit à un moment précis de l'histoire littéraire, en refusant de me limiter au paradigme voulant que le genre romanesque renvoie, soit à une catégorie absolue et essentialisée, soit à un genre dont la diversité et la complexité empêchent justement toute catégorisation.

En faisant le choix de prendre les textes eux-mêmes comme points de départ, puisqu'ils sont les seules réelles traces de l'imaginaire générique qui nous soient véritablement accessibles aujourd'hui, je pourrai comprendre ce que ceux-ci disent du genre et restituer la façon dont les œuvres sont en fait des illustrations d'utilisations particulières — relevant d'un contexte particulier — d'une conceptualisation du genre partagée par un ensemble d'actants du champ littéraire vivant à une même époque. Pour pouvoir être en mesure de mener une telle analyse, il importe de circonscrire une période précise, j'ai choisi l'entre-deux-guerres, et de réfléchir à la manière dont le genre est envisagé à ce moment, selon des modalités qui lui sont propres.

Passer par l'imaginaire générique permet en effet de prendre du recul, en somme, par rapport à la vision qui est la nôtre, aujourd'hui et maintenant, des caractéristiques, du fonctionnement et des transformations subies par le roman québécois dont notre époque est contemporaine, pour tendre l'oreille au discours sur le roman non pas tel que nous pouvons le concevoir aujourd'hui, mais de la manière dont il était pensé à l'époque. Il est toutefois évident que je ne réussirai pas à reconstituer pleinement l'idée qu'on se faisait du roman durant l'entre-deux-guerres au Québec : ma propre situation dans le temps, à l'autre bout du spectre historique, m'empêche d'avoir une vision qui soit absolument complète de la période. Jauss, en s'appuyant sur Gadamer, nous enjoignait d'ailleurs à la prudence devant l'impossibilité de faire fi de notre propre position historique. Cet état de fait, souvent, nous mène à la « fusion des horizons<sup>210</sup> », c'est-à-dire à l'incapacité de distinguer les éléments qui appartiennent à notre propre imaginaire générique. Toutefois, consciente de ce fait et en essayant de me défaire des préconceptions que nous avons du genre romanesque, — en mettant en jeu ma propre expérience<sup>211</sup> et ma propre connaissance du roman —, je pourrai, en partie du moins, prendre la mesure de la manière dont s'est institué

---

<sup>210</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 67.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 72.

le roman à un moment précis, l'entre-deux-guerres, qui apparaît comme un jalon important vers la constitution de la forme romanesque actuelle.



**PREMIÈRE PARTIE**

**Discours sur le roman canadien**

## CHAPITRE II

### **Domestiquer le roman. Représentations du genre romanesque dans le discours savant et institutionnel**

*Depuis nos origines jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, le roman canadien-français, emmaillotté dans ses langes, poussait de rares vagissements. Le temps était venu d'arracher l'enfant à son berceau, de le prendre par la main pour l'initier peu à peu aux secrets de la Vie et de l'Art, après l'avoir présenté à ses grandes sœurs, la Poésie et l'Histoire canadiennes.*

SÉRAPHIN MARION, 1933<sup>212</sup>

Parfois présenté, au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme le dernier rejeton de la littérature canadienne<sup>213</sup>, le roman n'est alors ni prodigue, ni même vigoureux. Sans envergure, malingre, faible, surtout lorsque comparé aux formes génériques qu'on pose comme antérieures et plus achevées — l'histoire et la poésie —, le roman de l'entre-deux-guerres est souvent considéré comme une forme avorton. À ce problème de « constitution », dont on pourrait imaginer qu'il se réglera au fur et à mesure que les écrivains gagneront en technique, s'en ajoute un autre, plus insidieux : s'il est pensé comme bien vivant, le roman n'a paradoxalement pas encore *vécu*. On rêve ici d'un roman autonome, qu'il ne serait plus nécessaire de guider et qui pourrait se mesurer aux autres genres littéraires.

Cette autonomie du roman canadien, qui se trouve au cœur de l'imaginaire générique, est à mettre en parallèle avec celle de la littérature elle-même. En 1987, la revue *Études littéraires* dédiait l'un de ses numéros, dirigé par les historiens de la littérature

---

<sup>212</sup> Séraphin Marion, « Deux nouveaux romans canadiens », dans *Sur les pas de nos littérateurs*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les jugements », 1933, p. 43.

<sup>213</sup> Durant l'entre-deux-guerres, la littérature canadienne elle-même est encore souvent présentée comme une littérature jeune, appartenant au monde de l'enfance plutôt que de la maturité. Au sein de cette littérature encore à ses débuts, le roman est également considéré comme immature en comparaison des autres genres. La métaphore de l'immaturité sera une clé de lecture durable pour comprendre le roman québécois.

Clément Moisan et Denis Saint-Jacques, à la question de l'autonomisation de la littérature. Moisan et Saint-Jacques postulent que celle-ci se produit à trois niveaux au Québec : une telle autonomie engendre une redéfinition du littéraire par rapport aux textes non littéraires, elle suppose que cette littérature doit avant tout être nationale et elle se fonde finalement sur le désir d'en faire un objet d'étude à part entière, légitime<sup>214</sup>. Si l'autonomisation de la littérature est « [l]e phénomène par lequel le littéraire tend à s'affranchir du non-littéraire en assumant la responsabilité de ses codes<sup>215</sup> », en déplaçant légèrement ce postulat, on pourrait dire que le roman doit également passer par un processus d'autonomisation au cours duquel il s'affranchit d'abord des autres genres, qu'ils soient littéraires (la poésie, l'épopée) ou non (l'histoire, l'essai, voire le texte de loi).

Cette redéfinition des caractéristiques du genre romanesque est également concomitante d'un certain rapport à la question nationale. Quelques années après la parution du dossier de Moisan et Saint-Jacques, Rainier Grutman, qui s'intéresse à ce sujet par l'angle très précis du rapport à la langue, avance que le processus d'autonomisation de la littérature se double presque toujours, dans les littératures jeunes ou mineures, « d'un processus de *nationalisation*, à un tel point qu'il est devenu difficile de faire le partage entre ce qui relève de l'autonomie des codes littéraires par rapport aux autres pratiques discursives et ce qui indique leur statut proprement national<sup>216</sup>. » Cette observation est particulièrement juste en ce qui a trait à la consolidation du modèle romanesque au Canada français qui n'arrive pas à se produire indépendamment de la question nationale. Le roman de l'entre-deux-guerres est *d'abord* « canadien », ce bien avant d'être simplement un *roman*. La difficulté d'utiliser le genre sans souligner son appartenance géopolitique apparaît symptomatique du processus d'autonomisation dont il fait l'objet durant la période. Finalement, comme on le verra, le roman canadien devient un « objet d'étude et de savoir<sup>217</sup> » à part entière au cours des années 1920 et de manière plus marquée encore

---

<sup>214</sup> Clément Moisan et Denis Saint-Jacques, « Présentation » du dossier « L'autonomisation de la littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 11.

<sup>215</sup> Maurice Lemire, « L'autonomisation de la "littérature nationale" au XIX<sup>e</sup> siècle », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 75.

<sup>216</sup> Rainer Grutman, « Normes, Répertoire, Système. Les avatars du premier roman québécois », *Études françaises*, vol. 28, n°s 2-3, automne-hiver 1992, p. 83. L'auteur souligne.

<sup>217</sup> Clément Moisan et Denis Saint-Jacques, « Présentation », *op. cit.*, p. 11.

dans la décennie 1930. Tout comme la littérature dont il est issu, le genre romanesque est donc appelé à s'autonomiser durant l'entre-deux-guerres.

Au-delà de l'autonomisation, l'initiation à la vie et à l'art dont parle Séraphin Marion en exergue du présent chapitre doit aussi être comprise comme un double mouvement d'éducation et de civilisation du genre littéraire. Dans l'imaginaire générique, le roman canadien est en effet vu comme immature, mais aussi sauvage. Puisqu'on considère parfois qu'il n'est pas bien formé, il peut même paraître monstrueux. En ce sens, en plus d'une autonomisation, le genre romanesque doit faire l'objet d'un second processus, corollaire à ce premier, que je nommerai une *domestication*, une appropriation et une mise à la main, par lequel il devient plus familier.

Le concept de domestication a connu une fortune plus grande du côté de la sociologie que du côté des études littéraires grâce à l'ouvrage fondateur *The Domestication of the Savage Mind* de Jack Goody publié en 1977<sup>218</sup>. Pour l'anthropologue, dont l'intérêt se porte sur le passage de la société orale à la société écrite, l'écriture met en forme la pensée humaine, autrement analogique, en lui donnant un sens (celui de la lecture et de l'alphabet) et une hiérarchie (par la création de listes, de tableaux, d'index<sup>219</sup>). La domestication permet aussi la création de versions de référence pour les fictions qu'on peut maintenant comparer, corriger, dévaluer et ordonner puisqu'elles sont transcrites.

Il serait bien sûr mal avisé de prétendre que le Québec est à l'image des sociétés reposant uniquement sur l'oralité, étudiées par Goody. Il me semble que le concept de domestication peut tout de même servir, d'une part, à mettre en lumière le processus par lequel la littérature québécoise en est venue à fixer sa tradition orale par l'intermédiaire de l'écrit (les contes et les légendes traditionnels, mais aussi les chansons et les poèmes déclamés). Conte, nouvelles et roman ont en effet de nombreuses affinités. Par moment, on le verra, l'imaginaire générique du conte et de la légende empêche précisément la mise

---

<sup>218</sup> Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Themes in the Social Sciences », 1977.

<sup>219</sup> En parlant des listes et des tables qui organisent les sociétés (cour du roi, armée, écoles), Goody souligne : « *There is no horizontal placement ; every item must be vertically ordered, even if this means forcing hierarchy on what is in practice a looser form of social organisation.* » (« Il n'y a pas d'alignement horizontal; chaque élément doit être ordonné verticalement, même si cela implique d'imposer une hiérarchie sur des modes d'organisation sociale plus souple en pratique. ») Je traduis. *Ibid.*, p. 132. Cette affirmation tient également pour d'autres types de listes, qui créent nécessairement une forme de hiérarchisation allant de l'élément le plus important au moins important.

en place d'un imaginaire du roman. D'autre part, à l'instar de Jean-Marie Privat, professeur de littérature et d'anthropologie dont la réflexion s'inscrit dans le prolongement de celle de Goody, il est aussi possible de conceptualiser la domestication non plus de la « pensée sauvage » (orale), mais de la pensée écrite<sup>220</sup>, de la « raison graphique » pour reprendre le terme créé par les traducteurs de Goody<sup>221</sup>. Cette domestication de la pensée écrite, pour Privat, consiste en « l'appropriation de l'ordre de l'écrit<sup>222</sup> ». À la racine de la domestication, il y a donc un désir d'ordonner, de classer, de lister les textes produits par une société puisque par ce mouvement, celle-ci se les approprie.

On peut déceler le signe qu'un tel processus de domestication se met en branle au Québec dans les premières tentatives de recension des œuvres canadiennes que sont le *Répertoire national, ou Recueil de littérature canadienne* (1848) de James Huston et la *Bibliotheca Canadensis, or, A Manual of Canadian Literature* (1867) d'Henry James Morgan. Ces deux ouvrages se présentent justement comme des compilations, des listes, des index. Les entreprises de Huston et de Morgan se fondent en effet sur le dépouillement des journaux pour regrouper les textes littéraires qui y sont parus selon l'année de leur publication (Huston) ou pour présenter, en une longue liste alphabétique, les acteurs du champ littéraire qui participent à son développement ainsi que leurs œuvres principales (Morgan). Elles visent en ce sens à contrer le caractère éphémère non pas de la parole, mais de la presse journalistique, en procédant à des inventaires, en ordonnant et en consignnant les textes<sup>223</sup>. Huston et Morgan visent cependant la littérature canadienne et non les genres

---

<sup>220</sup> Jean-Marie Privat, *La domestication de la pensée écrite*, conférence organisée par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 27 janvier 2016 [En ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/la-domestication-de-la-pensee-ecrite>.

<sup>221</sup> Comme le fait remarquer Privat, la traduction de « *savage minds* » en français était délicate et même si la « pensée sauvage » à laquelle fait référence Goody ne renvoie pas à quelque forme d'indigénisme que ce soit mais plutôt à l'absence de cadre, les traducteurs Jean Bazin et Alban Bensa ont plutôt choisi de titrer l'ouvrage de Goody *La raison graphique*. Voir *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> Dans son introduction, Morgan mentionne d'ailleurs expressément l'importance de répertorier les pamphlets malgré leur caractère éphémère : « *A large number of the productions enumerated are pamphlets, and therefore to some extent ephemeral. But when we consider the degree of value which has been placed by the majority of bibliographers, as important links in the chain of history and affording knowledge on diverse other important points, I think that it would have been most unwise on my part to have excluded them from notice.* » (« Un grand nombre des ouvrages énumérés sont des pamphlets, et donc, dans une certaine mesure, des textes éphémères. Cependant, si on l'on considère à quel degré ils ont été vus, par la majorité des bibliographes, comme des maillons importants de l'histoire et qu'ils éclairent divers autres points, Je pense qu'il aurait été imprudent de ma part de les exclure de ma recension. ») Je traduis. Henry James Morgan, *Bibliotheca Canadensis, or, A Manual of Canadian Literature*, Ottawa, G. E. Desbarats, 1867, p. viii-ix.

littéraires eux-mêmes. Bien qu'il dépouille consciencieusement les journaux de son époque et arrive à produire une liste assez complète des romanciers canadiens, anglophones et francophones<sup>224</sup>, Morgan ne commente en aucune occasion les genres littéraires. S'il étiquette volontiers les œuvres de « *novel* » ou de « roman »<sup>225</sup>, ces catégories semblent aller de soi et ne sont pas remises en question. Au contraire, Huston avance à tâtons lorsque vient le temps de dégager les genres littéraires qui forment la littérature canadienne dont il entend consigner les textes. Il affirme que « la littérature canadienne, il est vrai, ne se compose encore, pour ainsi dire, que de simples essais, en vers ou en prose<sup>226</sup> ». Le contournement des termes de « poésie », de « roman » ou d'autres catégories génériques est symptomatique d'une difficulté à penser les genres littéraires, et le romanesque en particulier<sup>227</sup>. Seuls deux textes sont explicitement mentionnés comme appartenant au genre romanesque dans le *Répertoire*, et uniquement en note de bas de page : *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé fils et *La Fille du brigand* (1844) d'Eugène L'Écuyer. Les extraits tirés de ces deux œuvres sont par ailleurs sous-titrés respectivement « Légende » et « Nouvelle ». L'extrait de *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe qui figure dans le troisième tome du *Répertoire national* est quant à lui présenté sans aucune indication générique. Le roman en tant que forme littéraire ne fait donc pas encore tout à fait l'objet d'attention critique et sa relation aux autres genres littéraires demeure floue.

La mise en place d'un imaginaire générique du roman canadien se produit réellement à partir du moment où les premiers travaux d'histoire littéraire s'amorcent au

---

<sup>224</sup> Morgan qualifie explicitement de romanciers Philippe Aubert de Gaspé fils, Edward Belcher, Cyrille Boucher, George Boucher de Boucherville, Mrs. Frances Brooke, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Ebenezer Clemo, John S. Cummins, Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, Mrs. M. A. Fleming, Antoine Gérin-Lajoie, Robert Haliburton, Robert Douglas Hamilton, Charles Heavysege, Mrs. M. J. H. Holiwell, George Washington Johnson, Patrice Lacombe, Mrs. Rosanna Eleanor Leprohon, Hugh E. Montgomerie, Mrs. Susana Moodie, Miss Louisa Murray, Major John Richardson et Mrs. J. V. Noel.

<sup>225</sup> Morgan utilise habituellement le mot « roman », en français, lorsqu'il parle des œuvres romanesques canadiennes-françaises.

<sup>226</sup> James Huston, « Introduction », *Le Répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, t. I, Montréal, Lovell et Gibson, 1848, p. iv.

<sup>227</sup> C'est la poésie qui domine le *Répertoire national*. Aurélien Boivin, qui a examiné en détail les textes retenus par Huston dans les quatre tomes du *Répertoire national* conclut que 257 des 317 textes publiés sont des poèmes ou des chansons et que seulement 20 fictions en prose y sont répertoriées, dont aucune dans le dernier tome (Voir Aurélien Boivin, « 1848. James Huston. *Le Répertoire national* », dans Claude Corbo (dir.), *Monuments intellectuels de la Nouvelle-France et du Québec ancien*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 183-184). Le conte, la nouvelle et la légende dominent dans ce genre.

tournant du XX<sup>e</sup> siècle, de concert avec la publication des premiers manuels scolaires. L'histoire littéraire repose sur un désir de fédération, mais aussi de périodisation. Elle permet la création d'ensembles nécessairement organisés selon une hiérarchie qui regroupe et fait se recouper les textes et les auteurs d'une même littérature, dans un ordre précis. À la différence des recueils et des répertoires toutefois, l'histoire littéraire cherche, par sa nature même, à stabiliser la définition de la littérature et, incidemment, des genres littéraires. Son projet est alors à la fois descriptif et normatif; elle ne fait pas que consigner : elle informe le lecteur sur la valeur des œuvres, des genres, des courants, des écrivains. L'histoire littéraire ne joue donc pas le rôle d'un simple réceptacle de l'imaginaire générique, elle lui donne une forme et un cadre et se présente ainsi comme le lieu où se joue son institutionnalisation.

Le manuel scolaire, de son côté, ne se distingue pas toujours aisément de l'histoire littéraire durant l'entre-deux-guerres; en fait foi l'hésitation de Camille Roy entre le titre de *tableau*, de *manuel* ou d'*histoire* au fil des rééditions de son ouvrage sur la littérature canadienne. Puisqu'il est dédié à un lectorat plus spécifique, les étudiants (et spécifiquement, parfois, les étudiantes), le manuel est cependant davantage prescriptif en comparaison de l'histoire littéraire. Son utilisation est également différente : il est plus souvent « utilisé ponctuellement et en fonction des besoins spécifiques d'une leçon<sup>228</sup> », ce qui a une incidence sur la manière dont y est présentée l'information. On notera ainsi plus souvent la présence de définitions claires, voire catégoriques, des genres littéraires dans les manuels que dans les histoires littéraires.

À la lumière de ces constats, je choisis donc de m'intéresser ici précisément à la représentation qui a été faite du genre romanesque dans des ouvrages qui cherchent à *synthétiser* la littérature canadienne et à leur impact sur la mise en place d'un imaginaire générique du genre romanesque. Le premier corpus auquel je m'attacherai dans ce chapitre regroupe l'*Histoire de la littérature canadienne* (1874) d'Edmond Lareau<sup>229</sup>, l'essentiel des éditions du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française* (1907,

---

<sup>228</sup> Karine Cellard, *Leçons de littérature, op. cit.*, p. 26.

<sup>229</sup> Le pas de côté que je fais ici en incluant l'ouvrage de Lareau, qui n'a pas été publié au XX<sup>e</sup> siècle, me semble nécessaire dans la mesure où Lareau est le premier à présenter une histoire littéraire fondée sur l'appartenance des textes aux genres littéraires.

1918, 1930, 1939<sup>230</sup>) de Camille Roy et le *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes* (1925) rédigé par Sœur Marie-Élise de la Procure de la Mission des Sœurs de Sainte-Anne<sup>231</sup>. À ce corpus d'histoires et de manuels littéraires, j'ajoute des ouvrages qui proposent un discours spécialisé sur le genre romanesque : *Le Roman canadien-français* (1937) de l'abbé Albert Dandurand, premier volume dédié uniquement au genre au Québec, puis deux thèses de doctorat soutenues en 1938 qui abordent plus directement la question de la spécificité du roman canadien, *La Revanche de Maria Chapdelaine* de Louvigny de Montigny et *Évolution du roman au Canada français* de Ruth Joyce Howie. Ces derniers travaux se présentent comme des réflexions érudites ou vulgarisées sur le roman et peuvent être perçus comme l'aboutissement logique de la création de l'imaginaire générique qui avait débuté dans les ouvrages à visée didactique qui les ont précédés. La traversée de ce corpus se fera en suivant le filon, parfois ténu, parfois riche, de la représentation du roman, et me permettra de prendre la mesure de la création d'un discours historique doxique<sup>232</sup> sur le roman canadien puisque ces ouvrages participent directement, suivant un double mouvement, à l'autonomisation et à la domestication du genre romanesque au Canada français.

---

<sup>230</sup> L'ouvrage change sensiblement de titre au fil des éditions : *Tableau de littérature canadienne-française* (1907), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* (1918), *Histoire de la littérature canadienne-française* (1930), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française* (1939).

<sup>231</sup> Ces titres ont été retenus puisqu'ils présentent une réflexion développée sur le genre romanesque. J'ai écarté de mon analyse le *Répertoire national* de James Huston, et *À travers la littérature canadienne-française* des Frères des écoles chrétiennes (s. é., Montréal, 1928) puisque leur discours d'escorte ne faisait pas une place suffisante au roman. Les ouvrages anglophones *Bibliotheca Canadensis* d'Henry James Morgan, *Headwaters of Canadian Literature* d'Archibald MacMechan (Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1924) et *An Outline of Canadian Literature* de Lorne Pierce (Toronto, Ryerson Press, 1922), bien qu'ils discutent parfois conjointement des littératures canadienne-anglaise et canadienne-française, ont de même été écartés parce qu'ils ne traitent que dans une faible proportion du roman canadien. Finalement, je n'ai pas pris en compte *Études de littérature canadienne-française* de Charles ad der Halden (Paris, Rudeva, 1904) parce que je voulais m'attacher à la perspective canadienne-française de son propre roman.

<sup>232</sup> C'est la raison principale qui fait que je ne prends pas en compte, dans le présent chapitre, les ouvrages qui se présentent comme les compilations de critiques littéraires comme *Essais sur la littérature canadienne* (1907) et les *Nouveaux Essais* en 1914) et *Romanciers de chez nous* (1935) de Camille Roy, *Essais critiques* (1929) d'Harry Bernard, *Gloses critiques* (1931 et 1935) de Louis Dantin ou *Sur les pas de nos littérateurs* (1933) de Séraphin Marion. Bien qu'ils participent de manière effective à la création de l'imaginaire générique du roman canadien, le regard qu'ils portent sur les œuvres n'est pas historique ni rétrospectif, mais ancré dans l'actualité. Certains de ces textes, puisqu'ils ont été d'abord publiés sous la forme d'articles dans les périodiques, seront plutôt pris en compte dans le chapitre III.



Ma thèse est ici tributaire des travaux de Lucie Robert<sup>233</sup> et surtout de Karine Cellard, qui a procédé à une étude attentive des manuels de littérature québécois publiés au cours du XX<sup>e</sup> siècle<sup>234</sup>. Cela dit, la visée de nos travaux respectifs diverge de manière notable. Cellard entreprend « une analyse de la teneur du discours pédagogique sur l’histoire littéraire<sup>235</sup> » pour « aborder la transmission des lettres par le biais d’un outil pédagogique, soit le manuel d’histoire littéraire<sup>236</sup> » qui l’amène à penser la représentation de la littérature canadienne. Je m’intéresse plutôt à la conceptualisation spécifique d’un seul élément dans l’ensemble de ces textes — le roman — et, conséquemment, mon attention se porte surtout sur les ouvrages qui sont construits, au moins partiellement, en fonction d’un découpage générique plutôt que temporel, au contraire de Cellard<sup>237</sup>.

La réflexion de Cellard nourrit toutefois la mienne en ce que la chercheuse comprend les manuels de littérature comme des « récits critiques<sup>238</sup> » qui mettent en scène une série d’actants — les auteurs que l’on recense eux-mêmes, mais aussi des concepts abstraits, notamment les genres littéraires — qui sont mis en scène par les textes. Cellard postule que ces « diverses entités — l’“esprit” canadien-français, le Québec lui-même, le roman ou la littérature de la Révolution tranquille, par exemple — acquièrent le statut d’acteurs volontaristes, responsables de leurs actes et maîtres de leur destin<sup>239</sup>. » Le commentaire de Séraphin Marion est l’un des exemples de cette anthropomorphisation du roman canadien; il s’agit d’ailleurs d’un véritable lieu commun des histoires littéraires et des manuels scolaires de l’époque. Le roman, toutefois, comme je l’ai esquissé plus tôt,

---

<sup>233</sup> Pour l’ensemble de ses travaux sur Camille Roy : « Histoire et critique dans le Manuel de Camille Roy », *Revue d’histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 2, 1980-1981, p. 53-59; *Discours et critique historique dans le « Manuel d’histoire de la littérature canadienne de langue française » de M<sup>re</sup> Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Edmond de Nevers », 1982; « Camille Roy et le problème de la nationalisation de la littérature canadienne », dans *Littérature et idéologies. La dynamique des fictions*, Québec, Université Laval, Cahiers de l’ISSH, 10 novembre 1978, p. 399-405; « Camille Roy et Lionel Groulx : la querelle de *L’Appel de la race* », *Revue d’histoire de l’Amérique française*, vol. 32, n° 3, décembre 1978, p. 399-405; « Camille Roy et la littérature », dans *L’essai et la prose d’idée au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. VI, 1986, p. 411-423.

<sup>234</sup> Dans sa thèse d’abord, *L’histoire littéraire en récits. Manuels scolaires et interprétation du corpus québécois (1918-1996)* (Montréal, Université de Montréal, 2007), qui a mené à la publication de l’ouvrage *Leçons de littérature*.

<sup>235</sup> Karine Cellard, *Leçons de littérature*, op. cit., p. 10.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>237</sup> C’est justement pour cette raison que Cellard avait mis de côté les ouvrages d’Albert Dandurand, notamment *Le Roman canadien-français*, et c’est aussi pourquoi je le prends en compte. Voir *L’histoire littéraire en récits*, op. cit., note 30, p. 30.

<sup>238</sup> Karine Cellard, *Leçons de littérature*, op. cit., p. 12.

<sup>239</sup> Karine Cellard, *L’histoire littéraire en récits*, op. cit., p. 19.

n'est pas présenté un actant qui est « maître de son destin », il doit au contraire être éduqué, domestiqué, intériorisé.

Les auteurs des ouvrages qui m'intéresseront ici cherchent tous, par des moyens divers, à établir comment le genre romanesque peut advenir au Canada et de quelle manière il peut, ou doit, se distancier du modèle romanesque européen. Cette exploration du discours historique doxique visera donc à comprendre comment est négociée la place du roman canadien dans l'écologie des genres littéraires au Canada français, mais aussi et surtout en regard du roman européen qui joue à la fois le rôle de modèle et de repoussoir. Au-delà de l'envie d'avoir un roman à soi, les processus d'autonomisation et de domestication qui guideront ici mon étude impliquent également un désir de maîtrise (de la forme, de son art), voire le besoin de domination, de contrôle du genre. Ce n'est en effet qu'une fois le genre romanesque domestiqué, autonome et légitime qu'on peut aboutir à un roman *domestique* dans son acception la plus proche de l'expérience du *domus*, un roman que l'on habite et qui habite la collectivité : un roman « canadien ».

#### **LES PARADOXES D'EDMOND LAREAU**

Si le discours sur le roman canadien se consolide véritablement lorsque se termine la Première Guerre mondiale, c'est cependant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il émerge. La perspective d'étudier le discours sur le roman de l'entre-deux-guerres, sans commencer par jeter un regard sur ce qu'on pouvait dire du roman avant cette période, me semblait incongrue. Je me permets donc de faire un pas de côté et de m'arrêter d'abord à l'*Histoire de la littérature canadienne* d'Edmond Lareau, qui paraît en 1874. Ce texte s'avère en effet une première pièce importante si l'on s'intéresse à l'émergence, puis à la mise en place d'un imaginaire des genres littéraires au Canada français. S'appuyant sur le corpus du *Répertoire national* de Huston et sur la *Bibliotheca Canadensis* de Morgan, de même que sur la trame narrative de l'*Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1845) de François-Xavier Garneau<sup>240</sup>, ouvrages dont son histoire littéraire est à la fois la synthèse et le développement, Lareau entend dresser le portrait de la littérature canadienne-française en fonction de l'appartenance des œuvres à un genre particulier, conformément

---

<sup>240</sup> Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. IV (1870-1894) : « Je me souviens », Québec, Presse de l'Université Laval, 1999, p. 244.

aux usages de l'époque dans les histoires littéraires et les mélanges de littérature française dont il semble également s'inspirer<sup>241</sup>. Son entreprise est certes encore celle de la « codification<sup>242</sup> » d'un « patrimoine, dont il faut assurer la mémoire<sup>243</sup>. » Elle reste alors « proche du “catalogue” bibliographique<sup>244</sup> », mais un catalogue « où domine le caractère structurant de la notion de genre littéraire<sup>245</sup> », ce qui n'était pas le cas dans les ouvrages de Huston et de Morgan, comme je l'ai montré précédemment. Son ouvrage est en ce sens à mi-chemin entre le répertoire et l'histoire littéraire à proprement parler. Comme le note Clément Moisan au passage dans un article sur la pratique de l'histoire littéraire, l'*Histoire* de Lareau fonctionne également davantage sur le mode de la juxtaposition des auteurs et des œuvres, plutôt que sur celui de leur comparaison<sup>246</sup>. Pour ces raisons, l'*Histoire de la littérature canadienne* de Lareau est alors parfois considérée comme un ouvrage peu convaincant vu sa petite fortune critique en regard d'autres histoires littéraires de l'époque, particulièrement celle de Camille Roy dont les travaux trouveront plus d'échos dans la société et chez le public lettré.

Ces critiques tiennent peut-être également du fait que Lareau est une figure d'exception lorsqu'on le compare aux rédacteurs d'histoire et de manuels littéraires qui le suivront. Avocat et homme politique d'allégeance libérale, Lareau ne fait pas partie des « prêtres-critiques<sup>247</sup> », plus souvent dans le camp conservateur, qui domineront le champ de l'histoire littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'inscrit pas non plus directement au sein du réseau littéraire de son époque, il évolue davantage dans sa marge<sup>248</sup>. C'est à l'enseignement de l'histoire du droit canadien, plutôt qu'à celui de la littérature, qu'il consacre sa carrière de professeur à l'Université McGill, même s'il signe des articles

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>242</sup> Le terme est utilisé par Lucie Robert dans son article « Edmond Lareau : codifier la littérature », dans Aurélien Boivin, Gilles Dorion et Kenneth Landry (dir.), *Question d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, coll. « Littérature(s) », 1996, p. 77-94.

<sup>243</sup> Lucie Robert, « Germaine de Staël, aux origines de l'histoire littéraire au Québec », dans Martin Doré et Doris Jakubec (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2004, p. 227.

<sup>244</sup> Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. IV, *op. cit.*, p. 244.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> Clément Moisan, « L'histoire littéraire comme mémoire vive des réalités canadienne et québécoise », dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Échanges culturels entre les deux solitudes*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1999, p. 56.

<sup>247</sup> Camille Roy, Lionel Groulx et Albert Dandurand, en particulier.

<sup>248</sup> Manon Brunet, « Henri-Raymond Casgrain et la paternité d'une littérature nationale », *Voix et Images*, vol. 22, n° 2, hiver 1987, p. 217.

portant sur les deux sujets dans de *La Revue canadienne*<sup>249</sup>, *Le Pays*, *L'Opinion publique*, *Le National*, entre autres. Son intérêt pour la littérature le mènera à publier, en plus de l'*Histoire de la littérature canadienne*, des *Mélanges historiques et littéraires* (1877) et une *Histoire abrégée de la littérature* (1884), aux côtés d'ouvrages portant sur le droit civil canadien<sup>250</sup>, en particulier *Histoire du droit canadien depuis les origines de la colonie jusqu'à nos jours* (1888). Que Lareau soit simultanément historien de la littérature et du droit peut être vu comme le signe que l'étude de la littérature n'est pas encore l'objet d'une spécialisation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

À l'instar de sa description de l'histoire du droit canadien, le projet d'histoire littéraire de Lareau constitue néanmoins « l'expression d'une théorie et d'un corpus littéraire conçu et imaginé comme un projet de société<sup>251</sup> », comme l'affirme Lucie Robert. Cellard affirme toutefois de son côté que « bien que la littérature nationale y soit pensée comme témoignage de l'autonomisation de la société canadienne dans le concert des nations, l'idée d'une spécificité propre au corpus littéraire n'intervient aucunement dans le discours porté sur les œuvres<sup>252</sup> ». Cette affirmation prend sa source dans la conception de la littérature exposée par Lareau au fil des premiers chapitres de son ouvrage : l'historien conçoit difficilement une littérature canadienne qui soit détachée de la littérature française. Pour lui, les Canadiens français sont « incapables de paternité littéraire<sup>253</sup> », car il y a une « loi qui lie l'enfant à sa mère [la France] » (HLC, 58). Cette affirmation doit cependant être relativisée dans la mesure où, on le verra, Lareau propose quelques éléments de définition d'un roman proprement canadien, même s'il a du mal à le départager du roman européen. Lucie Robert fait le constat que Lareau, et Huston qui le précède, « ne conçoivent pas la littérature nationale. Ils la veulent, l'affirment, la critiquent, mais ils ne savent pas ce qu'elle est (par essence) ni ce qu'elle devrait être<sup>254</sup>. » On verra que c'est également le cas pour le roman canadien, puisque le portrait que l'historien brosse du genre romanesque est tissé de contradictions et de volte-face.

---

<sup>249</sup> Les textes de Lareau dans *La Revue canadienne* paraissent sous le pseudonyme de « Jean Canada ».

<sup>250</sup> *Tableaux des délais fixes contenus dans le Code civil* (1870), *Le Droit civil suivant l'ordre établi par les codes* (1872) en collaboration avec Gonzalve Doutre, entre autres.

<sup>251</sup> Lucie Robert, « Edmond Lareau : codifier la littérature », *op. cit.*, p. 78.

<sup>252</sup> Karine Cellard, *L'histoire littéraire en récits*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>253</sup> Edmond Lareau, *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal, John Lovell, 1874, p. 58. Désormais, j'utiliserai le sigle HLC, suivi du folio, dans le corps du texte.

<sup>254</sup> Lucie Robert, « Germaine de Staël, aux origines de l'histoire littéraire au Québec », *op. cit.*, p. 227.

## Une idée exaltée du genre romanesque

L'*Histoire de la littérature canadienne* est un ouvrage construit en fonction des genres littéraires. Lareau identifie six genres dans lesquels se décline la littérature canadienne et qu'il explorera en autant de chapitres : la poésie, l'histoire, le roman (le chapitre a pour titre « Romanciers et nouvellistes<sup>255</sup> »), la littérature scientifique (« Science »), les textes de loi (« Législation ») et la chronique journalistique (« Publicistes »)<sup>256</sup>. Chacun de ces genres est présent comme ayant des caractéristiques propres, mais seuls le roman et la chronique journalistique sont présentés, au début de leur chapitre respectif, dans une section intitulée « Idée du genre ». Que Lareau ressente le besoin de définir seulement deux des six genres identifiés est en soit intéressant et pourrait être l'indice d'une difficulté à cerner la pratique du journalisme et du roman, requérant de l'historien de la littérature de prendre position plus directement et de proposer une définition de ces deux genres<sup>257</sup>.

Dans le chapitre sur le roman, cette « idée du genre » correspond, c'est attendu, au genre romanesque européen. Bien qu'il ne le mentionne pas explicitement, Lareau fait du roman européen le modèle de référence du genre, suivant la logique voulant que le roman canadien en soit un dérivé. L'image qu'il donne du roman européen est d'abord particulièrement laudative :

Une des plus brillantes formes, comme une des plus populaires, qu'ait revêtue la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle, est le genre romantique. Dernier produit de

---

<sup>255</sup> Le roman est traité avec la nouvelle et la légende dans la suite du chapitre, sans que de réelles distinctions entre ces pratiques très diverses ne soient apportées. Les écrivains appartenant au genre « romantique » selon Lareau sont présentés tour à tour comme romanciers et comme nouvellistes. Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, auteur de *Charles Guérin*, œuvre explicitement qualifiée de roman par Lareau (HLC, 282), est ainsi présenté comme « le père de l'école nouvelliste » (HLC, 334). Lareau utilise cependant le terme « romantique » dans son acception première, c'est-à-dire « relatif au roman » et ne renvoie pas explicitement au courant du romantisme. Il fait abstraction de la querelle opposant le classicisme au romantisme et limite alors la catégorie « genre romantique » à la prose. L'adjectif « romanesque » est quant à lui utilisé à quelques occasions dans l'ensemble de l'ouvrage pour qualifier le caractère imaginaire ou riche en aventures de certains récits – historiques, factuels ou fictifs.

<sup>256</sup> Il faut souligner que Lareau ne s'intéresse qu'aux genres dont les œuvres sont publiées sous forme de livre reliés. Il regrettera par la suite ce choix et fera paraître le chapitre « Revues et journaux » dans ses *Mélanges historiques et littéraires* en 1877, précisant que celui-ci était destiné à faire suite à l'*Histoire de la littérature canadienne*. Voir à ce sujet Edmond Lareau, *Mélanges historiques et littéraires*, Montréal, Eusèbe Sénécal, imprimeur-éditeur, 1877, p. 1.

<sup>257</sup> Dans le cas de la chronique journalistique, cependant, cette définition est évacuée en deux phrases qui ouvrent le chapitre. Lareau écrit : « Je me propose surtout de ranger dans cette catégorie certains écrits qui, sans être du domaine spécial de la politique, dont partie de la polémique générale. Je mentionnerai également ici ceux dont les ouvrages participent à différents genres [du domaine journalistique] ». (HLC, 444.)

l'invention littéraire, il a atteint, en quelques années, le degré de développement auquel étaient arrivés les genres les plus autorisés dans les siècles passés. (HLC, 270)

Cette entrée en matière est particulièrement intéressante puisque le roman est présenté par Lareau comme une forme émergente, nouvelle, mouvante, mais en même temps déjà à encenser puisqu'elle est le fruit le plus récent d'une longue évolution, d'une maturation. Le genre romanesque doit en effet, pour l'historien, être replacé dans une chronologie expliquant son avènement puisqu'il correspond au dernier maillon de l'histoire littéraire contemporaine. Lareau ouvre donc sa section sur le roman par un retour sur les différents genres littéraires à travers les âges, les présentant dans un enchaînement et dans une continuité qui se veut logique, de l'Antiquité grecque au XIX<sup>e</sup> siècle, reconduisant une histoire des genres littéraires largement consensuelle à son époque : la poésie lyrique d'abord, puis l'épopée, suivie du drame et des genres didactiques, philosophiques et historiques<sup>258</sup>. (HLC, 270-271) Ces trois derniers genres marqueraient le retour de la raison au XVIII<sup>e</sup> siècle, supplantant l'imagination qui jusque-là avait été le principal ressort de l'écriture et l'enjeu véritable de la littérature : « après que l'imagination, cette folle du logis comme l'appelle un philosophe, eut rempli sa course vagabonde et insouciante à travers les riantes régions de la littérature, la raison, à son tour, se rendit maîtresse du terrain et tenta de satisfaire l'invariable versatilité humaine » (HLC, 271).

Au terme de ce parcours évolutif des genres, il y aurait finalement le roman, qui, dans un retour de balancier, réintroduirait la légèreté et l'imagination (HLC, 275) au cœur des pratiques littéraires. Ce changement de cap n'est pas célébré par Lareau, qui utilise la métaphore arboricole pour illustrer la façon par laquelle ses contemporains ont délaissé la philosophie pour le roman, « forme légère et diaprée qu'a prise l'engouement littéraire à notre époque » (HLC, 273) :

À côté des grands arbres plantés par nos ancêtres dans le champ littéraire, les petits-fils, pour varier le tableau, ont planté les arbrisseaux destinés à distraire les peuples du spectacle gigantesque et superbe, mais uniforme et silencieux, des hautes futaies. (HLC, 273)

---

<sup>258</sup> Cette conception téléologique de la place de chaque genre dans une chronologie est un lieu commun des études historiques de la littérature depuis quelques décennies déjà au moment où Lareau écrit ce passage. L'histoire des poétiques a retracé efficacement la mise en place de cette évolution.

Ces arbrisseaux intéressent le peuple parce qu'ils sont à sa mesure : les contempler ne provoque pas le même vertige que l'admiration des hautes réflexions de la philosophie. Le roman provoque ainsi une double distraction : il amuse, mais il détourne l'attention de considérations plus sérieuses tout à la fois. Le genre romanesque connaît cependant une grande popularité; à en croire l'historien, le champ littéraire est, en 1874, planté d'arbrisseaux :

On le [le roman] rencontre partout, il se mêle à tous les sujets, il les traite tous avec la même aisance, la même grâce : philosophie, histoire, morale, science esthétique. Il s'empare des sujets les plus arides pour les revêtir des mille paillettes dorées de l'imagination. Si sa désinvolture est légère et vive, ce n'est souvent qu'un artifice pour tromper le lecteur. Il cache sous les fleurs de vérités étonnantes. Le lecteur boit goutte à goutte cette potion, trop souvent malsaine, et ne s'arrête que lorsqu'il l'a épuisé. (HLC, 273)

Cette description, qui s'amorce sur un ton positif et qui se conclut sur l'extrême dangerosité du roman, est une illustration de la manière dont se déploie la pensée de Lareau dans son ouvrage : elle est plus près de l'essai, avec ses détours et ses retournements, que du didactisme que suppose la rédaction d'une histoire littéraire. Cette manière de réfléchir à son objet au fil de la plume permet néanmoins à Lareau de présenter presque en simultanée les deux images que prend le roman dans l'imaginaire générique au XIX<sup>e</sup> siècle. Le roman est à la fois une forme littéraire sophistiquée, tant parce qu'elle est arrivée à un degré de perfection technique que parce qu'elle représente l'élégance, voire la légèreté. Le roman se pare sans effort — avec « aisance », avec « grâce », dit Lareau — des attraits qu'il a pillés à tous les autres genres. Pourtant, il n'en est nullement alourdi et reste plus accessible que ces autres genres. Par sa forme même, il attire l'attention et est associé à une certaine richesse puisqu'il se présente sous des atours chatoyants. Il est néanmoins aussi factice et dangereux, dans la mesure où il dissimule au lecteur son véritable but, qui peut être celui de lui faire découvrir des vérités insoupçonnées lorsque le roman est moral, ou de l'empoisonner, s'il ne l'est pas.

De façon assez convenue, la vision du roman de Lareau est en ce sens près de celle de Boileau, lui-même s'appuyant sur Horace, voulant que l'art doive simultanément divertir et instruire. *L'Histoire* de Lareau est en effet « tributaire d'une conception classique des Belles-lettres, avec [...] ses paramètres critiques inspirés de la trilogie

atemporelle du Beau, du Vrai et du Bien<sup>259</sup> ». Art et morale, selon l'esthétique classique, ne peuvent en ce sens être dissociés<sup>260</sup>. Les deux passages cités précédemment montrent bien que le roman peut être, dans la vision de Lareau, en adéquation avec le Beau. Reste à discuter du Vrai et du Bien. En s'appuyant sur une citation de Pierre-Daniel Huet, évêque d'Avranches, qui statue que le but du romancier est « l'instruction de l'esprit ou la correction des mœurs », Lareau avance que

[I]e romancier doit toujours présenter la vertu sous des couleurs favorables et attrayantes, la faire respecter, la faire aimer dans le sein même des plus affreux malheurs et des plus grandes disgrâces; il doit peindre le vice sous les couleurs les plus noires et les plus propres à nous inspirer l'horreur qu'il mérite, fut-il monté au faite des honneurs et parvenu au comble de la plus brillante prospérité. (HLC, 273)

Deux dangers principaux guettent les romanciers qui doseraient mal le divertissement et l'instruction : l'invraisemblance (le contraire du Vrai) et l'immoralité (l'envers du Bien). C'est, sans surprise, la dimension morale du roman qui occupe le plus l'historien. Le devoir d'éducation qui incombe au romancier l'oblige à condamner les vices ou à les censurer pour former ses lecteurs de manière à en faire de meilleurs citoyens. Faire une œuvre trop légère, d'un autre côté, nous fait basculer du côté de l'invraisemblance parce qu'elle manque alors de sérieux. Il faut d'ailleurs doser le caractère plausible du roman en fonction de sa visée morale : vraisemblance ne veut pas dire réalisme, encore associé à l'immoralité. Il s'agit plutôt d'une « saine » représentation du réel.

Les romanciers canadiens maîtriseraient mieux les codes du romanesque que les auteurs européens, si l'on en croit Lareau. Même si son art « n'a pris de véritables proportions que depuis les dix dernières années [depuis les années 1860]. » (HLC, 278), le roman tel qu'il s'écrit au Canada semble en effet respecter les règles du genre :

On rechercherait en vain [...] ces intrigues de boudoirs, cette accumulation de sentiments tous aussi invraisemblables les uns que les autres, ces trames qui se dénouent que pour se renouer de nouveau avec de nouvelles complications, cette superfétation de sentiments, ce luxe de personnages et de types la plupart absents de la société, ces galanteries qui efféminent et ces beaux riens qui ne servent souvent qu'à fausser le jugement chez les hommes et le sentiment chez

---

<sup>259</sup> Karine Cellard, *L'histoire littéraire en récits, op. cit.*, p. 37.

<sup>260</sup> Gisèle Sapiro, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 6, 2010, p. 13.



les femmes. Nos romanciers ont rejeté tout cela, et n'ont rien emprunté, sous ce rapport, aux écrivains transatlantiques. (HLC, 274)

La richesse qui semblait une marque distinctive du roman européen, évoquée par les boudoirs, le luxe, la galanterie, n'est pas ici transposée dans le roman canadien. Celui-ci est alors nécessairement plus vrai que le roman européen, qui lui apparaît affecté, voire faisant l'étalage d'une certaine préciosité, avec des dehors quelque peu bourgeois. Cette position indique un certain renversement du discours initial sur le genre : partiellement valorisés dans le roman français, ces traits sont subitement dévalorisés lorsque Lareau traite du roman canadien. Celui-ci est tout à la fois sécuritaire, puisqu'il ne fausse ni le jugement des hommes, pas plus que le sentiment des femmes, et simple, car les intrigues tarabiscotées en sont évacuées :

[Les romanciers canadiens] se complaisent dans les beautés de détails, loin du tracés et des incidents tragiques. Leurs récits se ressemblent par la simplicité et le naturel, développant, de préférence, des passions douces aux passions violentes. [...] Le bonheur domestique et champêtre est pour eux la plus haute expression du bonheur sur la terre. Ni l'éclat des cours, ni le tumulte des villes, ni la pompe des grands n'attirent leurs regards. Le thème de leur composition est canadien : il reflète l'image limpide de la vie canadienne. (HLC, 333)

Le roman est à l'image des sociétés desquelles il est issu, telle, du moins, que Lareau les conçoit. L'historien n'hésite d'ailleurs pas à souligner que le caractère particulier du roman canadien repose sur le fait qu'il est « essentiellement national » (HLC, 274), au sens où rarement il se passe « ailleurs qu'en Amérique et presque toujours au Canada » (HLC, 274). Le roman européen se joue dans les boudoirs, il est foncièrement urbain, exalté, complexe. Au contraire, le roman canadien est champêtre, doux, naturel. Dans ces conditions, le roman canadien devrait en ce sens être d'une plus grande valeur que le roman européen, puisqu'on devrait y trouver la moralité et la vraisemblance recherchées. Or, Lareau, dans un nouveau renversement, n'est pas prêt à l'encenser :

Nos romans, ou si on l'aime mieux nos *esquisses de mœurs*, portent un caractère primitif, qui les rapproche de *l'histoire ou de la chronique*. Il y a comme une trop grande simplicité dans la relation des événements. L'intrigue est trop peu compliquée et souvent le livre manque d'intérêt. On semble ignorer les secrets de cet art difficile qui réunit la souplesse du style à la peinture exacte des mœurs, la variété des scènes et des tableaux à la simplicité de la narration, l'exécution mâle des caractères à la description des beautés de la nature. (HLC, 275. Je souligne.)

Cette citation désillusionnée est en fait le pendant négatif de la célébration du roman européen que Lareau proposait en ouverture de son chapitre. Le roman canadien n'est pas la « brillante forme » de la littérature et n'a pas atteint « le plus haut degré de perfectionnement »; au contraire, c'est un roman « primitif », et la simplicité des événements qu'il narre, pourtant gage d'une certaine qualité, est maintenant montrée comme une tare. Plus encore, le roman canadien n'en est en fait pas un : c'est une esquisse de mœurs<sup>261</sup>. Ce glissement du « roman » vers l'« esquisse » de nature quasi ethnographique est une forme de désaveu, corollaire de la difficulté de Lareau à définir clairement les frontières du genre romanesque, et plus encore du roman canadien. De la même manière, la comparaison à l'histoire ou à la chronique, probablement entendue ici au sens d'un « récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement<sup>262</sup> », marque la difficulté pour les romanciers d'aborder l'actualité et souligne un certain cantonnement à la représentation d'un passé révolu.

Lareau emprunte ainsi presque systématiquement la voie négative pour décrire le roman canadien : il ne le confronte bien souvent au modèle européen que pour montrer les caractéristiques qu'il ne possède pas. Même lorsque le roman canadien devrait, en fonction des balises définitoires posées par Lareau lui-même, être supérieur à celui qui s'écrit outre-mer, l'historien fait de ses qualités supposées, par d'étranges retournements, des défauts, des absences, des failles. L'appropriation du genre ne semble alors pas encore complète : Lareau admet certainement qu'il existe un roman propre au Canada français et que celui-ci se distingue de son modèle européen, notamment du fait qu'il glisse volontiers tant vers la chronique que vers l'esquisse de mœurs, mais il n'arrive pas réellement à établir les modalités de cette différence.

---

<sup>261</sup>Lareau avait aussi fait une place importante à l'esquisse historique dans son chapitre sur l'histoire, par exemple l'*Esquisse sur le Canada* de Jean-Charles Taché, (HLC, 180), l'*Esquisse historique des pionniers Irlandais en Amérique* de Thomas D'Arcy McGee (HLC, 193), l'*Esquisse sur le Nord-Ouest* de M<sup>sr</sup> Alexandre Taché (HLC, 220) et l'*Esquisse géologique du Canada pour servir à l'intelligence de la carte géologique du Canada et de la collection des minéraux envoyés à l'Exposition Universelle de Paris* de Sir William Edmond Logan et de Sterry Hunt en 1855 (HLC, 343).

<sup>262</sup> « Chronique », *CNRTL - Centre national de ressources textuelles et lexicales* [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/chroniques>

## LE « FOND TROP PLAT » DE NOTRE LITTÉRATURE ROMANESQUE<sup>263</sup> SELON CAMILLE ROY

Si, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature canadienne peut difficilement être comprise en dehors du cadre de la littérature française, au début du XX<sup>e</sup> siècle, et à plus forte raison durant l'entre-deux-guerres, il devient possible de réfléchir à cet objet sans le regarder exclusivement par le prisme européen. Bien qu'il ait fréquenté l'Institut catholique de Paris et la Sorbonne où il obtenu sa licence ès lettres et son doctorat, M<sup>gr</sup> Camille Roy choisit de consacrer sa carrière à la littérature « nationale » dès le début du siècle, comme en témoignent sa conférence fondatrice « La nationalisation de la littérature canadienne » en 1904, la série d'études sur l'histoire de la littérature canadienne qu'il publie dans le *Bulletin du Parler français du Canada* et les nombreuses critiques littéraires qui seront réunies d'abord sous le titre *Essais de littérature canadienne* en 1907, puis *Nouveaux Essais de littérature canadienne* en 1914. On lui doit aussi l'implantation de l'enseignement de la littérature canadienne-française à l'Université Laval, où il est professeur, recteur (1924-1927), puis doyen de la Faculté des lettres, fondée en 1937.

Roy dote également le Québec d'un premier manuel d'histoire littéraire à visée didactique dont l'objectif est de « dégager une thématique à suggérer aux étudiants (futurs écrivains) à qui le manuel est destiné<sup>264</sup>. » S'il reconnaît Edmond Lareau comme un précurseur, Roy a tôt fait de qualifier son *Histoire* de « composition indigeste<sup>265</sup> », « nécessairement aujourd'hui fort incomplète » (TLCF, 5), tout en reconnaissant paradoxalement qu'elle contient « les plus précieux renseignements » (TLCF, 58). Il se réclame davantage du Français Charles ab der Halden, professeur et auteur de la première histoire de la littérature canadienne-française publiée en France, *Études de Littérature canadienne-française* (TLCF, 5). De l'avis de Maurice Hébert, contemporain de Roy, son *Manuel*<sup>266</sup> est un véritable « monument écrit », l'équivalent d'un « corpus

---

<sup>263</sup> La formule est de Camille Roy dans *À l'ombre des érables. Hommes et livres* (Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1924, p. 273).

<sup>264</sup> Lucie Robert, « Camille Roy et le problème de la nationalisation de la littérature canadienne », *op. cit.*, p. 45.

<sup>265</sup> Camille Roy, *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1907, p. 58. Les références à ce texte seront désormais faites en utilisant le sigle TLCF.

<sup>266</sup> L'ouvrage de Roy a connu plusieurs titres. J'utiliserai *Manuel* pour faire référence à l'ensemble de rééditions.

*juris* littéraire<sup>267</sup> ». Le *Manuel* aura en effet une incidence majeure sur le développement de l'histoire littéraire canadienne-française, puis québécoise : dans l'une ou l'autre de ses nombreuses éditions, il aura été l'instrument pédagogique de prédilection des collègues classiques du Québec pendant une période de près de quarante-cinq ans<sup>268</sup>. L'ouvrage connaît une fortune impressionnante et constituera le socle sur lequel s'appuieront par la suite des générations d'écrivains, de chercheurs et d'historiens de la littérature.

Au fil des rééditions, le *Manuel* prend des formes différentes, changeant de titre à l'occasion. En m'appuyant sur le travail classificatoire de Lucie Robert<sup>269</sup>, j'ai retenu quatre versions du *Manuel* de Roy pour explorer le rapport au genre romanesque de Roy : d'abord le *Tableau de la littérature canadienne-française* de 1907, puis l'édition de 1918 du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, l'édition de 1930 qui prend le titre *Histoire de la littérature canadienne-française* et, finalement, l'édition de 1939, qui retourne au titre *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, la dernière à avoir été révisée par Roy de son vivant. Il ne sera pas question pour moi ici de jeter un regard englobant sur l'ensemble des changements et des modifications qu'apporte Roy à son *Manuel* ni de réfléchir aux implications que de tels changements ont pu avoir sur la conception même de la littérature canadienne-française, travail qui a été effectué de manière très convaincante par Lucie Robert. Je ne veux plutôt retenir de ces modifications que ce qu'elles disent de la perception qu'a Roy du genre romanesque. Le type de critique littéraire de Camille Roy, qui a été l'objet des recherches de Jane Everett<sup>270</sup> et d'Alan Charles Ross<sup>271</sup>, ne sera pas non plus mon objet ici; l'historien de la littérature m'intéressera davantage que le critique littéraire. Hormis quelques incartades du côté des textes introductifs ou des conclusions que donne le critique à ses ouvrages, je me limiterai donc à l'analyse des chapitres et des sections portant sur le genre romanesque, d'abord en

---

<sup>267</sup> Maurice Hébert, « Quelques livres de chez nous. À l'ombre des érables », *Le Terroir*, août 1924, p. 89-90.

<sup>268</sup> Lucie Robert, « Camille Roy et la littérature », *op. cit.*, p. 421.

<sup>269</sup> Lucie Robert, « Les diverses éditions du *Manuel* de Camille Roy (étude comparative en diachronie) », dans *Discours critique et discours historique dans le « Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française » de M<sup>sr</sup> Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Edmond de Nevers », 1982, p. 77-100.

<sup>270</sup> Jane Everett, *Camille Roy, formation et ascension d'un critique, 1870-1912*, thèse de doctorat, Université McGill, 1987.

<sup>271</sup> Alan Charles Ross, *Ross, Camille Roy, Literary Critic*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 1953.

prenant la mesure de la place que Roy accorde au roman dans les différentes éditions du *Manuel*, puis en tentant d'en extraire quelques éléments qui me permettent de restituer la pensée de l'historien sur ce genre littéraire en particulier.

### **Découpages : la place du genre romanesque au fil des rééditions**

Camille Roy se consacre à la rédaction, puis à l'édition de son *Manuel* pendant une période s'échelonnant sur un peu plus de trente ans, de 1907 à 1939. L'ouvrage est en ce sens un témoin particulièrement probant de la pensée de Roy sur le genre romanesque. Celle-ci est d'abord perceptible dans la place que l'historien accorde au roman dans les différentes éditions du *Manuel*. De manière un peu surprenante, l'espace réservé au genre romanesque apparaît réduit et les commentaires de Roy, limités. Ce constat peut s'expliquer partiellement par la façon dont Roy conçoit l'histoire littéraire. L'historien apparaît moins influencé par le système des Belles-lettres que par celui de la rhétorique et d'une conception de l'histoire littéraire semblable à celle de Gustave Lanson où priment la biographie d'auteur et les grands moments du développement des lettres. Lucie Robert fait remarquer que, chez Roy, « les genres littéraires ne sont connus qu'à partir des textes qu'ils servent à regrouper<sup>272</sup> »; il s'agit d'« une notion statique découlant du texte ou des textes produits par un écrivain plutôt que de l'histoire littéraire<sup>273</sup> ». Si l'historien comprend les genres comme des associations de sous-genres, ce découpage « semble correspondre à un temps de l'histoire littéraire, un temps où [le genre] apparaît, soit pour compenser les lacunes d'une étude historique trop récente, soit pour marquer effectivement une histoire littéraire où l'évolution des genres est telle que la volonté de l'écrivain est de s'y conformer<sup>274</sup>. » La chercheuse avance que Roy est le premier à procéder à ce type de découpage générique<sup>275</sup>. Ce constat, à mon sens, est à relativiser. Lareau, nous l'avons vu, avait déjà procédé à ce type de classification; qui plus est, au fil des rééditions, le découpage par genre cède le pas à une construction en fonction des périodes historiques :

l'opposition poésie/prose, absente du *Tableau*, devient un élément de la structure du manuel dans l'édition de 1918 pour les trois premières périodes de

---

<sup>272</sup> Lucie Robert, *Discours critique et discours historique dans le « Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française » de M<sup>re</sup> Camille Roy, op. cit.*, p. 63.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> Lucie Robert, « Camille Roy et la littérature », *op. cit.*, p. 422.

l'histoire littéraire (1760-1900); dans [l'*Histoire de la littérature canadienne* de 1930], elle ne s'applique plus qu'à la première période (1760-1860) et disparaît complètement au profit d'une division plus systématique, parallèle pour toutes les périodes, dans [l'édition de 1939 du *Manuel*]<sup>276</sup>.

Ce changement est corollaire d'un délaissement du système de la rhétorique classique au profit, justement, de l'enseignement de l'histoire littéraire, qui s'appuie plus volontiers sur la périodisation que sur la généricité.

La part accordée au genre romanesque dans les ouvrages de Roy varie incidemment d'édition en édition. Dans son *Tableau de la littérature canadienne-française* de 1907, l'historien recense un grand nombre de genres littéraires. À la poésie, à l'histoire et au roman s'ajoutent des sections sur la philosophie, la politique et l'économie sociale, que Roy traite ensemble; sur les contes, récits, littératures descriptives, études de mœurs et mélanges; un chapitre sur l'éloquence, regroupant les discours et les oraisons; et enfin une section sur le théâtre. Cellard souligne que Roy utilise « les distinctions génériques de l'histoire littéraire moderne lorsque le degré de complexité du milieu littéraire est jugé suffisant<sup>277</sup>. » Le fait de regrouper autant de genres en un même chapitre est en ce sens l'indice de l'exiguïté du champ littéraire canadien-français et d'une difficulté à trouver des étiquettes génériques englobantes. L'effet d'une telle augmentation du nombre de genres par rapport, par exemple, à l'*Histoire* de Lareau est aussi qu'elle engendre une réduction significative de l'espace accordé à chacun d'entre eux. Dans ces circonstances, l'importance des chapitres est un indicateur du poids relatif de chaque genre dans la littérature canadienne-française telle qu'elle est envisagée par Roy. Bien que le roman fasse l'objet d'un chapitre spécifique dans le *Tableau*<sup>278</sup>, on constate, simplement en comparant la longueur de leurs sections respectives, que Roy y accorde moins d'importance par rapport à la poésie ou à l'histoire<sup>279</sup>. Sans surprise, la poésie est identifiée comme le premier

---

<sup>276</sup> Lucie Robert, *Discours critique et discours historique dans le « Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française » de M<sup>sr</sup> Camille Roy, op. cit.*, p. 88-89.

<sup>277</sup> Karine Cellard, *Leçons de littérature, op. cit.*, p. 52.

<sup>278</sup> Roy y souligne l'intérêt de lire Philippe Aubert de Gaspé père, dont il fait le meilleur écrivain canadien, de même que Antoine Gérin-Lajoie, Georges Boucher de Boucherville, Joseph Marmette et Laure Conan (TLCF, 19). Outre les auteurs mentionnés, Roy aborde, dans des rubriques d'une longueur variant entre quelques paragraphes et quelques lignes, les œuvres de Pierre-Joseph Olivier Chauveau, Jules-Paul Tardivel, Napoléon Bourassa et Ernest Choquette. Il identifie également Joseph Doutre, Edmond Rousseau, Eugène Dick et Errol Bouchette, comme des auteurs méritant mention pour leur tentative dans le genre romanesque, mais sans y avoir laissé d'œuvre considérable (TLCF, 50).

<sup>279</sup> Lucie Robert l'avait relevé dans *Discours critique et discours historique dans le « Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française » de M<sup>sr</sup> Camille Roy, op. cit.*, p. 86.

genre cultivé au Canada et l'histoire comme celui ayant connu le plus de succès. Si Roy fait état du fait que les meilleures œuvres de la période 1820-1840 sont écrites en prose, ce n'est pas grâce aux romanciers; Roy salue plutôt le travail d'Étienne Parent pour ses articles dans *Le Canadien* et Louis-Joseph Papineau, Augustin-Norbert Morin et Louis-Hippolyte La Fontaine à titre d'orateurs (TLCF, 15).

En 1918, Roy présente la première édition de son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, dans laquelle il offre une analyse plus précise de la littérature canadienne. En introduction de son ouvrage, l'historien mentionne que le petit nombre d'œuvres littéraires produites au Canada dans les premières décennies couvertes par son histoire littéraire justifie qu'il accorde davantage d'attention critique aux publications romanesques contemporaines. Pourtant, la sous-section sur le roman de la période 1900-1917 se résume à un seul court paragraphe d'une section intitulée « Romans; récits; chroniques<sup>280</sup> ». Bien que la période contemporaine de la rédaction de cette édition du *Manuel* soit présentée comme une époque de renouvellement pour la littérature en général, qui aurait pris un « vigoureux essor » et présenterait des œuvres où « l'art [...] est plus parfait » (M1918, 10), Roy avance que « de tous les genres en prose, [le roman est] celui qui [en] a le moins bénéficié » (M1918, 107)<sup>281</sup>. Statuant alors qu'il « importe de ne faire entrer dans l'histoire de la littérature que les œuvres qui ont une chance de vivre et de durer » (M1918, x), Roy explique qu'il a procédé à l'élimination de certains textes, qu'il aura jugés caducs. Ce travail de réduction du corpus est frappant dans les sections qui abordent le roman, qui s'en trouvent considérablement réduites alors même qu'elles n'étaient pas très longues dans la version de 1907<sup>282</sup>. Au début de la période qui

---

<sup>280</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1918, p. 107. Le sigle M1918 renverra désormais à cet ouvrage.

<sup>281</sup> L'historien fait exception, dans une certaine mesure du *Centurion* d'Adolphe Routhier, à qui il concède, malgré l'impropriété du vocabulaire et le manque de couleur locale, une « imagination gracieuse » (M1918, 107) et mentionne au passage les romans d'Hector Bernier (*Au large de l'écueil* et *Ce que disait la flamme*) et d'Ernest Choquette (*Ribaud*, *Claude Paysan* et *La Terre*) dans un court paragraphe d'une demi-page constituant le seul commentaire sur le genre romanesque pour cette période. Contrairement à de Gaspé père, Gérin-Lajoie et Marmette, dont les sections comportaient une description biographique plus ou moins étayée et un résumé de leurs œuvres principales, aucun romancier de la période 1900-1917 n'obtient plus qu'une mention nominale dans le *Manuel* de 1918.

<sup>282</sup> Seuls Philippe Aubert de Gaspé père, Antoine Gérin-Lajoie, Georges Boucher de Boucherville et Joseph Marmette obtiennent une rubrique dans la section du mouvement littéraire de 1860 du *Manuel* de 1918. Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Napoléon Bourassa et Laure Conan sont quant à eux évoqués, mais Roy ne s'attarde ni à leur œuvre ni à leur biographie, réduisant grandement le nombre de lignes qu'il accorde à ces trois auteurs, alors pourtant que les sections du *Tableau* s'y arrêtant sont particulièrement courtes. Roy

m'intéresse, le genre romanesque, chez Roy, en est en quelque sorte diminué davantage qu'il ne l'était dans le *Tableau*.

Cette tendance sera toutefois renversée dans la cinquième édition du *Manuel*, qui adopte un nouveau titre et devient *Histoire de la littérature canadienne* en 1930<sup>283</sup>. La section sur les années 1860 à 1900 s'enrichit des titres qui avaient précédemment disparu<sup>284</sup>. Ses notices sont plus volumineuses, agrémentées de photographies des auteurs que Roy identifie comme ayant laissé une trace importante dans la littérature canadienne-française. La section sur le roman contemporain est également considérablement enrichie. L'effusion nouvelle de titres et de romanciers dans l'édition de 1930 me semble tout à fait le corollaire de la profusion de romans publiés dans les années 1920 (renouveau qui se continuera pendant la décennie 1930). La différence entre la longueur des sections sur le genre romanesque entre l'édition de 1917 du *Manuel* et l'*Histoire* de 1930 est à ce point frappante parce qu'il y a soudainement beaucoup plus de titres à commenter. Le renouveau littéraire qui ne s'était pas produit en 1917 pour le roman est arrivé au tournant des années 1920, certes avec un peu de retard, peut-être sur les autres genres littéraires. L'*Histoire* de Roy apparaît ainsi comme un témoin plutôt direct, bien que son auteur n'en soit pas conscient, du changement de paradigme qui s'est produit durant l'entre-deux-guerres pour le roman<sup>285</sup>.

---

destitue aussi, d'une certaine façon, Ernest Choquette de son statut de romancier d'importance et ne mentionne plus les auteurs mineurs nommés dans le *Tableau* (Joseph Doutre, Edmond Rousseau, Eugène Dick et Errol Bouchette). En vérité, Roy consolide les romans de Gaspé, Gérin-Lajoie, Boucher de Boucherville et Marmette dans leur position d'œuvres « durables » (M1918, 66-76) pour la période 1860-1900 et ne retient presque rien d'autre.

<sup>283</sup> Ce changement de titre aurait pu signifier une différence dans le traitement des textes, mais ce n'est pas vraiment le cas; le public visé par Roy demeure le même : les étudiants, ce qui explique le maintien de l'orientation du volume. Dans l'édition suivante (1939), Roy rétablira d'ailleurs le titre en expliquant : « Un *Manuel* destiné avant tout à des étudiants ne comporte pas tous les développements qu'exige l'*Histoire*. D'ailleurs, il était déjà assez évident, par la disposition même de son texte, que notre *Histoire* était un *Manuel*. » (M1939, 7)

<sup>284</sup> De Gaspé, Gérin-Lajoie, Boucher de Boucherville et Marmette conservent leur position de romanciers d'importance, mais Napoléon Bourassa et Laure Conan sont réintroduits à leurs côtés et leurs œuvres se valent maintenant un long développement. La section sur Chauveau est aussi développée de nouveau et Eugène L'Écuyer, Patrice Lacombe et Joseph Doutre sont mentionnés. Malgré cette réhabilitation de certains romanciers, le texte du discours tenu par Roy sur le roman reste identique entre le *Manuel* et dans l'*Histoire*.

<sup>285</sup> Contrairement au *Tableau* et aux éditions du *Manuel* de 1918, l'*Histoire* de Roy comprend aussi une section consacrée à la littérature canadienne-anglaise. Celle-ci est présentée en fonction des différents genres littéraires qui la compose, bien que Roy établisse une chronologie distincte pour la littérature anglophone en introduction à son chapitre. Roy ouvre la section sur la littérature canadienne-anglophone par un chapitre sur le genre romanesque, ce qui diffère de son traitement de la littérature canadienne-française, où le roman canadien-français était toujours traité après la poésie, l'histoire et à l'occasion d'autres genres encore. Les



Finalement, dans la dernière version du *Manuel* corrigée par Roy de son vivant, l'historien en revient à une forme abrégée qui précédait celle de l'*Histoire*. Roy reste campé sur sa position d'une certaine faiblesse de la littérature canadienne, qui s'exprime dans cette version de manière plus dure encore que précédemment; il écrit : « il sera utile de savoir que cette jeune littérature multiplie ses essais, qu'elle tâche de se dégager de ses langes et de ses faiblesses, et que c'est au prix de tentatives parfois médiocres, et sur des déchets inévitables, qu'elle édifie lentement sa meilleure fortune<sup>286</sup>. » Ces « déchets », on s'en doute, ne sont pas mentionnés dans le *Manuel* de 1939, mais on remarque tout de même que le ton général des commentaires sur le roman de 1860 à 1900 est légèrement mélioratif; Roy écrivait dans l'*Histoire* neuf ans plus tôt que « [l]es œuvres [romanesques de cette période] de réelle valeur n'y sont pas assez nombreuses<sup>287</sup> », mais cette phrase est retirée du *Manuel* de 1939. Roy nuance également son jugement sur le roman de la période 1900-1930, qui voulait que ce genre littéraire, au contraire des autres, n'ait pas été influencé par le renouveau des formes qui s'opère à partir du XX<sup>e</sup> siècle : « Le roman, qui fut rare au siècle précédent, s'est multiplié sans abondance depuis 1900. Il a bénéficié lui aussi du mouvement d'idées et d'études qui a renouvelé d'autres genres. » (H, 224) Comparativement aux éditions précédentes, la section portant sur le roman contemporain est certainement celle qui s'est le plus enrichie<sup>288</sup>. Toutefois, lorsqu'on compare les sections sur le roman dans cette version, on constate somme toute assez peu de différences avec l'*Histoire*. On sent que Roy arrive progressivement à une forme définitive de son ouvrage, que son opinion sur les auteurs de la dernière moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est faite et ne

---

caractéristiques propres aux romans anglophones ne sont toutefois pas discutées. Dans son avant-propos, Roy explique avoir largement utilisé les informations contenues dans *An Outline of Canadian Literature* de Lorne Pierce paru en 1927 à Toronto, après avoir conclu une entente avec son auteur (H, 9). Lorne Pierce s'aventurant lui-même assez peu du côté des écrivains contemporains, Roy se garde de le faire lui aussi.

<sup>286</sup> Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1939, p. 8. Les références à ce texte seront désormais faites en ayant recours au sigle M1939.

<sup>287</sup> Camille Roy, *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1930, p. 97. J'utiliserai désormais le sigle H, suivi du folio.

<sup>288</sup> Louis Hémon, Ernest Choquette, Robert de Roquebrune, Harry Bernard, Lionel Groulx et Jean-Charles Harvey obtiennent une notice. Une description plus courte d'auteurs qui « ont fait une œuvre de mérite variable, pas assez forte encore, que nous nous contenterons de signaler » (H, 232) est également présente parmi lesquels on retrouve Ubald Paquin, Adélard Dugré, Armond Yon, Damase Potvin, Robert Choquette, Marie-Claire Daveluy, Paul-Émile Farley et Henri Doutremont, en plus de deux auteurs français, mais réputés avoir fait œuvre canadienne, Maurice Constantin-Weyer et Joseph-Émile Poirier. Roy dédie aussi une courte section sur le roman pour enfants et sur le radio-roman dans le *Manuel* de 1939.

mérite que de très légers ajustements, explicables en partie par le retour à la forme du manuel plutôt que de l'histoire littéraire.

En 1939, Roy peut cependant revenir avec plus de recul sur la production littéraire romanesque des décennies 1920-1930. Il souligne la profusion de romans qui sont parus à partir de ce moment : « C'est après 1930 que le genre du roman a davantage provoqué de nouveaux essais. Rare pendant les vingt-cinq ou trente premières années de ce siècle, il a fini par séduire un grand nombre de jeunes qui entraînent dans la carrière littéraire. » (M1939, 159) La majeure partie de la section sur le roman de 1900 à 1939 porte d'ailleurs sur des romanciers dont les œuvres sont parues après 1930 et ce sont visiblement ceux qui sont le plus célébrés par Roy. Le critique, fidèle à son habitude, n'encense pas de manière univoque, mais ajoute plutôt : « On eut tort de penser que le roman est facile à faire. [...] Aussi est-il arrivé que beaucoup de nos jeunes romanciers ont paru s'épuiser dans leur premier effort et que d'autres n'ont pas tenu la promesse de leur talent. » (M1939, 159) Malgré qu'il rende compte de beaucoup plus de titres de romans qu'auparavant, Roy ne s'éloigne pas de sa rhétorique sur la difficulté inhérente à l'écriture du roman en particulier.

### **Une conception fuyante du roman**

Roy ne propose en effet que des définitions sommaires des genres littéraires et quelques commentaires épars dans les notices des auteurs qu'il recense. Il reconnaît la profusion, mais se garde toujours de discuter de la valeur des œuvres. Je m'appuierai cependant sur le postulat de Lucie Robert, qui affirme que le *Manuel* canalise « comme un entonnoir toutes les tendances de la critique littéraire de son auteur » en plus « de synthétiser ses méthodes et ses jugements, ses théories aussi<sup>289</sup>. » C'est précisément sa « théorie », son regard sur le roman qui m'intéressent maintenant. Dans l'une de ses premières remarques sur le genre, Roy fait du roman et du théâtre les genres qui « s'acclimatent le plus difficilement dans notre pays, parce que ces deux genres, qui paraissent à quelques-uns bien légers, sont en réalité ceux où il est le plus difficile de très bien réussir » (TLCF, 19). L'idée d'acclimatation implique que le roman doit être adapté, domestiqué pourrait-on dire; qu'il ne peut plus simplement être importé. Il nécessite un travail ardu et complexe et cette difficulté de « très bien réussir » sous-entend que les

---

<sup>289</sup> Lucie Robert, « Camille Roy et la littérature », *op. cit.*, p. 422.

œuvres de réel mérite ne se rencontrent au Canada que dans une faible proportion. L'ensemble du commentaire de Roy sur le genre visera en somme à expliquer les raisons de cette difficulté et de cet échec anticipé.

Le nœud du problème réside dans le fait que les romanciers n'ont pas, « une culture générale assez intense » (TLCF, 45). De l'avis de Roy, « notre littérature existe », c'est d'ailleurs le titre d'une des sous-sections de la conclusion du *Tableau*, mais le niveau de formation scientifique et artistique est encore insuffisant pour permettre l'émergence d'œuvres puissantes (TLCF, 75). La « domestication » du genre romanesque devra passer par un apprentissage plus poussé pour atteindre un niveau de maîtrise suffisant, qui n'est pas encore advenu. L'échec relatif du genre romanesque au Québec découle alors d'une incapacité, que Roy attribue à trois causes principales : le tempérament (en l'occurrence la paresse; TLCF, 75), les nécessités de la vie économique qui « retiennent et absorbent presque toutes les activités » (TLCF, 75) et le système d'éducation déficient « où l'on n'a pas encore franchi pour la formation des esprits les limites de l'enseignement secondaire » (TLCF, 75). Ce dernier point est peut-être le seul sur lequel Roy estime qu'il peut avoir, en tant que pédagogue, une réelle influence. Le *Tableau*, puis le *Manuel*, ont en effet été écrits pour avoir cette fonction d'enseignement.

D'autre part, et peut-être de manière plus grave, il manque aux romanciers « une imagination bien disciplinée, [...] et un art très adroit » (M1918, 66) de même qu'« une science plus abondante de l'histoire, de l'art et de la *vie*. » (TLCF, 45. Je souligne.) Roy lie ici explicitement la question de l'observation, à celle de *l'expérience*. Ce n'est plus en somme le roman qui n'a pas suffisamment vécu, mais ses auteurs. Roy invite alors constamment les écrivains qui souhaiteraient se lancer dans un projet d'écriture romanesque à faire un véritable travail, une expérience de la vie. Sa position est alors à l'opposé de celle qui ferait état de la présence de « génie » littéraire. La littérature canadienne, on le voit, est en chantier, et Lucie Robert parle d'un « devoir-faire » nationaliste qui guide Roy dans sa construction du *Manuel*. Les romanciers doivent aussi participer à ce « devoir-faire ». L'écriture romanesque est un travail sérieux qui demande une longue préparation, ce qui explique pourquoi Roy célèbre par exemple Philippe Aubert de Gaspé père : « Il y relut ses classiques, y étendit la culture de son esprit, en même temps qu'il s'appliquait à observer les mœurs de ses braves censitaires. À son insu, de Gaspé se

préparait à l'œuvre littéraire qu'il devait faire » (M1918, 67), de même que Louis Hémon, dont le roman révèle « l'acuité pénétrante de son observation, sa haute culture, un art supérieur de conduire le récit, une langue propre, élégante et souple ». (M1939, 160-161)

Malheureusement, ces deux romanciers sont l'exception plutôt que la règle : « Il est regrettable que nos romanciers ne se soient pas davantage appliqués à répandre, à compléter, à renouveler tous ces sujets que fournit l'observation des mœurs et des actions du peuple. Ils auraient pu trouver là des situations qu'il eût toujours été intéressant de raconter. » (M1918, 75) Les romans canadiens sont alors fatalement « des œuvres de surface. Ils ne sont pas assez remplis de choses, et pas assez pénétrés d'idées. » (TLCF, 45) Ces « choses », ces « idées » correspondent à la vie canadienne, dans tout ce qu'elle a à la fois de concret et d'abstrait : « le décor, la substance, et l'âme elle-même de notre vie historique et nationale » (TLCF, 80), dont les romanciers peinent à rendre compte parce qu'ils ne l'ont pas éprouvé.

L'entreprise de Roy, avant tout pédagogique, reposait sur trois interrogations principales, résumées par Lucie Robert : « a-t-on seulement appris [aux étudiants] à regarder les choses de chez eux? à les aimer? A-t-on développé l'initiative de la pensée<sup>290</sup>? » Les mêmes interrogations semblent guider Roy dans son appréciation du travail des romanciers. Personne, en effet, ne leur a appris à observer et à chérir la réalité canadienne. Roy fait ici du Vrai la valeur cardinale et idoine du roman canadien : dans le *Tableau* et les premières versions du *Manuel*, il s'intéresse somme toute peu au style et insiste bien davantage sur le vraisemblable de la représentation de la vie canadienne dans les romans canadiens; le roman, à son avis, « doit exprimer avec *vérité* la vie nationale. » (TLCF, 45. Je souligne.) L'historien mentionne explicitement deux sous-genres romanesques : le roman de mœurs canadiennes et le roman historique (M1918, 66). Ces sous-genres sont valorisés parce qu'ils s'accordent avec la représentation de la vie canadienne : le roman de mœurs permet de présenter les us et coutumes actuels et le roman historique, ceux du passé. Chaque œuvre recensée par Roy dans la version de 1918 du *Manuel* sera affiliée à l'un ou l'autre de ces sous-genres. Les questions relatives à la moralité du genre romanesque ne sont, quant à elle, que très peu évoquées.

---

<sup>290</sup> Lucie Robert, « Camille Roy et le problème de la nationalisation de la littérature canadienne », *op. cit.*, p. 49.

En lisant les très courtes notices des auteurs recensés, un autre dénominateur commun s'impose : la simplicité. À la fois qualité et écueil, la simplicité est valorisée lorsqu'il est question de l'intrigue romanesque, mais plus difficile à doser en ce qui a trait à la description. Selon Roy, dans *Charles Guérin*, « [l]a peinture des mœurs est faite d'une main un peu légère, et la vie canadienne ne circule pas assez abondamment à travers les pages du roman » (TLCF, 46), mais, au contraire, Joseph Marmette, s'il a « une vive imagination descriptive [...] ne sait pas toujours s'enfermer dans une juste mesure » (TLCF, 48). Le paradoxe ici touche également à la conception globale du roman, qui serait un genre où doit dominer la simplicité, mais qui exige néanmoins une adresse technique, une grande maîtrise artistique, une conscience de la forme. À la simplicité des romans se couple la valorisation d'une « bonhomie » (M1918, 70) et l'importance de rendre la littérature « attachante » (M1918, 75), ce que Laure Conan réussit particulièrement bien selon Roy : « Fine sensibilité, noblesse soutenue de la pensée, idéalisme réconfortant, émotion volontiers mélancolique, voilà ce qui fit attachante sa littérature. » (M1939) Roy demeure dans le registre de l'affect, de l'amour même, qui doit transparaître dans le roman, sans quoi les romanciers ne réussissent pas, en retour, à faire aimer leur patrie.

Lorsqu'on se penche plus spécifiquement sur le discours sur le genre romanesque dans les rééditions du *Manuel*, on ne peut qu'être frappé par l'apparente difficulté de Roy à *penser* le roman. Ses réflexions sont fuyantes, ses descriptions des œuvres et des auteurs, souvent succinctes ou allusives. Si la catégorisation générique gagne en profondeur au fil des nouvelles versions du *Manuel*, il n'en demeure pas moins que le roman ressort de cette analyse dans le rôle du parent pauvre de la littérature canadienne, et ce, même lorsque les œuvres romanesques sont plus nombreuses à remplir les bibliothèques à partir des années 1930. Le commentaire sur le genre romanesque en lui-même reste étonnamment peu développé. L'entreprise de Roy demeure en ce sens classificatoire plutôt que définitoire. Autrement dit, l'étiquette de « roman » est commode pour rassembler des textes similaires, mais elle demeure un outil servant une mise en ordre plus que le sujet d'une véritable réflexion. On comprend que Roy ne retrouve pas, dans les romans contemporains publiés, des œuvres qui correspondent à l'horizon d'attente qui est le sien. Tout de même, on peut souligner que, dans la conception de Roy, le roman est valeur, au sens où, lorsqu'il est bien réussi, il permet de partager l'amour de la patrie avec ses lecteurs.

## DU BON USAGE D'UN PHARMAKON LITTÉRAIRE DANS LE *PRÉCIS* DES SŒURS DE SAINTE-ANNE

Les travaux de Camille Roy, à titre d'historien de la littérature, de critique littéraire et de professeur, ont profondément marqué le développement de l'enseignement de la littérature. Roy n'est toutefois pas le seul à produire du matériel pédagogique en littérature. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la Procure de la Mission des Sœurs de Sainte-Anne publie le *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes* (1925). On sait désormais que ce manuel scolaire est l'œuvre d'une seule personne, Sœur Marie-Élise (née Évelyna Thibodeau) qui, après avoir complété le cours supérieur et le cours gradué du couvent de Lachine, s'engage activement dans l'enseignement à partir de 1888 jusqu'à obtenir le poste de préfète générale des études en 1914<sup>291</sup>. Le *Précis* a ceci de particulier qu'il s'adresse à un public spécifique : les jeunes filles dont l'éducation est donnée par les Sœurs de Sainte-Anne. Cette mission éducative particulière teinte la représentation du genre romanesque dans le manuel scolaire de la congrégation. C'est sous le signe du danger que le roman est placé : il faut inculquer aux jeunes filles la méfiance à l'égard de ce genre qui pourrait les mener à la perdition. Cette mise en garde quant au genre romanesque colore de manière appréciable la façon dont Sœur Marie-Élise décrit le roman; ses définitions ont valeur de sanctions dogmatiques et sont alors d'une grande limpidité, comme on le verra.

À l'instar du manuel de Camille Roy, le *Précis* des Sœurs de Sainte-Anne connaît plusieurs éditions. La première, en 1900<sup>292</sup>, se concentre uniquement sur la littérature française, et est suivie d'un appendice traitant de la littérature chrétienne grecque et latine. Le fait que ce premier ouvrage porte très spécifiquement sur la littérature française et ne fasse aucune place aux œuvres littéraires du Canada français est symptomatique de la difficulté de concevoir, encore en 1900, la littérature canadienne-française comme un sujet d'étude pertinent. Cette perspective change en 1925 : les textes du *Précis d'histoire de littérature française* sont ensuite repris pour constituer une partie du *Précis d'histoire des*

---

<sup>291</sup> Karine Cellard, *Leçons de littérature, op. cit.*, p. 117.

<sup>292</sup>[Sœur Marie-Élise], *Précis de l'histoire de la littérature française, suivi d'un appendice sur la littérature chrétienne grecque et latine*, Montréal, Cadieux & Derome, 1900.

*littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes*<sup>293</sup>. En 1928, la section sur la littérature canadienne-française, revue pour y introduire les nouveaux auteurs, mais demeurant fondamentalement inchangée si ce n'est de ces ajouts, est ensuite publiée de manière autonome<sup>294</sup>, symbole de la nouvelle légitimité acquise par la littérature canadienne-française. Étant donné qu'il n'y a pas de différences majeures entre ces trois éditions, je me concentrerai ici sur l'édition de 1925, intéressante en particulier parce que le discours sur le roman canadien y côtoie des représentations du roman français, ce qui permet de le mettre en perspective.

Comme le nom de leur ouvrage l'indique, le *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes* des Sœurs de Sainte-Anne cherche à couvrir très largement le champ de la littérature et ne se restreint plus à la seule littérature française. Le volume s'ouvre sur la littérature française, suivie de celle du Canada, puis des littératures britannique, anglo-américaine, italienne, espagnole et allemande. La portion de l'ouvrage dédié aux littératures anciennes s'organise quant à elle davantage autour de la religion, on retrouve alors, dans cet ordre, les littératures, hébraïque, grecque païenne, latine païenne, grecque chrétienne et latine chrétienne. L'enchaînement des chapitres ne répond pas à une vision évolutive de la littérature; le *Précis* refuse d'ailleurs d'aborder les littératures en fonction d'une chronologie qui ferait que l'une découlerait de l'autre, mais repose d'abord sur l'appartenance nationale, puis sur la religion, deux caractéristiques qui influenceront sa compréhension du roman. La disposition des différents chapitres révèle toutefois quelque chose de la vision de la littérature canadienne. Absente de la première édition du *Précis*, la littérature canadienne-française est insérée en second dans l'édition de 1925, encadrée des littératures de ses deux métropoles, la littérature française et la littérature anglaise. Sans être le point d'intérêt principal, cette seconde position montre que la littérature canadienne-française occupe une place d'importance dans l'édition de 1925.

---

<sup>293</sup> [Sœur Marie-Élise], *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes*, Montréal, Procure de la Mission des Sœurs de Sainte-Anne, 1925. J'emploierai dorénavant le sigle PSSA pour référer à ce titre.

<sup>294</sup>[Sœur Marie-Élise], *Précis d'histoire littéraire. Littérature canadienne-française*, Montréal, Procure de la Mission des Sœurs de Sainte-Anne, 1928.

La section sur la littérature française, pratiquement inchangée de la version de 1900, présente d'abord un historique repérant les différentes phases de la littérature française et ne discute que peu du genre romanesque. Le *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes* se positionne par la suite d'entrée de jeu très clairement contre le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle :

[C]e genre de composition a été et est encore aujourd'hui l'auxiliaire le plus recherché des passions malsaines et le plus grand agent de destruction morale chez la jeunesse. Généralement, sous le rapport littéraire, ces productions ne valent guère mieux que sous celui des mœurs et de la vertu. On compte par milliers ceux qui ont écrit dans ce genre; il faut savoir choisir parmi ces fruits aux brillantes couleurs, mais souvent empoisonnés<sup>295</sup>

Le *Précis* s'adresse spécifiquement aux jeunes filles et il faut lire dans ce passage un avertissement à celles qui seraient tentées de se laisser guider dans le choix de leur lecture par leur appétit pour le genre romanesque. L'image de la jeune fille dévorant les romans n'est pas une nouveauté; il s'est transposé depuis la France du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>296</sup> jusqu'au Canada. La jeune Canadienne française a elle aussi, dans l'imaginaire de l'époque, un goût prononcé pour le genre romanesque et y joue sa vertu : « Les jeunes filles, jalouses de conserver à leur intelligence toute sa claire vue, à leur cœur tout son calme, à leur piété toute son intensité et à leur conscience toute sa limpide tranquillité, devraient en faire la loi souveraine de leur conduite et occuper leurs loisirs à l'étude et aux lectures instructives ou édifiantes. » (PSSA, 165) Le but du *Précis* est donc spécifiquement de guider les jeunes lectrices pour leur permettre de faire la distinction entre les fruits nourriciers et les baies toxiques. Le trope du roman considéré comme un poison est évidemment accentué dans le *Précis* par l'idéologie catholique, particulièrement prégnante.

La section sur le roman français se résume alors à une courte description tenant en un seul paragraphe sur les vices du roman, suivi d'une liste des « auteurs à proscrire sous le rapport de la morale » (PSSA, 160) dont les noms sont parfois accompagnés de courts commentaires expliquant le danger qui est associé à leur lecture<sup>297</sup>. À cette liste de romans

---

<sup>295</sup> [Sœur Marie-Élise], *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes*, Montréal, Procure des Missions des Sœurs de Sainte-Anne, 1933, p. 160.

<sup>296</sup> Voir notamment Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril : images de lectrices dans les textes de fiction (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix Huitièmes siècles », 2003.

<sup>297</sup> Lucie Delarue-Mardrus est ainsi décrite comme appartenant à cette « pléiade de femmes qui travaillent à restaurer les lettres païennes » (PSSA, 161) alors que Guy de Maupassant est déclaré « mort fou le 6 juillet 1893 » (*Ibid.*). La liste des auteurs à l'Index qui paraît à la suite est écourtée, ne contenant que les auteurs



proscrits, le *Précis* oppose une liste d'auteurs recommandés dont la présentation reprend l'image du poison et appuie l'importance de la dimension morale des romans :

En présence d'un danger tel que celui des publications malsaines, plusieurs écrivains ont cherché le contrepoison du mal incurable qu'elles font chaque jour à la société et surtout à la jeunesse; tout en ne désirant que faire du bien, ils ont souvent produit des chefs-d'œuvre. (PSSA, 164)

Les romans sont porteurs d'une charge virale, la maladie s'est disséminée dans le corps social et attaque principalement la jeunesse : « [l]a liste des mauvais livres est interminable. Les romans contemporains se comptent par milliers et leur nombre augmente chaque jour. » (PSSA, 163) Les mauvais romanciers posent en quelque sorte un geste criminel en répandant un tel poison. L'antidote, pourtant, se présente sous la même forme : il existe de vaillants romanciers moraux qui proposent des œuvres romanesques saines. Il ne faudrait toutefois pas croire que le *Précis* admette la valeur morale du genre. En reprenant une citation de l'abbé L. Bethléem, contenant elle-même une citation de M<sup>me</sup> de Staël, le *Précis* discrédite tous les romans, même les meilleurs : « “Je ne me dissimulerai pas, disait M<sup>me</sup> de Staël, que les romans même les plus purs font du mal.” » Ce jugement est confirmé par la religion, le bon sens, l'expérience et les autorités les plus graves. » (PSSA, 165)

La valeur normative du *Précis* au sujet du roman français, particulièrement en ce qui a trait aux lectures de romans par les jeunes filles, dresse donc un portrait du roman qui met l'accent sur l'importance de sa dimension morale. On pourrait s'attendre à ce que le roman canadien soit présenté sous le même angle. Le *Précis* ne tente toutefois pas du tout de lier les romans français et canadiens et capitalise plutôt sur la spécificité des littératures nationales pour justifier la séparation des deux corpus : « La littérature d'un peuple, d'une période, est l'expression de la société, c'est-à-dire que les auteurs traduisent dans leurs œuvres les idées, les croyances, les doutes, les mœurs, les joies et les tristesses de leurs contemporains » (PSSA, 167). Dans ces circonstances, il n'est pas surprenant que le *Précis* préconise une littérature canadienne qui porte sur des sujets canadiens ou étrangers, mais « parée d'images et de sentiments canadiens-français. » (PSSA, 167)

---

certainement considérés comme les plus dangereux : Honoré de Balzac, Alexandre Dumas père, Victor Hugo, Eugène Sue, Voltaire et Émile Zola en particulier. De manière paradoxale, une longue notice est accordée à George Sand, autrice pourtant abhorrée et dont les romans sont décriés dans le *Précis*.

## Une entreprise définitoire et dogmatique

Découpé en périodes, à l'instar du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* de Roy, périodes elles-mêmes subdivisées en fonction des genres, le *Précis* prend toutefois une certaine distance par rapport au corpus des romans dans la période de l'émergence du genre (1860-1900 selon la chronologie du *Précis*). *La Fille du brigand* (1844) d'Eugène L'Écuyer, *Les Fiancés de 1812* (1844) de Joseph Doutre, *Charles Guérin* (1846) de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe et, en somme l'ensemble des romans publiés avant les *Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé père, considéré comme le véritable pivot de la constitution du roman au Canada, sont ainsi qualifiés de « primitifs canadiens », de « timides essais de romans [, car] la simplicité dans la relation des événements rapproche ces compositions de l'histoire ou de la chronique » (PSSA, 221. Je souligne.). Le commentaire ici n'est pas sans rappeler les propos d'Edmond Lareau qui, dans l'*Histoire de la littérature canadienne*, présentait en des termes identiques les romans canadiens. Le *Précis* n'hésite pas non plus à faire référence aux œuvres romanesques canadiennes comme à des esquisses de mœurs. Au contraire de Lareau toutefois, Sœur Marie-Élise ne lie pas directement la forme de l'esquisse à une diminution de la valeur de ces œuvres pour autant; *La Terre paternelle* est par exemple décrite comme « une véritable esquisse de mœurs canadiennes, qui n'a que le tort d'être trop courte. » (PSSA, 221. Je souligne.) Malgré tout, le genre romanesque est présenté, dans la foulée des affirmations de Camille Roy, « de tous les genres en prose, celui qui, chez nous, a moins bénéficié du renouveau littéraire. » (PSSA, 316)

Le *Précis* est toutefois l'un des premiers ouvrages à proposer une définition claire de la nouvelle, du conte, de la légende et de la chronique, genres différents entre eux, mais aussi en regard du genre romanesque (PSSA, 231). En ce sens, le *Précis* fait montre d'un début de systématisation du discours sur le roman. Sœur Marie-Élise tente en effet de proposer une définition précise du roman, bien moins impressionniste que celle de Lareau ou de Roy. On retrouve dans le *Précis* une section dont le titre « Définition et division » ne peut laisser place au doute quant à sa visée descriptive. L'autrice y pose le roman comme « une histoire fictive ou vraie dans le fond, mais imaginaire dans les circonstances, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt, soit par le développement des passions, soit par la peinture des mœurs, soit par la singularité des aventures. » (PSSA, 221)

Cette définition porte à la fois sur le contenu, la forme et la finalité du roman. Quoiqu'encore assez simple — la description de la forme ne repose que sur la notion d'écriture en prose —, elle commence à se détacher progressivement d'une vision unitaire et unifiée sur le roman, où presque seule l'esquisse de mœurs avait droit de cité. Le *Précis* contient en effet une liste de trois sous-genres, chacun associé à une visée particulière : « Suivant que le roman se propose d'instruire, ou d'amuser, ou de propager des idées, nous avons le *roman historique ou scientifique*, le *roman d'aventures* inventées dans le seul but de piquer la curiosité, de distraire, et le *roman à thèse*. » (PSSA, 221. Je souligne.)

S'éloignant ici un peu de la vision horatienne qui veut que la littérature doive simultanément instruire et divertir, le *Précis* propose plutôt des romans qui instruisent *ou* qui amusent. L'esquisse de mœurs est pour ainsi dire évacuée au profit de la terminologie proprement romanesque. Chaque sous-genre est exemplifié par au moins une œuvre : *Une de perdue, deux de trouvées* de Georges Boucher de Boucherville représente le roman d'aventures (l'œuvre est également qualifiée de roman de mœurs), les huit romans de Joseph Marmette, publiés entre 1867 et 1878, rendent compte du sous-genre historique et *Jean Rivard* d'Antoine Gérin-Lajoie paru en 1874 est l'illustration du roman à thèse. Le *Précis* s'attarde sur ce sous-genre :

C'est là ce qu'on appelle un roman à thèse. L'auteur veut faire pénétrer une vérité dans les intelligences, il l'imprime, pour ainsi dire, à chaque page de son livre, dans le développement d'un fait qui se poursuit à travers un grand nombre de circonstances plus ou moins heureuses ou tragiques. Ces récits doivent amener la conviction dans l'âme des lecteurs et leur faire accepter les conclusions pratiques voulues par l'auteur. (PSSA, 226)

On sent bien que des trois sous-genres évoqués, c'est surtout le roman à thèse qui obtient la faveur de la rédactrice du *Précis*. *L'Appel de la race* (1922) de Lionel Groulx se trouve donc, selon le *Précis*, « [e]n tête de nos meilleurs romans – fond et forme » (PSSA, 316). La raison de cette appréciation de l'œuvre de Groulx repose explicitement sur le fait qu'il s'agit d'un roman à thèse : « Ce roman contient une doctrine : la survivance française au Canada par le nationalisme intégral. » (PSSA, 316) Dans le *Précis*, la fonction morale du roman, qui ne visait vraiment que les bonnes mœurs chez Lareau, se réalise le plus pleinement dans la morale catholique. Tout à fait en phase avec l'idéal terroiriste d'un nationalisme catholique reposant sur une glorification de la langue française, le *Précis* célèbre le « roman messianique » *Le Centurion* d'Adolphe Routhier où la fiction se mêle

« au récit évangélique et à l'histoire du temps où vécut le Messie » (PSSA, 316) et les auteurs qui, comme Camille Roy et Adélarde Dugré, cumulent les fonctions d'ecclésiastiques et d'écrivains. Le roman *La Campagne canadienne* de ce dernier est décrit comme une œuvre qui est un « plaidoyer en faveur du sol natal. Elle contient des descriptions champêtres d'un art très vrai et des évocations de la vie paysanne d'un sain réalisme » (PSSA, 317). Ce « sain » réalisme doit être opposé au réalisme et au naturalisme littéraire des œuvres à l'Index. La vraisemblance des romans ne doit pas céder le pas à la représentation du vice, de la laideur, mais restée toute confinée à l'intérieur des frontières de la décence et la moralité, justement parce qu'ils doivent proposer des modèles de vie pour les jeunes filles qui les liront.

Le roman agit en effet dans le *Précis* à titre de vecteur de l'éducation des femmes. Dans leur notice sur *La Maison vide* d'Harry Bernard, l'autrice retranscrit une citation tirée de la *Revue dominicaine* : « Toute femme en le lisant [le roman] voudra faire un meilleur emploi de sa vie » (PSSA, 317). De manière similaire, le *Précis* accorde aussi de l'importance au roman *La Ferme des pins* de Bernard puisque le roman porte sur la problématique du mariage mixte. *La Ferme des pins* illustre le fait que « [c]'est la mère qui fait le foyer français ou anglais (pour ne parler que de ces deux races), selon qu'elle appartient à l'une ou l'autre de ces nationalités » (PSSA, 317-318) et agit ainsi comme un guide moral à l'intention des jeunes femmes. L'insistance du *Précis* sur la dangerosité du roman français du XIX<sup>e</sup> siècle pour les jeunes filles et l'accent mis sur les romans canadiens dont les problématiques touchent directement l'enseignement moral des jeunes femmes, sont expliqués très certainement par le fait que le *Précis* sert justement à l'éducation des jeunes filles, montre comment le roman, en tant que genre, peut être idéologisé et récupéré pour en faire le véhicule d'une doctrine.

Le *Précis* est également la première monographie à dédier une section complète à l'écriture en prose des femmes<sup>298</sup>. Dans l'ensemble des pratiques évoquées, parmi lesquelles le journalisme domine largement, le roman n'occupe que peu de place; le *Précis* se contente par ailleurs de donner le titre des œuvres écrites par des femmes, sans réellement s'y arrêter. Laure Conan occupe une place privilégiée dans cette section, et si

---

<sup>298</sup> Camille Roy reconnaît l'apport des femmes à l'écriture des romans pour enfants dans son *Manuel* de 1939, mais il ne prend pas d'intérêt spécifique pour la littérature des femmes.

l'on reconnaît que la publication de son roman *Un Amour vrai* (1879) constitue « une innovation, un événement » (PSSA, 357), ce n'est pas en raison de la qualité de l'œuvre, dont on ne glisse mot, mais uniquement parce qu'elle est publiée par une femme, ce qui cause « une extrême surprise dans le monde canadien-français » (PSSA, 357). Le roman *Angéline de Montbrun* (1884) est quant à lui décrit comme un « petit roman d'analyse » (PSSA p. 358), bien qu'une citation de l'abbé Casgrain — « Pour la première fois, une femme vient réclamer sa place dans notre littérature et, disons-le tout de suite, elle en fait la conquête avec un talent qui ne peut être méconnu » (Casgrain, cité dans PSSA, 358) — confère à l'œuvre un début de renommée. C'est plutôt *L'Oublié* qui est considéré comme le roman consacrant la maturité du talent de Conan tandis que le seul de ses romans qui se mérite un résumé est *La Sève immortelle*, « roman de la fidélité au Canada français » (PSSA, 359). Le *Précis* fait aussi état de *Fleur des ondes* (1912) de Gaëtane de Montreuil, dont on ne sait rien de plus en dehors du fait qu'il s'agit d'un roman historique, et de *Nicolette Auclair* (1930) de Marie-Rose Turcot, sur lequel on ne dit rien.

La section sur la prose des femmes reconnaît également l'importance de Marie-Claire Daveluy pour son « roman historique d'éducation » (PSSA, 365), *Les Aventures de Perrine et de Charlot*, « un conte délicieux qui comporte une belle leçon de courage et de patriotisme » (PSSA, 365), et Maxine pour le roman pour enfant *Le Petit Page de Frontenac*, « qui vaut bien des leçons apprises par cœur dans un manuel d'histoire du Canada » (PSSA, 372). Le *Précis* tait toutefois l'apport important de Daveluy au genre de la littérature pour enfant — elle est en effet la toute première à signer un roman destiné uniquement à ce public au Québec. Comme le fait remarquer Karine Cellard, dédier une section entière à la littérature des femmes canadiennes est une manière de témoigner directement de leur apport à celle-ci, mais révèle aussi une certaine mise à l'écart<sup>299</sup>. Il me semble ainsi que l'accent mis sur les romancières concourt d'abord à proposer des modèles sains pour les étudiantes formées par les Sœurs de Sainte-Anne.

C'est donc dans le *Précis des histoires des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes* qu'on retrouve pour la première fois dans une monographie un discours faisant aussi ouvertement du roman un genre au potentiel de dangerosité aussi important. Destinée aux jeunes femmes, cette mise en garde contre le

---

<sup>299</sup> Karine Cellard, *Leçons de littérature, op. cit.*, p. 137.

roman s'explique sans doute par la mission d'éducation de la Mission reposant sur les préceptes de l'Église catholique. Le roman, particulièrement au Canada, est un objet visant l'éducation. Au-delà de cet ancrage religieux qui teinte la perception du roman canadien, le *Précis* est également le premier ouvrage à donner une définition claire du roman, de ses sous-genres et de leurs fonctions. Or, Sœur Marie-Élise, étant donné la mission d'éducation et de préservation de la vertu des jeunes filles à qui elle enseigne, a dû mal à produire une réelle réflexion sur le genre. Elle ne peut que réitérer, sans réellement la remettre en cause, une définition figée, héritée en droite ligne de la tradition générique du XVII<sup>e</sup> siècle.

### **ALBERT DANDURAND ET LA VOIE DE L'ÉRUDITION**

L'étude des histoires littéraires et des manuels scolaires d'Edmond Lareau, de Camille Roy et de Sœur Marie-Élise, parce que ces ouvrages s'appuient sur un découpage de la littérature canadienne-française reposant notamment sur les genres littéraires, m'a permis de voir comment s'articule le discours institutionnel sur le roman canadien pendant les trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ces ouvrages, les définitions du roman restent, de manière parfois surprenante, plus ou moins évasives. À la fin de la décennie 1930 toutefois, le moment semble opportun pour que des auteurs et des chercheurs décident d'explorer le genre romanesque en particulier. Les genres littéraires, et le roman spécifiquement, intéressent alors en eux-mêmes; ce ne sont plus seulement des catégories classificatoires commodes pour appuyer l'existence de la littérature canadienne, mais des formes littéraires dont on veut comprendre la spécificité canadienne. Le roman canadien cesse de n'être qu'une étiquette classificatoire et devient objet d'étude.

S'inscrivant dans une série de quatre études critiques et historiques portant sur les genres littéraires au Canada<sup>300</sup>, *Le Roman canadien-français*<sup>301</sup> (1937) de l'abbé Albert Dandurand a pour but de créer une synthèse complète en comblant les lacunes des revues sommaires sur le genre dans la presse. Professeur au Collège de Valleyfield de 1916 à 1934, puis au Collège de Saint-Laurent à partir de 1935, Dandurand a été formé, tout comme Camille Roy, à l'Institut catholique de Paris où il a obtenu une licence et un

---

<sup>300</sup> *Le Roman canadien-français* est précédé de *La Poésie canadienne-française* en 1933 et de *Littérature canadienne-française : la prose* en 1935, et suivi de *Nos orateurs* en 1938.

<sup>301</sup> Malgré son titre, l'ouvrage parle du « roman canadien » et non du « roman canadien-français ».

doctorat en philosophie à la suite d'un stage au début des années 1920. Historien de la littérature d'abord, il collabore également à de nombreux périodiques où il publie sporadiquement diverses critiques sur les œuvres littéraires canadiennes-françaises.

Malgré des profils similaires, Roy et Dandurand n'ont toutefois pas le même poids dans le champ littéraire de l'entre-deux-guerres. Manon Brunet remarque d'ailleurs que la publication des différents ouvrages de Dandurand a lieu entre 1933 et 1938, période au cours de laquelle le *Manuel* de Roy ne connaît pas de réédition<sup>302</sup>. Dandurand s'assure ainsi de ne pas être en compétition trop directe avec Roy, dont les manuels continuent d'avoir la faveur. La réception des ouvrages de Dandurand reste malgré tout assez difficile. Le premier opus, *La Poésie canadienne-française*, est plutôt mal reçu des critiques de l'époque. Clément Marchand, s'il admet que Dandurand « n'ait été mû par de vilaines intentions en écrivant ce livre mal inspiré<sup>303</sup> », estime que son ouvrage ne correspond pas au manuel littéraire qui « peut fort bien seoir à de vieilles littératures fortement assises sur des œuvres qui ont défié le temps, mais il ne peut qu'amortir les littératures qui sont trop neuves encore pour être soumise [...] à des classements arbitraires [c'est-à-dire en fonction des genres littéraires]<sup>304</sup> ». Marchand reproche en particulier à l'abbé d'avoir rédigé son manuel seul, arguant qu'un tel ouvrage « ne peut être complet que s'il est le résultat d'une collaboration patiente de plusieurs connaisseurs ou spécialistes travaillant sur un même sujet, dans un même but<sup>305</sup>. » Dans une critique plus acerbe encore, Albert Pelletier affirme que Dandurand est tout simplement incapable de juger la beauté des textes poétiques canadiens. Pelletier refuse farouchement que Dandurand puisse tenter de classer les poètes canadiens en fonction des courants français « classique », « romantique », « parnassiens » ou « symbolique »<sup>306</sup> sans, au moins, chercher à établir les rapports entre les littératures canadienne et française dans une étude comparative<sup>307</sup>. Le second ouvrage de Dandurand, *Littérature canadienne-française : la prose*, paru en 1935, reçoit de son côté un accueil moins frontal. Claude-Henri Grignon n'hésite toutefois pas à critiquer le découpage des

---

<sup>302</sup> Manon Brunet, « La critique historique d'Albert Dandurand », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, hiver 1992, p. 205.

<sup>303</sup> Clément Marchand, « Un autre manuel », *Le Bien public*, 23 mars 1933, p. 5.

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> Albert Pelletier, « La Vie littéraire. *La Poésie canadienne-française* de l'abbé Albert Dandurand », *Le Canada*, 1<sup>er</sup> avril 1933, p. 2.

<sup>307</sup> *Ibid.*

différents tomes, qui est fait « non par époques mais par les genres littéraires<sup>308</sup> »; cette façon de faire, à son avis, « frise l'arbitraire<sup>309</sup> ».

Ces reproches sont importants parce qu'ils touchent à deux caractéristiques centrales du travail de Dandurand : le regroupement systématique des textes en fonction des genres littéraires, et donc l'identification des constituants de la littérature canadienne<sup>310</sup>, ainsi que le recours aux courants français pour *étudier* les œuvres canadiennes-françaises elles-mêmes et non pour les *comparer* à celles des « maîtres français ». Cette prise de position sur la littérature et sur la manière de l'étudier rend compte d'un changement qui mènera à une valorisation du roman en tant que forme instituée dans l'imaginaire générique. *Le Roman canadien-français* peut en effet être considéré comme le premier d'une longue liste d'ouvrages s'intéressant à la pratique du genre romanesque au Québec. Cependant, et peut-être parce que Dandurand s'obstine à rédiger ses ouvrages comme il l'entend et sans se plier aux différentes critiques, peu de cas est fait de la parution du *Roman canadien-français* dans la presse en 1937. Ce silence critique relatif explique partiellement que les travaux de Dandurand aient été par la suite oubliés par l'histoire littéraire. *Le Roman canadien-français* demeure toutefois une étude sur le genre romanesque centrale où la tension existante en la reconduction du modèle générique européen et l'autonomisation du roman canadien est particulièrement claire.

### **Un critique positiviste du roman canadien**

Dandurand destine *Le Roman canadien-français* au lecteur cultivé, qui pourra ainsi « mesurer la route parcourue » depuis les débuts de la littérature canadienne-française, mais aussi au futur romancier pour l'aider « à mieux s'orienter dans son propre travail<sup>311</sup> ». Son ouvrage semble de prime abord aborder la question du genre romanesque d'une manière semblable à celle de Camille Roy. Cependant, si on peut considérer que Roy est plus un critique qu'un historien<sup>312</sup>, Dandurand se positionne au contraire *d'abord* comme un

---

<sup>308</sup> Valdombre [pseud. de Claude-Henri Grignon], « La littérature canadienne – L'art de trouver des prosateurs », *En avant!*, 14 mai 1937, p. 3.

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> Les genres identifiés par Dandurand sont donc le roman, la poésie, les textes narratifs en prose, les discours et l'histoire. Le théâtre n'est pas identifié comme un genre d'importance au Canada français.

<sup>311</sup> Albert Dandurand, *Le Roman canadien-français*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les jugements », 1937, p. 7. Les références à ce titre seront désormais faites sous le sigle RCF.

<sup>312</sup> C'est du moins l'avis de Manon Brunet, voir « La critique historique d'Albert Dandurand », *op. cit.*, p. 208.



historien de la littérature en cherchant à garder une distance entre son appréciation personnelle des œuvres et les textes eux-mêmes; en somme, si Roy compile les titres, Dandurand cherche à expliquer les œuvres<sup>313</sup>. Pour ce faire, il entend dresser un tableau exhaustif du roman canadien en s'appuyant sur un parti pris positiviste en matière critique, un choix plutôt surprenant pour l'époque. Conscient de l'unicité de son entreprise, puisque la « critique positive [...] est, pour ainsi dire, inexistante chez nous. » (RCF, 8), Dandurand entreprend donc de la mettre sur pied lui-même, conjointement à une critique historique, considérant que pour bien comprendre les romans appartenant à « un passé déjà lointain », il est nécessaire de reconstituer « le milieu, le temps, l'état des arts à l'époque où elles ont été composées » (RCF, 7-8).

La critique positiviste a l'avantage, dans l'optique de Dandurand, d'être neutre et de ne pas reposer uniquement sur l'encensement d'œuvres qui correspondent à l'idéologie du critique qui les commente. L'historien reproche en effet aux critiques l'ayant précédé d'avoir « défendu leurs intérêts personnels et ceux de leur parti politique, ils ont même porté des jugements dogmatiques sur les publications de leur temps; mais, quant à la recherche des influences qui s'y discernent, rien, ou à peu près. » (RCF, 8) En plus de se vouloir neutre, *Le Roman canadien-français* s'appuie en effet sur d'autres ouvrages théoriques, notamment par le renvoi aux travaux de George Pellissier (*Le Réalisme du romantisme*, 1912), de Gustave Reynier (*Les Origines du roman réaliste*, 1912), d'André LeBreton (*Le Roman au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1924) et de Pierre Martino (*Le Roman réaliste sous le Second Empire*, 1913), qui font du réalisme une question centrale. Ce type de travail d'érudition explicite est probablement une première dans le champ littéraire canadien-français pour un ouvrage de l'ampleur du *Roman canadien-français*.

Ce positionnement en faveur de la critique positiviste et le recours aux ouvrages de théorie ou d'histoire du roman français teinte toutefois indéniablement le regard que le critique pose sur la production romanesque canadienne. Comme il n'existe pas d'autre étude sur le roman canadien que celle-là même qu'il est en train d'écrire<sup>314</sup>, Dandurand s'astreint à reprendre les dénominations et les courants français pour examiner son objet

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>314</sup> Frederick Mason Jones avait certes publié sa thèse de doctorat *Le Roman canadien-français : ses origines, son développement* à Montpellier en 1931, mais Dandurand ignore probablement l'existence de cet ouvrage.

d'étude : il impose une grille de lecture bien précise sur le corpus romanesque canadien en le scindant entre romantisme et réalisme. Dandurand motive le renvoi à ces deux courants en s'appuyant sur l'idée que l'œuvre littéraire est directement influencée par les lectures de son auteur et, plus largement, par la culture livresque générale durant la période où l'œuvre est rédigée. L'historien rend ainsi explicite l'idée selon laquelle le genre romanesque demeure encore une importation durant l'entre-deux-guerres. Dandurand tient en effet pour acquis que les lectures des romanciers canadiens-français auront été si largement tirées du corpus littéraire européen<sup>315</sup> que leurs œuvres ne pourront alors que s'intégrer aux grands courants romanesques occidentaux. À la différence d'Edmond Lareau, Dandurand ne fait pas pour autant explicitement de la littérature canadienne une branche de la littérature française. Il est à la recherche des influences européennes sur le corpus canadien, mais il ne nie pas que celui-ci est tout de même autonome. Son entreprise, en ce sens, vise à expliquer le roman canadien par le romantisme et le réalisme.

### **Le roman dans le romantisme**

En 1937, lorsque paraît *Le Roman canadien-français*, il est admis dans le champ littéraire que le romantisme a eu une influence certaine sur les lettres canadiennes. Pour Séraphin Marion, dans son article « Romantisme français et romantisme canadien »<sup>316</sup>, le romantisme « a remis sur la scène de l'actualité un ensemble d'idées et de sentiments qui ont favorisés sinon sollicité le merveilleux essor des lettres canadiennes-françaises<sup>317</sup>. » Marion consacre également un autre long article, « La querelle des Classiques et des Romantiques dans le Canada français au XIX<sup>e</sup> siècle (1824-1894) », à cette question dans la *Revue trimestrielle canadienne* en 1933<sup>318</sup>. Marcel Dugas, avec la publication de son ouvrage *Un romantique canadien* sur Louis Fréchette l'année suivante<sup>319</sup>, consolide

---

<sup>315</sup> Selon Dandurand, les Canadiens-français lisent « Dumas, Soulié, Féval, P. de Kock, H. Conscience, Raoul de Navery, Montépin, Souvestre, Fuillet, Goethe, Karr, Cooper, Scott, Marryat » (RCF, 61). Honoré de Balzac, Victor Hugo, Guy de Maupassant et Alexandre Dumas sont également constamment convoqués dans son ouvrage, sans jamais que ne soit rappelée leur mise au ban par les autorités cléricales. Dandurand, je le rappelle, est pourtant abbé.

<sup>316</sup> Séraphin Marion, « Romantisme français et romantisme canadien », *Le Canada français*, vol. 17, n° 1, septembre 1929, p. 5-13.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>318</sup> Séraphin Marion, « La querelle des Classiques et des Romantiques dans le Canada français au XIX<sup>e</sup> siècle (1824-1894) », *Revue trimestrielle canadienne*, vol. 19, n° 74, juin 1933, p. 121-146.

<sup>319</sup> Marcel Dugas, *Un romantique canadien. Louis Fréchette, 1839-1908*, Paris, Éditions de la Revue mondiale, 1934. Déjà en 1914, dans *Nouveaux Essais sur le littérature canadienne*, Camille Roy affirmait

également l'idée selon laquelle il existerait un romantisme spécifiquement canadien. Or, plus que tout autre genre, c'est la poésie canadienne qui est *de facto* associée à cet essor du romantisme au Canada français. Le genre romanesque, dans l'imaginaire générique, n'aurait pas, de son côté, produit de textes romantiques, ce qui obligera Laurence A. Bisson, maître de conférence à l'Université de Birmingham, à justifier la maigre proportion dédiée à la prose dans son ouvrage *Le Romantisme littéraire au Canada français* :

Nous avons d'abord l'intention de consacrer une partie de cet ouvrage à la prose, l'autre à la poésie. Nous nous sommes bientôt rendu compte qu'il fallait renoncer à ce plan, pour la bonne raison que la littérature romantique en prose existait à peine. Le roman ne se montre que tardivement au Canada et d'habitude sous la forme d'un roman de mœurs, sans beaucoup d'originalité, en tout cas sans éléments romantiques bien apparents<sup>320</sup>.

Malgré « trois années de recherches assidues dans les bibliothèques du Canada<sup>321</sup> », Bisson n'identifie que quatre nouvelles anonymes<sup>322</sup>, parues dans les journaux, dans lesquelles il estime que l'influence de Chateaubriand, Lamartine ou M<sup>me</sup> de Staël est indéniable. Associer genre romanesque et romantisme ne va ainsi pas tout à fait de soi durant l'entre-deux-guerres.

Pourtant, c'est bien sous le signe du romantisme que Dandurand place la presque totalité du corpus romanesque canadien-français d'avant 1900 dans *Le Roman canadien-français*<sup>323</sup>. Il donne d'abord du courant une définition très large :

Le romantisme qui, tout en aimant l'épopée chevaleresque, démocratisait les lettres et y faisait accéder le menu peuple; le romantisme qui, de l'antiquité grecque et latine, ramenait l'écrivain au sujet moderne et national; qui, au style abstrait et universel, préférait le pittoresque et la couleur locale; qui se plaisait à évoquer le décor extérieur et le paysage; le romantisme avec son amour de l'idylle, du merveilleux, du mélo, de l'aventure, de l'épisode historique et des scènes populaires. (RCF, 19)

---

« [C]'est à l'école des maîtres du romantisme [que Fréchette] s'est formé; c'est à leur flambeau, que, jeune étudiant, il allumait sa verve; toute sa vie il subira l'influence de leur art prestigieux. » Voir Camille Roy, *Nouveau Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'action sociale, 1914, p. 165.

<sup>320</sup> Laurence A. Bisson, *Le Romantisme littéraire au Canada français*, Paris, Librairie E. Droz, 1932, p. 10.

<sup>321</sup> *Ibid.*

<sup>322</sup> Il s'agit des textes « Repas champêtre » signé « Un voyageur », publié en 1820 dans *Le Canadien*; « Description à la montagne de Beloeil » paru en 1833 dans *L'Echo du Pays*; « Amour et Tourment » signé « Un Canadien » et publié en 1840 dans *Le Fantasque*; et « Le Lac de Beloeil », signé « Un Chroniqueur » et publié dans *La Ruche littéraire* en 1853. Voir *Ibid.*, p. 91-103.

<sup>323</sup> Selon Dandurand, *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe, *Charles Guérin* de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau (1853) et *Jean Rivard, le défricheur* (1874) d'Antoine Gérin-Lajoie, appartenant plutôt au sous-genre du roman social, peuvent plutôt prétendre au réalisme.

Cette définition est pour ainsi dire faite pour accommoder le roman canadien-français : l'importance accordée au sujet national, qui est certes une préoccupation du romantisme européen, sied bien au nationalisme prégnant de l'entre-deux-guerres. L'adéquation entre nation, culture et langue telle que prêchée par le romantisme allemand de la première heure, en creux dans ce passage, correspond bien à la manière dont Dandurand veut présenter le roman canadien : le fait d'une littérature autonome dont la langue d'écriture s'inscrit dans le particularisme plutôt que dans l'universel.

S'il mentionne un ensemble de facettes du romantisme (idylle, merveilleux, dimension mélodramatique, aventure, historique, populaire), Dandurand fait plus largement des distinctions entre les diverses formes que revêt le romantisme et subdivise la période de son influence au Canada français en deux : 1830-1860 puis 1860-1900. Cette périodisation est communément admise aujourd'hui<sup>324</sup> et apparaît aussi, nous l'avons vu, dans les premiers travaux de Camille Roy. Mais contrairement au découpage mis de l'avant dans le *Manuel*, l'identification des deux mouvements, chez Dandurand, ne repose pas sur l'avènement de l'École patriotique de Québec ni sur un événement littéraire particulier comme la parution d'une œuvre. C'est davantage la classification des romans en fonction des différents sous-genres associés au romantisme qui joue le rôle d'instance définitoire pour la périodisation.

Si, aujourd'hui, on conçoit assez bien que les œuvres romanesques de la période 1830-1860 présentent des caractéristiques nous permettant de les associer aux courants romantique et gothique<sup>325</sup>, Dandurand semble être, à la lumière de mes recherches, l'un des premiers à l'affirmer. Il estime que la période 1830-1860 est marquée par le fantastique d'un romantisme noir, allant précisément jusqu'au roman gothique influencé « par les scènes d'épouvantement et les formes sataniques d'Anne de Radcliffe, de [Matthew Gregory] Lewis et de [Charles Robert] Maturin » (RCF, 56). Sous la plume de Dandurand, l'épithète « satanique » n'est pas péremptoire ni connotée négativement,

---

<sup>324</sup> C'est le découpage qu'on retrouve dans *Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron, Élisabeth Nardout-Lafarge et François Dumont publié en 2007.

<sup>325</sup> C'est l'hypothèse de Michel Lord dans *En quête du roman gothique québécois, (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, Les Cahiers du CRELIQ, coll. « Études », 1985. Marie-Frédérique Desbiens souligne également le caractère gothique des textes en prose de la « première génération romantique » au Canada. Voir *Le premier romantisme au Canada. Entre engagement littéraire et politique*, Montréal, Nota Bene, 2018.

l'abbé l'emploie dans le but de décrire le style de Radcliffe, Lewis et Maturin de la même manière qu'il prend acte de la présence importante du Diable comme personnage dans nombre d'histoires canadiennes-françaises. L'œuvre phare de la période romantique au Canada français pour Dandurand est *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé père, un roman ayant « pour objet l'exceptionnel et le monstrueux » (RCF, 43). L'œuvre appartient « absolument au genre noir, au romantisme le plus sombre » (RCF, 44) selon Dandurand, qui en fait également explicitement le premier roman canadien.

Peu de textes viennent toutefois côtoyer *L'Influence d'un livre* parmi les titres associés au romantisme dans l'ouvrage de Dandurand. L'historien renvoie aux nouvelles « Caroline » (1837) d'Amédée Papineau, « Emma ou l'amour malheureux » (1837) d'Ulric-Joseph Tessier, et « Françoise Brunon » (1844) de Charles-Wenceslas Dupont<sup>326</sup>, au roman *La Fille du brigand* (1844) d'Eugène L'Écuyer et à une série de nouvelles publiées dans les journaux et revues de l'époque. À ce titre d'ailleurs, rares sont les œuvres romanesques citées par Dandurand qui ont connu une édition sous forme de volume<sup>327</sup>; les textes convoqués sont donc très courts et se rapprochent alors, dans la plupart des cas, plus sûrement de la nouvelle que du roman à proprement parler. Dandurand, comme la plupart des autres auteurs qui se sont risqués à discuter du genre romanesque, esquivent toutefois les questions de classification ou de distinction entre la nouvelle et le roman; les textes sont identifiés comme « autres nouvelles ou courtes histoires » (RCF, 27), signe que le genre romanesque recouvre un ensemble de pratiques du genre qui, à l'époque, étaient moins différenciées et dissociées qu'aujourd'hui. Cette association entre les genres s'explique vraisemblablement, en partie à tout le moins, par le petit nombre de romans publiés au XIX<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins, il est assez clair que le roman à proprement parler s'inscrit dans un sous-genre spécifique de la littérature romantique : le romantisme noir, d'inspiration gothique. Pour l'historien, l'attrait pour le romantisme au Canada s'expliquerait d'abord

---

<sup>326</sup> Maurice Lemire note que cette nouvelle de Charles-Wenceslas Dupont est une version de *L'Iroquoise* parue anonymement en 1827 dans la Bibliothèque canadienne (octobre et novembre 1827, p. 176-184, 210-215), qui serait elle-même une traduction très libre et remaniée d'un texte américain. Voir Maurice Lemire, « L'Iroquoise. Nouvelle anonyme », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. I : « Des origines à 1900 », 2<sup>e</sup> édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1980, [En ligne], [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00353&cv=00&qid=sdx\\_q1](http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00353&cv=00&qid=sdx_q1).

<sup>327</sup> La question de la forme reliée en volume sera traitée plus en profondeur dans le chapitre IV.

principalement par sa géographie : « le pays [le Canada] se prêtait bien [au romantisme] avec sa nature immense, ses forêts infinies et mystérieuses, où grimaçait l'Iroquois, ses rivières invitant aux lointaines aventures. » (RCF, 23) Les forêts profondes et sombres du continent américain et seraient en somme le siège du terrifiant plutôt que de l'idylle (RCF, 55), ce qui explique, pour Dandurand, ce goût pour l'horreur et l'inquiétant des romanciers canadiens. Le roman de « pure et simple féerie » (RCF, 55), pendant positif du romantisme noir, n'existerait d'ailleurs pas au Canada français, justement à cause de sa nature trop sauvage, d'une certaine violence du lieu, en somme, qui n'autoriserait que le sordide, l'effrayant. La conception du roman de Dandurand dépasse donc la simple recherche d'influences étrangères, elle dépend fortement du lieu, qui ne permettrait pas à toutes les formes littéraires de s'implanter.

Dandurand ne s'emballe pas cependant outre mesure pour cette première époque du romantisme canadien-français, y faisant référence comme d'une « période d'initiation romantique encore très indigeste ». (RCF, 57) L'abbé rejoint ainsi Camille Roy, qui ne trouvait pas non plus de roman de valeur durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Au contraire de Roy, Dandurand lie cependant plus explicitement l'émergence du sentiment national, qui apparaît durant la période 1830-1860, mais qui se consolide réellement à partir de 1860, au courant romantique. Dandurand affirme ainsi que « [l]'heure aussi s'offrait propice, car un grand effort commençait pour évoquer le passé national, si remarquable par ses exploits chevaleresques et les randonnées des trappeurs [...]. Ce fut l'ère, par excellence, du récit merveilleux et légendaire. (RCF, 23) Le romantisme noir se voit donc progressivement remplacé, de l'avis de Dandurand, par un romantisme historique, se réalisant dans des romans imprégnés de pathos, inspirés de ceux de cape et d'épée, mais prenant toujours place dans un décor canadien ou nord-américain et reprenant les usages du peuple canadien. Présenté comme « le plus national, à date, de nos romans » (RCF, 77), *Les Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé père serait le modèle du romantisme historique, dans la droite lignée des *Waverly Novels* de Walter Scott (RCF, 79-80). On peut ici difficilement faire abstraction du peu de place que Dandurand accorde au romantisme d'expression française dans son étude du roman canadien. Ce ne sont pas les codes d'un Chateaubriand ou d'une M<sup>me</sup> de Staël qu'il décèle dans la production romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, mais plutôt ceux d'écrivains anglais. Les lettres canadiennes,

de son avis, avaient en effet plutôt pris « un véritable bain anglais. » (RCF, 131) Laurence A. Bisson, dont je citais le travail plus tôt, pouvait certes ne pas trouver son compte à la suite de son dépouillement des textes canadiens; Dandurand estime que ce n'est pas là que les romanciers canadiens puisaient leur inspiration.

S'il affirme que le roman historique jouit d'une faveur importante au XIX<sup>e</sup> siècle, Dandurand juge aussi qu'il s'agit là d'un art difficile que les romanciers canadiens ne maîtrisent pas tous : « le défaut ordinaire du roman historique » consiste lors « dans un mauvais dosage de la fiction et de la réalité; presque toujours l'une ou l'autre détruit l'harmonie nécessaire. » (RCF, 87) Dandurand est ainsi l'un des premiers à souligner que la vraisemblance est un exercice d'équilibre qui doit faire une place à l'imagination. L'importance de ce « dosage » entre le fictif et le réel, entre le vraisemblable et l'invraisemblable, qui apparaît pour la première fois sous la plume de Dandurand dans ce passage, deviendra une clé importante pour saisir la pensée de l'historien sur le genre romanesque. Le roman canadien, dans son expression romantique, pécherait par un excès de fantaisie.

### **Le roman de l'entre-deux-guerres sous le signe du réalisme**

Le portrait est cependant tout autre lorsque Dandurand entreprend d'étudier le roman du XX<sup>e</sup> siècle. Le courant réaliste, auquel il rattache les œuvres romanesques de l'entre-deux-guerres, est bien *français* et, par définition, il s'attache à la représentation du réel. Comme dans le cas de son étude du romantisme, Dandurand dégage deux ensembles d'œuvres, arrimées à deux périodes distinctes : les vingt premières années du XX<sup>e</sup> siècle sont ainsi associées au réalisme historique<sup>328</sup> et la décennie 1930, au roman social ou à thèse<sup>329</sup>.

---

<sup>328</sup> Le roman pour la jeunesse est également considéré par Dandurand comme appartenant de plein droit à ce réalisme historique qui anime les publications destinées aux adultes. L'auteur souligne l'apport de Fadette (Henriette Dessaulles), de Marjolaine (Justa Leclerc), de Maxine (Marie-Caroline-Alexandra Taschereau-Fortier), de Marie-Antoinette Grégoire-Coupal et de Marie-Claire Daveluy (RCF, 166). Dandurand ne note pas que toutes les œuvres pour la jeunesse auxquelles il renvoie ont été écrites par des femmes, pas plus d'ailleurs qu'il ne pose la question de l'écriture des femmes. Sans ignorer leur contribution au roman canadien, Dandurand ne la reconnaît pas non plus explicitement.

<sup>329</sup> Dandurand utilise presque indistinctement les expressions « roman social » et « roman à thèse » pour décrire un même corpus d'œuvres, soit les romans régionalistes. L'adéquation entre ces deux formes ne va pas de soi à notre époque. Or, durant l'entre-deux-guerres, en particulier dans la presse, il n'est pas rare que ces deux noms de genres soient utilisés indifféremment.

Au contraire du roman issu du romantisme historique, les œuvres associées au réalisme historique s'éloignent du mélo et des grandes fresques pour se concentrer sur la représentation de la vie des Canadiens français. Dandurand fait ainsi du roman historique le point de bascule du genre romanesque au Canada :

Vers 1900, sous des influences nouvelles, en particulier, celle de Bazin et des poètes du terroir français, [la vie à la campagne] est devenue un thème cher à l'écrivain qui la traite pour elle-même. C'est vers 1915 qu'elle a connu sa plus grande vogue, sans que, pour cela, elle cesse de nos jours d'inspirer encore maints auteurs. Les œuvres dont elle forme l'objet la peignent dans ses gens, dans ses usages familiaux, dans son aspect social et dans son décor pittoresque. (RCF, 221-222)

Sous l'étiquette de réalisme historique, Dandurand décrit ici un certain roman de mœurs paysannes, mais en prenant acte que la représentation de ces mœurs est liée à un passé plus ou moins révolu en 1937. Sans surprise, le réalisme historique est intrinsèquement lié à une prise de position nationaliste sur la littérature, mais Dandurand ne fait pas réellement de cas de l'importance du nationalisme dans la constitution du genre romanesque au Canada. Pour lui, la caractéristique centrale du réalisme historique concerne le fait que « l'art est moins dramatique que chez [les romantiques], plus concis, objectif; l'observation est plus méthodique et le progrès opéré par le réalisme moderne s'y manifeste. » (RCF, 169) Les textes gardent cette « ampleur épique » (RCF, 169) caractéristique du mouvement romantique, mais ils sont aussi « d'une exactitude soignée » (RCF, 169), ce sans pour autant être « l'expression d'une objectivité froide » (RCF, 222). La pratique du réalisme historique n'est toutefois pas sans écueil : les commentaires sur les mœurs de la société d'antan et les descriptions risquent de ralentir l'action, il faut alors que la « peinture des mœurs, bien qu'elle se rapporte au passé, se présente sans plus d'inconvénients que s'il s'agissait du présent » (RCF, 170). L'historicité des représentations de la société canadienne ne doit, en somme, pas se faire sentir.

C'est la raison pour laquelle Dandurand privilégie le roman historique classique à l'« histoire romancée », genre connaissant également un certain succès en France à la même époque. En effet, dans l'histoire romancée,

les documents se traitent, non avec toute la rigueur scientifique, mais un peu librement, et d'une manière artistique. L'auteur peut se permettre des suppositions et des hypothèses commodes et attrayantes, sans les démontrer strictement. La fantaisie reste cependant à la surface et se résume à peu. Une



telle façon offre l'inconvénient de ne pas permettre un départ facile entre la vraie science et le fictif : elle peut aisément induire en erreur, et ceux qui cherchent la vérité n'en sont pas satisfaits, tandis que les âmes romanesques n'y trouvent aussi pas leur compte. (RCF, 183-184)

Le roman est de nouveau présenté comme un art qui exige de trouver un équilibre entre l'imagination et la représentation de la réalité. Le roman historique réussirait mieux à atteindre cet équilibre que l'histoire romancée, qui tirerait elle aussi trop le texte du côté de l'imagination. La fiction ne doit en effet pas être envisagée comme un moyen de masquer la vérité pour Dandurand. Toutefois, cette recherche de vérité n'a pas à voir avec un respect de la moralité, mais plutôt avec celui du lecteur lui-même, qui a certaines attentes envers le texte. Dandurand estime ainsi que celui-ci souhaite que les faits historiques représentés dans le roman soient véridiques, factuels et relèvent en somme d'une « science », d'une recherche historique.

Cette science, si elle peut être mise en application pour l'élaboration de romans historiques, doit aussi servir à appuyer la représentation romanesque du présent. Selon Dandurand, outre le roman historique, le courant réaliste comprend un autre grand ensemble de textes : le roman social, qu'il appelle aussi le roman à thèse, qui rend compte de l'actualité par la fiction. Si l'utilisation de ces deux noms de genres est loin d'aller de soi au XXI<sup>e</sup> siècle, Dandurand ne semble pas voir d'inadéquation ou d'incohérence entre ces deux formes. Lorsqu'on étudie plus finement les œuvres qui se retrouvent sous la dénomination de roman social, on constate que plus est que l'historien regroupe en fait l'ensemble des œuvres associées aujourd'hui au roman du terroir, un « roman campagnard » que Dandurand relie plus expressément à Bazin, à Bourget, à Bordeaux « comme à leurs parents » (RCF, 198).

La typologie des sous-genres établie par Dandurand apparaît ici hésitante et, surtout, très englobante. Le roman canadien réaliste serait en somme éminemment social, à tel point qu'il peut à l'occasion tomber du côté de la défense d'une thèse, nécessairement régionaliste puisque Dandurand ne conçoit pas qu'il puisse y avoir des romans canadiens urbains. Le roman à thèse est toutefois loin d'être valorisé par Dandurand. Le commentaire le plus long sur ce sous-genre porte peut-être sur *Un Homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, que Dandurand présente comme le roman d'un type, ici l'avare :

Tout ce qui n'est pas proprement avarice, le récit l'exclut pour accumuler sur le personnage des incidents où se manifeste l'amour excessif de l'argent : il en résulte un vrai type, un Harpagon. Le procédé est classique, c'est celui de Molière et même de Balzac. Tout en ayant du bon, cette manière a perdu de la faveur depuis Flaubert, qui n'aime pas construire des catégories où se classifient les individus, comme cela se faisait avant lui, mais qui crée des êtres propres à suggérer l'idée d'un type, à construire un type, en se modifiant un peu; des êtres vivants, singuliers, complexes, nuancés, avec des attitudes variées et même opposées, des êtres de chair et d'os tels qu'ils se rencontrent dans la vie. (RCF, 210-211)

De l'avis de Dandurand, Grignon, échouant donc à créer cet être de chair et d'os, présente plutôt, dans le personnage de Séraphin Poudrier (qu'il débaptise Siméon Poirier, signe, s'il en est un, du peu de valeur qu'il accorde au roman), un « théorème qui marche » (RCF, 211), c'est-à-dire une représentation sans profondeur d'un type. On retrouve ainsi chez Dandurand le même désir de voir la vie représentée correctement que chez Camille Roy. Mais la démarche que Dandurand souhaite voir appliquée repose, comme pour le roman historique, sur une forme de recherche empirique. À *Un Homme et son péché*, Dandurand oppose le roman *La Forêt* de George Bugnet, paru en 1935 :

M. Bugnet a mis dans la peinture de ses personnages et surtout de ces derniers un doigté, une finesse et psychologie admirables. Ils sont vrais et vivants; eux, ils ne sont pas des théorèmes qui marchent, mais *des êtres vivants tels qu'on en rencontre dans la vie*, de vrais paysans canadiens, dignes de figurer parmi *les plus célèbres personnages littéraires*, dont bien peu sont plus réussis et plus ressemblants. (RCF, 221. Je souligne.)

Des personnages de *La Forêt*, Dandurand fait simultanément de fidèles représentations de paysans réels et des personnages littéraires. Encore ici se rejoue la valorisation d'un équilibre entre réel et fictionnel qui marque la conception du roman chez Dandurand. Hormis les romans à thèse comme *Un Homme et son péché*, les œuvres romanesques canadiennes de la décennie 1930 semblent réussir à atteindre cet équilibre pour Dandurand. Le roman canadien n'aurait alors pas avantage à pousser le trait pour embrasser le naturalisme : « [s]a méthode écart[ant] la fiction et le drame autant que possible », le roman devient alors « un recueil de procès-verbaux, de faits divers, de documents » (RCF, 136). Sur le *continuum* allant du roman de pure imagination au roman du réel, le naturalisme se retrouverait alors au bout du spectre, et c'est véritablement un entre-deux que Dandurand valorise.

L'entreprise d'Albert Dandurand dans *Le Roman canadien-français* se distingue ainsi largement de celles de Camille Roy ou de Sœur Marie-Élise. Elle est certainement plus descriptive que prescriptive, à la différence du *Précis*, mais d'une manière qui n'est pas non plus celle de Roy. Le commentaire de Dandurand sur le roman est approfondi, ses réflexions sont l'objet d'un véritable travail d'érudition sur ce genre en particulier. L'abbé essaie de dégager de grandes structures par lesquelles réfléchir à l'incarnation du roman au Canada français. Pour ce faire, il se tourne naturellement vers les mouvements français; le réflexe de comparaison et d'imitation de la France est encore très ancré. En essayant de classer les différentes œuvres en fonction du romantisme ou du réalisme, Dandurand déplace cependant nécessairement leur définition respective, ces mouvements ne pouvant pas être simplement transposés d'un corpus à l'autre. Un des signes de cette adaptation des concepts est peut-être la multiplication des sous-genres pour tenter une typologie du roman canadien (roman social, historique, à thèse, etc.). *Le Roman canadien-français* de Dandurand est alors arborescent et partage le corpus romanesque canadien en familles, en types. Cette manière d'envisager le genre est un indice qu'à la fin de la décennie 1930, la description du roman canadien est plus systématique, plus rigoureuse. De manière plus importante encore, Dandurand propose, en creux, une définition du genre romanesque nuancée, qui prend en considération le statut d'œuvre littéraire des romans, puisqu'il reconnaît qu'ils ne peuvent pas être de simples transpositions du réel.

#### **DÉFENSE DU ROMAN CANADIEN : LES THÈSES DE DOCTORAT**

Couplé à la publication l'année précédente de l'ouvrage *Le Roman canadien-français* de Dandurand, le dépôt d'une thèse de doctorat portant spécifiquement sur le roman canadien est un autre élément central qui montre qu'il devient possible, durant l'entre-deux-guerres, de jeter un regard rétrospectif sur le genre romanesque tel qu'il se pratique au Québec<sup>330</sup>. La pratique du roman au Canada français a alors cent ans et elle contient un nombre suffisant d'œuvres pour qu'on puisse tenter de les regrouper en différentes catégories, mais plus encore, le discours sur le roman est suffisamment présent

---

<sup>330</sup> Il est à noter que Frederick Mason Jones avait déposé une thèse de doctorat intitulée *Le Roman canadien-français : ses origines, son développement*, à l'Université de Montpellier en 1931. Celle-ci ne semble pas avoir eu d'écho au Canada français.

dans les différents médias pour qu'une recherche doctorale puisse chercher à les synthétiser. En 1938, deux thèses sur le roman canadien sont ainsi soutenues : *La Revanche de Maria Chapdelaine* de Louvigny de Montigny<sup>331</sup> et *Évolution du roman au Canada français* de Ruth Joyce Howie, toutes deux à l'Université de Montréal<sup>332</sup>. La fin des années 1930 constitue en effet un *momentum* pour la recherche universitaire sur la littérature canadienne-française au Québec. En plus de ces deux thèses à l'Université de Montréal en 1938, l'Université Laval se dote d'une Faculté des lettres sous l'impulsion de Camille Roy en 1937<sup>333</sup>. À l'Université McGill, la littérature canadienne-française, plus spécifiquement la poésie, fait l'objet d'un premier mémoire déposé en 1940<sup>334</sup>. Cette effervescence est le signe que le système universitaire canadien-français a atteint une maturité suffisante et que la littérature canadienne peut faire l'objet de discussions savantes au sein de l'institution universitaire.

### **Le modèle *Maria Chapdelaine* de Louvigny de Montigny**

Ces deux thèses ont connu des fortunes bien différentes. Celle de Louvigny de Montigny, déjà bien connu dans le monde des lettres pour avoir fondé les journaux *Les Débats* (1900) et la *Gazette municipale* (1904), mais surtout pour avoir contribué à la publication du roman de Louis Hémon au Québec en 1916<sup>335</sup>, éclipsera totalement celle

---

<sup>331</sup> La thèse de Louvigny de Montigny avait cependant été publiée un an plus tôt, en 1937.

<sup>332</sup> Jules Léger soutient, également en 1938, la thèse *Le Canada français et son expression littéraire* à la Sorbonne. Je ne la prendrai pas en compte ici parce qu'elle ne contribue pas directement à l'essor du milieu universitaire canadien-français. Qui plus est, cette thèse accorde une attention limitée au roman canadien. Elle a tout de même un certain écho dans les périodiques canadiens-français qui relatent que la soutenance de Léger a eu lieu ([S. a.], « M. Jules Léger, docteur de l'Université de Paris », *Le Devoir*, 23 mai 1938, p. 2), que Gaétan Sanvoisin, dans un article du *Journal des débats* de Paris s'est appuyé sur celle-ci pour souligner l'évolution de la production littéraire canadienne-française ([S. a.], « M. Vanier à Paris », *Le Devoir*, 10 janvier 1939, p. 4), ou qui en rendent compte ([S. a.], « La littérature canadienne », supplément de *L'Action catholique*, 16 janvier 1938, p. 4 et Roger Duhamel, « *Le Canada français et son expression littéraire* », *L'Action nationale*, novembre 1938, p. 278-279.)

<sup>333</sup> L'Université Laval accuse un certain retard sur l'Université de Montréal, qui comptait une Faculté des lettres presque vingt ans plus tôt, en 1920.

<sup>334</sup> Mary Frances C. McNamara, *L'histoire dans la poésie canadienne-française de 1860-1900*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1940. C'est davantage la littérature française qui fait l'objet d'études à l'Université McGill avant ce mémoire. Théodore J. Parthenais s'est cependant intéressé au journalisme canadien-français dès 1930 dans *Les origines du journalisme canadien-français*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1930.

<sup>335</sup> *Maria Chapdelaine* paraît d'abord dans le quotidien français *Le Temps*, en 1913. Louvigny de Montigny entre alors en pourparlers avec la succession d'Hémon, ce dernier étant décédé dans un accident de train dans l'Ouest canadien, pour faire publier l'œuvre en volume au Québec. De Montigny convainc l'éditeur montréalais Joseph-Alphonse Lefebvre de la valeur de l'œuvre et celle-ci est finalement publiée en 1916.

d'Howie. animateur de la vie culturelle et médiateur important dans la diffusion du livre au Canada français<sup>336</sup>, Louvigny de Montigny a 62 ans lorsqu'il publie sa thèse; celle-ci se verra saluée par l'Académie française. Rédigée dans un style plutôt essayistique, voire pamphlétaire par moment<sup>337</sup>, *La Revanche de Maria Chapdelaine* déclenche une petite querelle. La polémique est alimentée par Claude-Henri Grignon qui digère mal certains propos tenus par Louvigny de Montigny à l'endroit d'*Un Homme et son péché* lors de sa soutenance. Grignon estime que *La Revanche de Maria Chapdelaine* n'a pas fait l'objet de critique véritable, seulement de comptes rendus et que lui-même ne rédigera une telle critique que parce qu'il a « un compte à régler avec ce docteur ès lettres<sup>338</sup> ». Ce règlement de compte en règle est publié dans les *Pamphlets de Valdombre* et dans deux livraisons d'*En avant!*<sup>339</sup>. Guy Sylvestre poursuit l'affront, toujours dans *En avant!*, en associant ni plus ni moins la thèse de Louvigny de Montigny, « œuvre primaire<sup>340</sup> » et « d'une telle nullité<sup>341</sup> », à la déchéance de l'Université de Montréal qui lui a accordé son titre de docteur, titre qu'il ne mériterait pas, selon Sylvestre<sup>342</sup>. Ces critiques défavorables alimentent le débat et provoquent les réactions d'autres chroniqueurs qui se portent à la défense de Louvigny de Montigny, et indirectement de l'œuvre de Louis Hémon.

L'ouvrage de De Montigny n'a pas pour objectif principal de discuter du genre romanesque au Canada français. Il s'agit réellement d'une défense et d'une tentative de réhabilitation de *Maria Chapdelaine*, œuvre qui n'aurait plu, selon les dires de De Montigny, ni aux lecteurs moyens, qui « initiés au roman par les feuilletons des journaux populaires, [...] demandent à ce genre de littérature des aventures à donner la chair de poule et de l'amour savamment cuisiné<sup>343</sup> » (RMC, 92), ni aux lecteurs appartenant à l'élite

---

<sup>336</sup> Marie-Pierre Luneau, « “Je préfère, comme toujours, rester dans les coulisses.” Louvigny de Montigny, médiateur culturel méconnu », *Documentation et bibliothèques*, vol. 56, n° 4, octobre-décembre 2010, p. 144.

<sup>337</sup> C'est aussi ce que note Nicole Deschamps dans la notice de *La Revanche de Maria Chapdelaine* du DOLQ.

<sup>338</sup> Valdombre [Claude-Henri Grignon], « Les livres – La revanche de “Maria” », *En avant!*, 15 avril 1938, p. 3.

<sup>339</sup> Dans le numéro de mars 1938 des *Pamphlets de Valdombre*, puis en deux livraisons dans *En avant!* (15 avril 1938, p. 3 et 22 avril 1938, p. 3).

<sup>340</sup> Guy Sylvestre, « Littérature canadienne. Déchéance du doctorat », *En avant!*, 19 mai 1939, p. 3.

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, 1937. La thèse est quant à elle soutenue à l'Université de Montréal en 1938. À partir de maintenant, je ferais référence à cet ouvrage en utilisant le sigle RMC.

littéraire, « n'admett[ant] point qu'un roman montre un Canadien autrement que dans une posture héroïque et triomphante. » (RMC, 92) La thèse qu'entend défendre Louvigny de Montigny concerne l'importance de l'inscription de *Maria Chapdelaine* dans une tradition littéraire canadienne. C'est la raison pour laquelle je ne m'y attarderai que peu : la thèse du littérateur constitue davantage une étude de réception de l'œuvre d'Hémon qu'une analyse historique du roman. Cependant, De Montigny propose tout de même une certaine réflexion sur le roman canadien, auquel il oppose *Maria Chapdelaine*. En faisant derechef du roman d'Hémon le « chef-d'œuvre du roman canadien » (RMC, 30), De Montigny tente de le poser comme « le type régulateur, le standard, à quoi les romans régionalistes peuvent désormais se comparer ou se mesurer. » (RMC, 43) L'un des objectifs explicites du littérateur est d'instituer *Maria Chapdelaine* en modèle de composition pour les « jeunes écrivains ambitieux d'essayer leurs forces au roman » (RMC, 148), il affirme que sa « modeste démonstration vise à servir et à enseigner, non à éblouir ou à amuser; aussi n'est-elle point destinée aux écrivains de carrière, qui ne pourraient que hausser les épaules et sourire d'entendre rabâcher les rudiments de l'art d'écrire » (RMC, 19) *La Revanche de Maria Chapdelaine* garde ainsi un caractère éducatif, d'abord pour les jeunes plumes canadiennes, mais aussi pour les lecteurs canadiens.

Louvigny de Montigny entend alors « de mettre à la portée de nos écoliers un manuel qui leur apportera des notions profitables sur le style de *Maria Chapdelaine*, leur expliquera les procédés au moyen desquels l'auteur a atteint une aussi magnifique simplicité de narration, une aussi imposante sobriété d'expression, et leur révélera, si possible, le secret de ses images originales et saisissantes. » (RMC, 17) Cette attention apportée à la composition du roman d'Hémon permet à De Montigny de glisser quelques remarques sur la manière dont devrait s'écrire le roman canadien, notamment dans une courte section du premier chapitre de *La Revanche de Maria Chapdelaine* s'intitulant « Gloses pouvant servir à nos jeunes romanciers ».

De Montigny y lie explicitement le genre romanesque aux déchirements amoureux; selon lui, « puisqu'il [Hémon] allait donner à son récit la forme d'un roman, une jeune fille devait y jouer le rôle central; le cœur de cette jeune fille devait être sollicité par des sentiments adventices et contradictoires » (RMC, 48). Puisque, comme De Montigny le concède au professeur français Louis-Janvier Dalbis, *Maria Chapdelaine* est en partie un

« roman symbolique » (RMC, 133), cette matrice du roman sentimental doit illustrer « la résistance que toute cette population oppose aux attractions de l'extérieur, et de dégager les motifs de sa fidélité au sol natal. » (RMC, 48) *Maria Chapdelaine* apparaît ainsi comme un roman marqué par le double sceau du sentimental et du social.

Louvigny de Montigny considère ainsi que le roman canadien doit faire la démonstration d'une vérité générale. Pour le littéraire, Hémon a réussi à présenter cette vérité « comme d'autres écrivains l'ont démontré au moyen de l'histoire ou de l'économie sociale. » (RMC, 51) Ce particularisme fait de *Maria Chapdelaine* à la fois une œuvre profondément régionaliste — De Montigny affirme que « tous les chapitres et toutes les lignes de *Maria Chapdelaine* sont strictement conformes à la réalité [canadienne-française], que ni un chapitre, ni une ligne, ni un seul mot de tout ce roman, ne désoblige les Canadiens français raisonnables et clairvoyants » (RMC, 30) —, mais aussi, paradoxalement, universelle. Le roman canadien, soutient De Montigny, doit présenter « une intrigue plus ou moins carabinée, l'analyse psychologique des sentiments et des passions, des notations vraies, enfin des observations, nouvelles si possible, ou tout au moins exactes *sur l'humanité dont nous sommes*. » (RMC, 99. Je souligne.) Pour cheminer vers cet universalisme, De Montigny propose de déménager l'action du roman en un autre lieu que Péribonka. Cette opération permettrait de prouver que le roman d'Hémon n'est pas une étude stricte de modèles vivants précis (RMC, 57). De toute manière, De Montigny n'accorde que peu d'importance à l'intrigue, car « [c]e n'est [...] pas l'intrigue ou l'action essentielle au théâtre ou au cinéma, qui fait la richesse de l'œuvre mais sa substance spirituelle » (RMC, 84).

En faisant du spirituel la principale fonction du roman, De Montigny, au contraire de Dandurand, en vient à valoriser la création de personnages profondément typiques. *Maria Chapdelaine* elle-même devient un assemblage composé, « selon l'émouvante recette de Georges Duhamel, en prenant une goutte de sang, une fibre de chair, au cœur de chacune des femmes bien vivantes qu'il a étudiées parmi nos campagnes et nos défricheurs. » (RMC, 65) Selon De Montigny, la véritable force du romancier est donc de composer, à partir de la vie, un personnage *représentatif*, et non réaliste à proprement parler.

La thèse de Louvigny de Montigny, publiée à la toute fin de l'entre-deux-guerres propose une synthèse singulière de la conception du roman canadien. Elle porte certes sur une œuvre publiée dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, mais elle synthétise en fait une partie des positions de ses contemporains sur le roman tel qu'on estime qu'il devrait s'écrire dans les années 1930. L'intérêt pour la manière dont se déploie le drame sentimental, quitte à ce que ce soit au détriment de l'intrigue elle-même, et la création de personnages typiques ayant pour fonction de représenter la nation dont ils sont issus sont des caractéristiques fréquemment soulevées, on le verra, dans les différentes chroniques journalistiques et dans la critique de l'époque. De Montigny propose en ce sens moins un modèle nouveau, élaboré à partir de *Maria Chapdelaine* qu'il ne lit cette œuvre en fonction de l'horizon d'attente de l'époque.

### **Systématisation des sous-genres romanesques chez Ruth Joyce Howie**

L'intérêt pour le sujet — *Maria Chapdelaine* étant beaucoup plus sujet à polémique que l'état du roman canadien-français en général —, de même que la qualité générale de l'écriture de la thèse de Louvigny de Montigny (malgré les critiques qu'il essuie à ce sujet de la part de Grignon, Sylvestre et Pelletier) en comparaison de celle de Ruth Joyce Howie, qui reste bien souvent de surface, expliquent globalement la défaveur de la thèse de l'étudiante. Écrite dans un style plutôt aride où les œuvres sont longuement citées, mais somme toute assez peu commentées, la thèse d'Howie ne constitue pas en soi un élément déterminant sur le plan du développement des études littéraires au Québec. Plus largement encore, en tant que femme universitaire, Howie se qualifiait moins à titre de figure d'autorité éminente sur la question de la littérature canadienne-française que son homologue masculin. Une fois ses études supérieures complétées avec distinction, Howie fera carrière en enseignement au secondaire à titre de « French Specialist<sup>344</sup> » dans différents *High Schools* de la province. Dévouée à l'éducation des adolescents et adolescentes, Howie ne poursuit cependant pas ses recherches en littérature; elle ne semble signer aucun article ni ouvrage sur la littérature canadienne-française une fois sa thèse soutenue. Cependant, par sa structure, la thèse d'Howie est une tentative de classification du genre romanesque très pertinente dans une étude du discours sur le roman.

---

<sup>344</sup> [S. a.], « Pontiac School Staff », *The Equity*, 13 septembre 1951, p. 6.



Issue d'une famille d'origine écossaise, la seule de langue anglaise de la paroisse de Saint-Sébastien d'Iberville<sup>345</sup>, Ruth Joyce Howie complète un baccalauréat à la Faculté des Arts de l'Université McGill en 1933<sup>346</sup> et y dépose un mémoire de maîtrise. Howie entame ensuite des études doctorales à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal sous la direction d'Émile Chartier, alors vice-recteur de la Faculté des lettres. Soutenue le 26 mars 1938, la thèse de Ruth Howie obtient la mention de grande distinction et est recommandée à l'unanimité pour la collation des grades<sup>347</sup> par le jury composé d'Émile Chartier, de William Henry Atherton et d'Antoine Bernard<sup>348</sup>, respectivement professeurs aux départements d'études anglaises et d'histoire de l'Université de Montréal. *Le Devoir* relate de manière élogieuse la soutenance :

Sa thèse démontre d'ailleurs que, si elle est au courant de tous les faits, M<sup>lle</sup> Howie est aussi de taille à les expliquer par leurs causes éloignées ou prochaines. La candidate a fait preuve d'un sens critique éveillé, d'une sage mesure surtout dans l'application de l'immense bibliographie parcourue par elle. Ses sympathies pour l'élément français ne l'ont pas empêchée de signaler les nombreuses déficiences de nos romanciers<sup>349</sup>.

Malgré son titre qui donne à croire que la perspective choisie est celle de l'étude chronologique, Howie entreprend plutôt dans sa thèse de regrouper les romans canadiens-français en fonction de catégories qui transcendent les époques de parution des œuvres. Elle dégage sept sous-genres romanesques au terme de son étude — le roman de mœurs, le roman de pure imagination, le roman économique, le roman politico-religieux, le roman biblique, le roman historique et le roman national —, auxquels s'ajoutent deux sections en annexe sur les romans de mœurs et les romans historiques canadiens-français qui ont été publiés hors du territoire, par des auteurs français. Deux de ces sous-genres sont d'usage commun (le roman de mœurs et le roman historique), les autres semblent déterminés en fonction du contenu des œuvres. Le poids accordé à chaque catégorie varie beaucoup; ces disproportions, dans la thèse, ne trouvent pas de justifications. Le chapitre « Romans de mœurs » est nettement le plus volumineux et regroupe le plus grand nombre d'œuvres. Howie y classe douze romans de différentes époques : *Charles Guérin* (1846) de Pierre-

---

<sup>345</sup> [S. a.], « La soutenance de M<sup>lle</sup> Ruth Howie », *Le Devoir*, 29 mars 1938, p. 8.

<sup>346</sup> [S. a.], « Interesting News Budget from Fordyce », *Sherbrooke Daily Record*, 5 juin 1933, p. 3.

<sup>347</sup> [S. a.], « La soutenance de M<sup>lle</sup> Ruth Howie », *op. cit.*, p. 8.

<sup>348</sup> [S. a.], « Une thèse de M<sup>lle</sup> Ruth Howie », *Le Devoir*, 25 février 1938, p. 3.

<sup>349</sup> [S. a.], « La soutenance de M<sup>lle</sup> Ruth Howie », *op. cit.*, p. 8.

Joseph-Olivier Chauveau, *Les Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé, père, *Claude paysan* (1899) d'Ernest Choquette, *Au large de l'écueil* (1912) d'Hector Bernier, *L'Homme tombé* (1924), *La Maison vide* (1926) et *Juana, mon aimée* (1931) d'Harry Bernard, *André Laurence* (1930) de Pierre Dupuy, *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers, *Un Homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon, *Les Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey et *La Rivière-à-Mars* (1934) de Damase Potvin.

Les autres catégories ne contiennent qu'un ou deux titres, souvent deux œuvres du même auteur, à l'exception de celle du roman historique, qui en compte quatre : *François de Bienville* (1870) et *L'Intendant Bigot* (1872) de Joseph Marmette, *L'Oublié* (1900) de Laure Conan, *Les Habits rouges* (1923) de Robert de Roquebrune. Ainsi, le roman de pure imagination se résume à *Une de perdue, deux de trouvées* (1874) de Georges Boucher de Boucherville. Le roman économique repose quant à lui uniquement sur les deux tomes de *Jean Rivard* (1874 et 1876) d'Antoine Gérin-Lajoie. *Pour la patrie* (1895) de Jean-Paul Tardivel est le seul exemple du roman politico-religieux, tandis que *Le Centurion* (1909) d'A.B. Routhier représente à lui seul le roman biblique. Finalement, la section sur le roman national compte deux titres de Lionel Groulx, *L'Appel de la race* (1922) et *Au Cap Blomidon* (1932). On peut avancer que les sous-genres du roman de mœurs et du roman historique sont des catégorisations qui sont utilisées dans le discours sur le genre romanesque de la période tandis que les autres sont plutôt créés par Howie pour caractériser les autres titres qu'elle analyse.

D'entrée de jeu, Howie s'essaie à donner une définition du genre romanesque :

Un roman n'est pas canadien parce qu'il traite du Canada. Il ne l'est pas davantage parce qu'il a été publié au Canada français. Ce sont là des caractères vraiment secondaires. Un roman canadien-français est un ouvrage écrit par un Canadien français de naissance ou d'adoption, où sont exprimées des idées portant sur des sujets qui peuvent être canadiens ou étrangers, mais qu'encadrent des descriptions et qu'animent des sentiments provenant du Canada français<sup>350</sup>.

En apparence très inclusive, cette définition est toutefois contredite par la structure même de la thèse, qui relègue les « Canadiens français d'adoption » en annexe plutôt qu'aux côtés des écrivains canadiens-français de naissance, alors pourtant que leurs œuvres partagent

---

<sup>350</sup> Ruth Joyce Howie, *Évolution du roman canadien-français*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1938, p. 1. À partir de maintenant, les références à ce texte se feront en utilisant l'acronyme ERCF.

les mêmes caractéristiques puisqu'elles appartiennent aux mêmes sous-genres, les romans de mœurs et les romans nationaux.

Si Howie accorde également aux romanciers la possibilité d'écrire sur des sujets étrangers, la très grande majorité des œuvres romanesques qu'elle retient pour son étude proposent des sujets canadiens et appartiennent au régionalisme de plein droit. Paradoxalement, Howie ne dévie en effet pas vraiment du corpus établi par Camille Roy dans son *Manuel d'histoire de littérature canadienne-française*. Lorsqu'on épluche la bibliographie des ouvrages consultés par Howie pour l'élaboration de sa thèse, on retrouve notamment les *Essais critiques* d'Harry Bernard, *Le Roman canadien-français* de Dandurand, les *Gloses critiques* de Louis Dantin, les livres de Séraphin Marion et le *Précis des Sœurs de Sainte-Anne*, mais son étude est plus largement tributaire des travaux de Camille Roy, qui occupent près du tiers de la bibliographie. La vision de la littérature canadienne d'Howie s'inscrit en effet en continuation directe avec celle de Roy. Selon la doctorante, « [l]a naissance [du roman] est due à une “nouvelle” doctrine, la *nationalisation* » (ERCF, 6) :

Nationaliser, en rapport avec le roman, veut dire simplement s'intéresser davantage aux choses de chez soi ou plutôt exprimer de préférence les aspirations, les sentiments qui caractérisent l'âme canadienne-française. Mais pour exprimer ces idées-là, les romanciers canadiens-français n'ont qu'un organe : cette langue que leurs mères leur ont apprise à parler. On fausse cette théorie de la *nationalisation*, si on la présente comme limitant les romanciers aux idiotismes populaires. On la fausse encore si on lui attribue la prétention d'exclure les sujets étrangers. Les exclure, ce serait se priver d'une des meilleures sources d'inspiration. Donc, nationaliser, c'est, sans négliger l'héritage linguistique des Canadiens français et sans se priver des sources d'inspiration étrangères, cultiver le riche fonds de la terre, des paysages, des coutumes, de l'histoire, du Canada, sans comprimer les vibrations communes aux âmes humaines. Bref, nationaliser veut dire étudier et développer des sujets nationaux ou généraux, même étrangers, mais au moyen des façons de penser et de décrire propres aux romanciers de ce pays franco-canadien. (ERCF, 6-7)

Bien qu'elle la présente comme une « théorie », Howie condense ici manifestement la pensée de Roy dans son discours « La nationalisation de la littérature canadienne » de 1904<sup>351</sup> : la littérature canadienne se trouverait en équilibre, exploitant, en français, des

---

<sup>351</sup> Si la thèse d'Howie était parue après 1939, peut-être aurait-elle été un peu plus nuancée sur le sujet de la nationalisation de la littérature. Dès le tournant des années 1930, Camille Roy prend ses distances avec Groulx. Dans le *Manuel* de 1939, Roy marque aussi la différence de sa pensée d'avec celle de Lionel Groulx : « On s'est donc mis à nationaliser la littérature; on a même faussé le sens de ce mot et de son appréciation.

sujets principalement canadiens, mais ouverte sur l'étranger et encore plus sur les sentiments universels. Alors que chez Roy, la nationalisation s'appliquait à toute la littérature canadienne, c'est donc dire à tous ses genres littéraires, Howie restreint son application au cas particulier du roman, mais sans réellement démontrer de quelle manière la nationalisation du roman en particulier s'avère différente de celle d'un autre genre littéraire.

La lecture en parallèle des textes de Roy et de la thèse d'Howie révèle de même une parenté très proche entre les deux ensembles. Howie, en plus de s'astreindre le plus souvent aux œuvres citées par Roy, reconduit la plupart de ses analyses et arrive bien souvent aux mêmes conclusions que l'historien. Howie porte un intérêt plus grand à la langue d'écriture toutefois. Selon elle, le succès du roman dépend avant tout de la bonne connaissance et d'une utilisation précise de la langue française. Au roman canadien-français doit correspondre une langue canadienne-française. Or, Howie souligne que cette langue ne peut être ni celles des lettrés, ni de la bourgeoisie, ni de l'ouvrier des villes (ERCF, 8); c'est sans surprise que la langue du paysan, de l'habitant, devient le langage véritable du roman. Mais les caractéristiques associées à cette langue paysanne sont précises :

L'habitant du Canada français parle un langage qui est caractérisé par deux traits frappants. D'une part, sa langue, qui s'est formée au contact du seigneur instruit, poli, et dans les couvents ruraux, a gardé une correction remarquable. D'autre part, cette langue a conservé beaucoup d'expressions qui furent autrefois officielles et la prononciation en est aujourd'hui uniforme d'un bout à l'autre du Canada. (ERCF, 9)

Déarrassée de ses structures populaires modernes, la langue d'écriture du roman dont Howie relève l'usage dans les œuvres qu'elle étudie est donc archaïsante sans être archaïque. Cette définition de la langue a une influence directe sur le type d'œuvres qui seront retenues comme étant des « romans canadiens ». Un tel intérêt pour la langue fait en

---

Et l'on a pris pour nationalisation, ce qui n'était qu'une exploitation, pas toujours assez littéraire, de la matière canadienne, des mœurs et coutumes de la campagne surtout. Aujourd'hui on réagit contre les excès de ce nationalisme littéraire, et l'on soutient avec raison que le régionalisme, les œuvres du terroir ne peuvent être qu'une section de notre littérature. Il vaut mieux insister maintenant sur le vigoureux caractère d'humanité, de plus forte humanité, qu'il convient de donner à nos œuvres. Même les œuvres qui sont faites de substance canadienne ont besoin de contenir une plus copieuse substance humaine. » (M1939, 179)

sorte qu'Howie passe beaucoup de temps à décrire le style des romans qu'elle aborde, consacrant souvent des chapitres complets à son examen.

Dans les très courts passages de la thèse qui dénotent vraiment une part d'analyse, on retrouve des indices d'une tension entre l'intérêt porté par Howie à un roman « d'aventures », visiblement conçu pour retenir l'intérêt du lecteur, reposant sur une conception du roman s'apparentant plus à la littérature populaire, et le grand roman national qu'elle appelle de ses vœux Camille Roy. En effet, plusieurs remarques d'Howie sur les différents romans qu'elle étudie laissent entrevoir une description du genre romanesque comme reposant principalement sur l'intrigue, les péripéties et la description. En parlant du roman *Une de perdue, deux de trouvées* (1849) de Georges Boucher de Boucherville, Howie note par exemple que ce dernier : « possède le talent du grand romancier : il a l'art de narrer, joint à l'art de décrire. » (ERCF, 73) Narration et description ont ici pour objectif principal de faire ressentir une émotion au lecteur. Howie est particulièrement marquée par une scène d'*Une de perdue, deux de trouvées* où le protagoniste doit faire face à un serpent. Elle explique que son récit « ingénieux, large et sombre est très émouvant. Il y a des pages qu'on ne peut pas lire sans sentir un frisson de terreur, sans pleurer » (ERCF, 66) et que « cette scène [celle du serpent] vraiment dramatique résume le caractère de ce drame horrible; devant elle, la crainte, l'effroi, l'horreur s'emparent des lecteurs, à cause de l'intensité de la description. » (ERCF, 69) Dans ce passage, Howie troque momentanément sa posture de critique pour celle de lectrice qui témoigne de son émotion personnelle devant une œuvre. Le même genre de description de l'action, mais surtout de l'effet produit à la lecture, est fait par Howie lorsqu'elle revient sur les différentes œuvres de Joseph Marmette :

Joseph Marmette sait conduire une intrigue avec une maîtrise irréprochable. À chaque instant, on vit, avec les personnages, dans des situations poignantes; on est inquiet, plein d'espérance, haletant, parfois désespéré. D'une part, on frissonne de terreur lorsqu'il fait tuer plusieurs fois les personnages antipathiques, afin qu'ils meurent vraiment; d'autre part, on se réjouit que les personnages sympathiques guérissent rapidement de leurs blessures ou de leurs maladies. L'auteur se sert de n'importe quelle invention, si elle est nécessaire, pour retenir l'intérêt. (ERCF, 139)

Malgré leur caractère très daté, ces lectures donnent la mesure de l'horizon d'attente d'Howie elle-même. Dans une description de l'intrigue du roman d'anticipation *Pour la*

*patrie* écrit par Jules-Paul Tardivel, Howie évoque aussi les éléments constitutifs du genre romanesque, tous faisant montre d'une certaine fascination pour le roman à rebondissement :

*Pour la patrie* contient donc tous les épisodes habituels du roman ordinaire : un mariage, une mort d'enfant, un assassinat, un suicide, des descentes de police, une apparition de Saint-Joseph, un miracle, un accident de chemin de fer, des scènes électorales, des discussions à la Chambre. (ERCF, 113)

Le « roman ordinaire » auquel renvoie Howie ici est à tout le moins sensationnaliste et les caractéristiques de ses intrigues, alliant les scènes évoquant l'amour (le mariage), à d'autres autour de la violence et de la mort (assassinat, mort d'enfant, suicide, accident de chemin de fer), de la politique (scènes électorales, discussion en Chambre) et de la religion (miracle, apparition de Saint-Joseph), sont très éloignées de la conception du roman de la terre.

On note en fait une certaine tension entre l'intérêt d'Howie pour le roman d'aventures et pour le roman national, ce qui fera écrire à Howie : « ce qui importe dans un roman, ce n'est ni la composition ni la conduite de l'intrigue, mais le but. » (ERCF, 129) Cette position témoigne d'une certaine difficulté à penser la forme du roman (la « composition »), mais aussi à substituer au contenu, d'ailleurs réduit à l'intrigue, à l'objectif poursuivi par le romancier. Howie se rabat en effet toujours sur le contenu du roman et sur les émotions qu'il fait — ou non — vivre à son lecteur. Malgré son penchant pour un autre type de roman, Howie paraît vouloir s'aligner sur le discours de Camille Roy et de Lionel Groulx sur l'importance de produire des romans faisant état de la nation canadienne. C'est en fait la remarque sur laquelle se clôt sa thèse :

Au cours de cette étude sur « L'Évolution du roman au Canada français », nous croyons pouvoir dire que nous avons établi avec précision les éléments qui ont déterminé les formes successives adoptées au Canada par le roman. Ces éléments sont de nature très variée : il s'agit parfois d'événements politiques, parfois de transformations économiques ou sociales, parfois d'inspiration religieuse, parfois de faits d'ordre littéraire. Cette multiplicité d'influences a eu pour résultat d'éparpiller, pour ainsi dire, l'effort des romanciers canadiens-français et de les détourner de leurs sources essentielles, leur propre pays et leur propre race. Pendant de longues années, il n'y eut pas de romans interprétant et exprimant l'âme de la race. (ERCF, 197)

De manière plus prononcée que les autres auteurs ayant discuté du genre romanesque dans des ouvrages spécialisés, Howie cherche à donner au roman canadien un rôle social. Pour

la doctorante, ce genre, plus que les autres, est investi de la mission de représenter le peuple canadien. À son avis, « [c]e n'est qu'au cours de ces vingt dernières années qu'une œuvre de caractère vraiment national est nettement perceptible. » (ERCF, 197) La thèse d'Howie, en ce sens, parachève la cristallisation d'un imaginaire du roman national, qui l'emporte sur les autres sous-genres romanesques, dans l'institution littéraire.

\*  
\* \*

Le roman, au Québec, est l'objet d'une translation. Celle-ci est d'abord physique : il s'agit de l'importation des œuvres romanesques, sous forme de livres, depuis l'Europe jusqu'au Québec. Comme je l'ai mentionné en introduction, cette importation de livres physiques s'accompagne de l'importation d'une certaine *idée* du roman. Cette translation a une influence importante sur la formation de l'imaginaire générique du roman canadien, en particulier dans le discours savant et institutionnel. Elle mène à la recherche, par les contemporains, des caractéristiques du genre romanesque européen dans les romans écrits au Canada, et participe aussi d'un sentiment de décalage entre les deux corpus. Les historiens de la littérature qui m'ont intéressée ici oscillent presque tous ainsi entre un désir de reproduction du modèle français et la domestication du genre romanesque en propre, c'est-à-dire l'appropriation de ses formes et de ses codes dans le but d'en arriver à un objet qui soit autonome et distinct du roman français. Comme résultante, les définitions du genre romanesque qui traversent le discours savant et institutionnel empruntent presque systématiquement la voie négative : les caractéristiques du roman canadien intéressent elle-même assez peu, les historiens de la littérature réfléchissent davantage à toutes celles qu'il n'a pas et à ce qu'il faudrait faire pour qu'il les acquière.

Cette ambivalence entre le modèle français, perçu comme achevé, et le modèle canadien, en voie de formation est plus perceptible dans les toutes premières histoires littéraires. Dans l'*Histoire de la littérature canadienne* (1874) d'Edmond Lareau, les représentations du roman canadien et du roman européen sont particulièrement imbriquées, car pour l'historien, la littérature canadienne est encore perçue comme découlant de la littérature française. Pour Lareau, le roman européen est une forme littéraire particulièrement achevée qui repose sur l'imagination et la création, ce qui en fait un genre

accessible et attirant, même s'il peut également apparaître factice pour ces mêmes raisons. À ses côtés, le roman canadien ne semble toutefois pas atteindre le même degré de sophistication; l'art romanesque au Canada demeure candide et pastoral. Lareau le dépouille même de son titre de « roman » pour le reléguer du côté des « esquisses » et des « chroniques » de mœurs canadiennes. Le roman canadien est alors rudimentaire, voire « primitif » (HLC, 275). Ce caractère primitif du roman canadien restera, à mon sens, au cœur même de la représentation du genre romanesque dans l'imaginaire générique de l'entre-deux-guerres et influencera directement sa conceptualisation.

Dans les différentes versions du *Manuel* de Camille Roy, le roman est également le parent pauvre de la littérature canadienne-française. Il fait pâle figure lorsque comparé à l'histoire ou à la poésie, tant lorsqu'il est question du poids des sections accordées à chacun des genres au fil des rééditions du *Manuel* que du traitement qualitatif du roman. Roy, manifestement, estime que les romanciers canadiens ne maîtrisent pas les codes de l'écriture romanesque et la place qu'il accorde à ce genre dans son histoire littéraire s'en trouve conséquemment réduite à peau de chagrin. Or, Roy considère tout de même que l'apprentissage de ces codes est nécessaire : il en va du développement de la littérature elle-même, qui ne peut pas composer avec une telle faiblesse artistique, mais aussi du devoir national des romanciers, qui doivent aimer leur patrie et travailler à la faire aimer par leurs contemporains en leur proposant des œuvres attachantes. De primitif, le roman canadien envisagé par Roy devrait ultimement être pacifié, docile.

Pour Sœur Marie-Élise, les jeunes femmes ne devraient tout de même pas avoir accès au roman, même s'il en venait à être une forme littéraire plus maîtrisée. Dans le *Précis* de la Procure des Sœurs de Sainte-Anne, l'appropriation du modèle romanesque français s'accompagne en effet d'un fort rejet de ses composants. La crainte principale, dans le *Précis*, est justement que le roman canadien en voie de constitution calque son modèle sur le roman européen, lequel serait immoral et antireligieux. Sœur Marie-Élise valorise ainsi les œuvres romanesques à thèse, écrites par des membres du clergé, parce qu'elles s'éloigneraient le plus de ce modèle. Mais même le roman canadien le plus moral, catholique et sain n'en demeure pas moins un *roman*, genre littéraire à proscrire autant que possible. Le *Précis* intime alors aux jeunes filles de se garder de le lire.



L'imaginaire générique est ainsi traversé d'une certaine obsession, d'une recherche d'un roman « sain » dont le développement serait la marque de la maturation achevée de la littérature canadienne ou, du moins, qui pourrait venir contrebalancer la dangerosité du roman européen. Pour prégnante que soit cette obsession durant toute la période de l'entre-deux-guerres, on remarque toutefois un certain changement dans la manière d'envisager le genre romanesque à la toute fin de la décennie 1930. Le roman canadien devient en effet l'objet d'études à part entière qui, si elles continuent de relayer une partie de l'imaginaire générique européen, cherchent à explorer les sous-genres romanesques. Albert Dandurand n'hésite pas à inscrire le roman canadien dans les courants européens du romantisme et du réalisme, sans mettre en garde ses lecteurs contre le genre romanesque. De manière similaire, Louvigny de Montigny fait d'une œuvre écrite par un Français le modèle par excellence du roman canadien. Ruth Joyce Howie, dans sa thèse, ne prend quant à elle pratiquement pas appui sur le modèle littéraire européen pour esquisser sa typologie des sous-genres romanesques au Canada français. Le discours savant et institutionnel sur le genre romanesque au Canada français, pour monologique qu'il paraisse parfois, connaît ainsi des modulations et des inflexions.

Au-delà de la mise en lumière du système de valeurs qui se déploie dans l'imaginaire générique de la période, retracer l'histoire des représentations du genre romanesque dans les ouvrages à visée didactique ou savante permet également de prendre la mesure de la renégociation progressive de la place du roman dans l'écologie des genres littéraires au Canada français. D'abord traité avec les autres genres narratifs comme le conte et la légende, le roman canadien acquiert le statut de genre institué à la fin de la période. L'identification de sous-genres romanesques, les tentatives de classifications et le renouvellement de la typologie qui y est associée sont autant d'indices d'une modification de la façon d'appréhender le genre. Dans l'imaginaire générique de la période, le roman est appelé à devenir — avec la poésie et l'histoire<sup>352</sup> — l'un des piliers sur lequel se construit la littérature canadienne-française.

---

<sup>352</sup> Le théâtre n'a que très peu de place dans l'imaginaire générique de l'entre-deux-guerres.

### CHAPITRE III

#### ÉCRIRE, LIRE ET VENDRE.

#### LIEUX COMMUNS DU DISCOURS MÉDIATIQUE SUR LE ROMAN CANADIEN

*Par le temps qui court — qui court en s'échauffant — un bon moyen de se rafraîchir c'est de s'installer confortablement à l'ombre et dans le vent avec à portée de la main gauche, une bonne limonade à la glace et dans la droite le rafraîchissant roman d'Armand Yon Au Diable vert. Édité à Paris, c'est un roman canadien à 100 pour 100 où passent les frais effluves de Maria Chapdelaine. Tout le monde l'a lu excepté vous; c'est pour ça que vous continuez de suer à grosses gouttes.*

PUBLICITÉ DU *DEVOIR*, 1928<sup>353</sup>

À l'argumentaire notant l'immaturation du roman canadien qui affleure dans les histoires, manuels et autres ouvrages à vocation institutionnelle, on peut opposer un discours insistant sur la nouveauté qui circule dans la presse. Pour le roman canadien, tout reste à faire, tout est encore à bâtir. Certes, le modèle européen continue d'agir comme caution; l'aporie au cœur de cette publicité d'*Au Diable vert* (1928) — un roman qu'on estime cent pour cent canadien, malgré qu'il ait été édité à Paris — en est le symptôme. Mais cette jeunesse du roman canadien en fait aussi un genre qui s'inscrit dans l'actualité. Parce qu'il s'adresse à un public beaucoup plus vaste que le public des autres genres littéraires, le roman canadien a le potentiel de fédérer un plus grand nombre de personnes, et aussi de générer des revenus, autour d'un projet littéraire national. D'un côté se retrouvent ceux qui lisent le roman canadien et qui participent à l'entreprise de consolidation de la nation; de l'autre, ceux qui s'en abstiennent, avec le risque d'en pâtir.

---

<sup>353</sup> [S. a.], « Pourquoi suez-vous? », *Le Devoir*, samedi 18 août 1928, p. 2.

Acheter et vendre le roman canadien se présentent donc, dans l’imaginaire générique, comme des actes patriotiques, au même titre que le fait de l’écrire.

Cet amalgame entre les pratiques critiques et commerciales provient du fait que les instances de légitimation de la littérature et le marché littéraire s’établissent simultanément au Québec<sup>354</sup>, et leur interrelation s’accroît fortement durant l’entre-deux-guerres, notamment parce que la critique littéraire et l’édition professionnelle prennent à ce moment un véritable essor. En s’appuyant sur les définitions qu’en donnent respectivement Hélène Lafrance<sup>355</sup> et Jacques Dubois<sup>356</sup>, Lucie Robert regroupe sous le terme d’institution littéraire « un objet ou [...] une série d’objets, de personnes, de structures de pouvoir<sup>357</sup> » par lesquels se jouent l’institutionnalisation du littéraire, soit le « processus, l’inscription du littéraire dans ses formes institutionnelles<sup>358</sup>. » De manière similaire, je comprendrai le marché littéraire — qui est l’un des composants importants de l’institution littéraire — comme l’ensemble des structures qui rendent possible les activités économiques entourant la production romanesque, corollaire d’une industrialisation du littéraire, le processus par lequel la littérature, le texte, deviennent l’objet d’une commercialisation<sup>359</sup>. Cette consolidation simultanée de la critique et du marché littéraires a un effet direct sur l’imaginaire générique : les impératifs du marché façonnent le roman canadien au même titre que les instances de légitimation de l’institution elle-même. Le roman canadien est alors assujéti à une double contrainte : être simultanément littéraire et commercial.

C’est peut-être dans la presse et dans les périodiques qu’apparaît le plus clairement la tension entre ces deux impératifs. Comme le soulignent Jane Everett et François Ricard, entre la Crise et la fin de la Seconde Guerre mondiale, « [m]ême si le nombre d’ouvrages critiques et d’essais augmente grâce à la consolidation du réseau d’édition, c’est encore

---

<sup>354</sup> Le mouvement littéraire de Québec, lancé en 1860, apparaît comme l’un des fondements de l’institution littéraire, le développement du marché quant à lui, se produit à partir de 1850. Voir Lucie Robert, *L’institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 81.

<sup>355</sup> Hélène Lafrance, *Yves Thériault et l’institution littéraire québécoise*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984.

<sup>356</sup> Jacques Dubois, *L’institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Bernard, Natnan/Éditions Labor « Dossiers media », 1978.

<sup>357</sup> Lucie Robert, *L’institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 5.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> Le marché littéraire est étudié de manière très segmentée (histoire de l’édition, histoire des politiques culturelles et linguistiques, histoire institutionnelle, sociologie de la lecture et de la culture). La définition que j’en donne s’inspire principalement des pratiques autour du livre et de l’imprimé.

dans la presse, très largement, que s'élaborent et se débattent les idées à propos de la littérature<sup>360</sup>. » Il est par ailleurs commun de parler des décennies 1920-1940 comme de l'« âge de la critique », en reprenant le titre du dossier de *Voix et Images* dirigé par Pierre Hébert en 1992<sup>361</sup>. La presse est, de ce point de vue, un terrain d'étude privilégié pour l'analyse de discours sur le roman canadien, d'autant plus que les ouvrages critiques qui paraissent au cours de la période regroupent le plus souvent des chroniques, des recensions et des articles qui avaient d'abord été publiés dans la presse<sup>362</sup>.

Au contraire de l'analyse sur les monographies développée au chapitre précédent, qui a fait ressortir les conceptions particulières de divers auteurs, je souhaite, en ayant recours à la presse, dépasser les voix individuelles, les démultiplier, pour ainsi identifier certains nœuds discursifs dans l'imaginaire générique. La compilation d'un grand ensemble de textes parus dans les périodiques permet de mettre en relief ce que j'appellerai une macrostructure discursive. C'est en effet dans la presse que « s'exprime avec le plus de spontanéité, de richesse et de clarté le discours public sur la littérature<sup>363</sup> ». Comme le mentionne Daniel Chartier, les discours sur les œuvres littéraires, qu'on retrouve notamment dans les critiques de première réception parue dans les journaux, « prennent une valeur historique sûre, puisqu'ils fixent comme un instantané une conception littéraire à un moment précis<sup>364</sup> ». Je ne tenterai pas ici de présenter des études de réception qui viseraient à comprendre comment les romans canadiens ont été accueillis, évalués ou censurés dans la presse de l'entre-deux-guerres, bien que je me serve à l'occasion d'exemples types pour illustrer certaines stratégies discursives utilisées par les contemporains. À partir de ces textes, je veux plutôt dégager les tentatives de définition du

---

<sup>360</sup> Jane Everett et François Ricard (dir.), Présentation du dossier « L'idée de littérature dans les périodiques québécois (1930-1945) », *Littératures*, n° 7, 1991, p. 14.

<sup>361</sup> Pierre Hébert (dir.), dossier « L'âge de la critique, 1920-1940 », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, hiver 1992, p. 166-247.

<sup>362</sup> *Pages de critique* (1926) de Jean-Charles Harvey, *Essais critiques* (1929) d'Harry Bernard, *Gloses critiques* (1931 et 1935) de Louis Dantin, *Carquois* (1931) et *Égrappages* (1933) d'Albert Pelletier, *Sur les pas de nos littérateurs* (1933) de Séraphin Marion, *Ombres et clameurs* (1933) de Claude-Henri-Grignon, *De livres en livres* (1929), *...Et d'un livre à l'autre* (1932) et *Les lettres au Canada français* (1936) de Maurice Hébert sont par exemple des recueils rassemblant des textes d'abord parus dans les journaux ou les revues de l'époque. Je m'intéresserai spécifiquement aux articles de périodiques, plutôt qu'à l'étude des recueils eux-mêmes.

<sup>363</sup> Jane Everett et François Ricard, Présentation du dossier « L'idée de littérature dans les périodiques québécois (1930-1945) », *op. cit.*, p. 9.

<sup>364</sup> Daniel Chartier, *L'émergence des classiques*, *op. cit.*, p. 126.

roman canadien, les caractéristiques qu'on lui donne et les bribes de réflexion sur la composition du genre romanesque qui s'y trouvent, et les faire dialoguer entre elles.

À partir de lieux communs, thèmes et motifs récurrents, on peut en effet dégager une sorte de « métalangage<sup>365</sup> », pour reprendre le terme qu'utilise Lucie Robert dans son étude de la représentation de la littérature canadienne dans la presse, qui nous aide à identifier les points névralgiques de la construction du genre romanesque dans l'esprit des contemporains. Ce métalangage sur le roman canadien est visible tant dans les critiques de première réception que dans les articles de fond qui réfléchissent au genre romanesque ou dans la publicité qui fait la promotion des nouveaux romans. Il s'appuie en effet sur le réemploi de métaphores, l'utilisation récurrente de certaines comparaisons et d'autres tropes qui mettent en relief une partie des obsessions des contemporains quant à la forme que le roman doit avoir au Canada français. La configuration de ce métalangage cristallise aussi l'image que les contemporains se font des lecteurs (et des lectrices) du roman canadien et de la manière dont il faut adapter le genre romanesque en vue d'encadrer leur expérience de lecture. La publicité littéraire contribue finalement à consolider l'imaginaire générique puisque ses mécanismes d'action s'appuient eux-mêmes en partie sur un langage codifié, bien souvent sclérosé, pour parler du roman canadien et sont en ce sens, un autre indice de la manière dont est conceptualisé le genre. Dans la presse et les périodiques, on réfléchit, en somme, non seulement aux qualités esthétiques des œuvres, mais aussi à ce qui fait vendre le roman et à la manière de rejoindre un plus vaste lectorat. Pour le dire autrement, l'étude du discours médiatique sur le roman permet de mieux comprendre la représentation qu'on se fait alors de l'écriture romanesque, les modalités de sa réception et les formes d'adhésion qui conditionnent sa mise en marché. Ce seront les trois axes qui guideront ici mon étude, après une nécessaire description de la méthodologie que j'ai employée pour rendre compte du discours sur le roman canadien dans la presse.

### **ARPENTER LES LIEUX**

Le corpus regroupant les périodiques de l'entre-deux-guerres a été l'objet d'un certain nombre de travaux précurseurs, notamment *La presse québécoise des origines à*

---

<sup>365</sup> Lucie Robert, « L'émergence de la notion de "littérature canadienne-française" dans la presse québécoise (1870-1948), *op. cit.*, p. 137.

*nos jours* d'André Beaulieu et Jean Hamelin<sup>366</sup> et *Idéologies au Canada français* de Fernand Dumont, Jean Hamelin et Jean-Paul Montminy<sup>367</sup>. Plusieurs études sur certains périodiques spécifiques ont aussi aidé à affiner notre compréhension de cette période<sup>368</sup>, tout comme les analyses du discours sur la littérature canadienne-française dans la presse de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle menées par Gilles Marcotte<sup>369</sup>, Annette Hayward<sup>370</sup> et Lucie Robert<sup>371</sup>. Plus récemment, les périodiques de la période 1919-1939 sont surtout le sujet d'analyses se penchant sur la constitution des réseaux<sup>372</sup> et sur la figure de l'intellectuel<sup>373</sup> au Québec. Les travaux de plus grande ampleur s'intéressant à la vie culturelle comme ceux de l'équipe de *La vie littéraire au Québec*<sup>374</sup>, de Jacques Beaudry dans *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*<sup>375</sup> et des collaborateurs de *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, particulièrement Elzéar Lavoie<sup>376</sup>, examinent également les enjeux de la presse de cette période. Bien que les chercheurs soient de plus en plus nombreux à s'intéresser aux périodiques, la multitude de données qu'ils contiennent est loin d'être épuisée.

---

<sup>366</sup> Les tomes VI (1984) et VII (1985), publiés aux Presses de l'Université Laval, portent respectivement sur les périodes 1920-1934 et 1935-1944.

<sup>367</sup> Voir en particulier les tomes qui recouvrent l'entre-deux-guerres : Fernand Dumont, Jean Hamelin et Jean-Paul de Montminy (dir.), *Idéologies au Canada français 1900-1929* et *Idéologies au Canada français 1930-1939*, tous deux parus aux Presses de l'Université Laval, respectivement en 1974 et en 1978.

<sup>368</sup> On pensera aux études sur *L'Ordre* (Yvette Francoli, « *L'Ordre*, quotidien de culture française et de renaissance nationale, 1934-1935 », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 6, 1983, p. 33-45), sur *La Relève* (Jacques Pelletier, « *La Relève* : une idéologie des années 1930 », *Voix et images du pays*, vol. 5, 1972, p. 69-140), entre autres.

<sup>369</sup> Gilles Marcotte, « Les années 1930 : de Monseigneur Camille à *La Relève* », *Voix et Images*, vol. 5, n° 3, printemps 1980, p. 515-524.

<sup>370</sup> Annette Hayward, « La presse québécoise et sa (ses) littérature(s) », dans E. D. Blodgett et A.G. Purdy (dir.), *Problems of Literary Reception – Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 1988, p. 40-48.

<sup>371</sup> Lucie Robert, « L'émergence de la notion de "littérature canadienne-française" dans la presse québécoise (1870-1948), *op. cit.*, p. 136-143.

<sup>372</sup> On pourra consulter à ce sujet Pierre Rajotte (dir.), *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2001 et les nombreux textes de Michel Lacroix, notamment « Lien social, idéologie et cercles d'appartenance : le réseau "latin" des Québécois en France, 1923-1939 », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 51-69 et « Réseaux et appareils : les relations culturelles franco-québécoises dans l'entre-deux-guerres » dans Anne Dulphy, Robert Frank et al., *Les relations culturelles internationales au XX<sup>e</sup> siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Paris, Peter Lang, p. 531-542.

<sup>373</sup> Notamment Andrée Fortin, *Passage de la modernité, les intellectuels québécois et leurs revues*, 2<sup>e</sup> éd., Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Sociologique contemporaine », 2006.

<sup>374</sup> Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI, *op. cit.*

<sup>375</sup> Jacques Beaudry (dir.), *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998.

<sup>376</sup> Elzéar Lavoie, « La constitution d'une modernité culturelle dans les médias au Québec, 1895-1950 », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, p. 253-298.

Mes recherches se situent plus spécifiquement dans le prolongement du dossier « L'idée de littérature dans les périodiques québécois (1930-1945) » dirigé par Jane Everett et François Ricard en 1991. Le projet d'Everett et de Ricard était de « reconstituer en quelque sorte le paysage discursif dans lequel s'écrivent, se lisent et s'évaluent les œuvres de ce temps<sup>377</sup> » par une étude longitudinale<sup>378</sup>. Les données ainsi récoltées par le dépouillement systématique de l'ensemble des périodiques, à trois moments précis de la période (1930-1931, 1936-1937 et 1943-1944)<sup>379</sup>, permettaient d'éclairer le « "système de référence objectivement formulable" à l'intérieur duquel cette littérature s'est alors élaborée et comprise<sup>380</sup> ». Cette analyse devait permettre trois types de synthèses : des études diachroniques sur chacun des périodiques retenus; des analyses synchroniques du champ médiatique pour les trois années étudiées; et plus largement, l'examen de l'évolution des idées sur la littérature de 1930 à 1945<sup>381</sup>. De ces trois types de synthèse, seule la première a donné lieu à des articles, qui portent donc sur des périodiques particuliers<sup>382</sup>, regroupés dans le dossier piloté par Everett et Ricard. Le présent chapitre entend reprendre le cadre conceptuel du dossier « L'idée de littérature dans les périodiques québécois (1930-1945) », en déplaçant son intérêt de la représentation de la littérature canadienne-française dans la presse à celle du seul *topos* du roman canadien. Je me réclamerai davantage du troisième type de synthèse évoqué par les deux chercheurs, travail devenu possible grâce à l'évolution récente de la recherche plein texte dans les bases de données sur les périodiques québécois, démarche dont je rendrai compte un peu plus loin.

Je m'inspire également des travaux de Micheline Cambron, d'Alex Gagnon et de Myriam Côté qui, dans leur ouvrage *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle*, entendent donner un portrait de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres relayée dans les périodiques à deux moments (1918-1920 et 1939-1940) par une étude du discours médiatique. Pour ces chercheurs, la vie culturelle

---

<sup>377</sup> Jane Everett et François Ricard, Présentation du dossier « L'idée de littérature dans les périodiques québécois (1930-1945) », *op. cit.*, p. 9.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>382</sup> Le dossier comprend des études sur *Le Canada*, le *Quartier latin*, le *Canada français*, *L'Action nationale* et *La Revue dominicaine* (voir dossier « L'idée de littérature dans les périodiques québécois (1930-1945) », *Littératures*, n° 7, 1991, p. 5-89).

est « une globalité disséminée dans les pages de chacun des journaux et des périodiques qui la médiatisent<sup>383</sup> », ils interrogent la représentation de différents aspects de la vie culturelle dans la presse pour comprendre les différentes stratégies discursives utilisées par les périodiques pour en rendre compte. La direction de l'ouvrage a recours à trois types de focalisations : en plan général, c'est-à-dire en prenant en compte l'écologie de la page de journal (ses titres, ses colonnes, la typographie, etc.); une focalisation en plan rapproché, qui s'intéresse aux thèmes, aux événements, aux pratiques culturelles; et finalement, une focalisation transversale, qui interroge les interactions entre les périodiques, les échos qui existent entre les différents organes de presse<sup>384</sup>.

Mon projet relève d'abord de la focalisation en plan rapproché, ce par défaut, puisque je m'intéresse à un seul motif, celui du roman canadien. Bien qu'elle ne soit pas toujours fondamentale dans le type d'analyse que je propose, je ne ferai cependant pas complètement abstraction de l'écologie de la page de journal dans mon traitement de l'information sur le genre romanesque. Je m'attacherai toutefois davantage à la focalisation transversale, en faisant ce que Paul Ricœur nomme la « synthèse de l'hétérogène<sup>385</sup> », c'est-à-dire « “prendre ensemble” les actions de détail, ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire; de ce divers d'événements, [on] tire l'unité d'une totalité temporelle<sup>386</sup> ». Le patient dépouillement de ces occurrences de l'expression « roman canadien » pour la période de l'entre-deux-guerres me donne ainsi la possibilité de tirer les fils de la représentation du genre romanesque et de mettre en lumière la création de lieux communs dans le discours qui, eux-mêmes, informent l'horizon d'attente qui se déplace ou se stabilise et permettant, ultimement, la création d'un imaginaire générique propre au Canada français.

### **Creuser, puis tamiser : questions de méthodologie**

La recherche plein texte élargit désormais les possibilités de dépouillement des archives journalistiques. Ainsi, les problèmes inhérents au travail archivistique, comme

---

<sup>383</sup> Micheline Cambron, Alex Gagnon et Myriam Côté, « Plonger dans la presse. Pour une saisie globale de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 7.

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 103, cité dans Micheline Cambron, Alex Gagnon et Myriam Côté, « Plonger dans la presse. Pour une saisie globale de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 8.

<sup>386</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, *op. cit.*, p. 103.



l'accès difficile aux sources ou de l'impossibilité de traiter seul l'information qu'elles contiennent, difficultés réelles et toujours actuelles devant lesquelles se retrouvent les chercheurs et chercheuses s'intéressant aux périodiques, ne se posent tout de même plus avec la même acuité qu'auparavant. Aussi imparfaits soient-ils, les outils numériques qui ont été développés dans les dernières années permettent de ratisser un très large terrain, très rapidement, par la recherche de mots-clés dans des corpus de plusieurs centaines de milliers de pages. Pour parvenir à dresser un portrait global de la vision du roman canadien dans la presse, j'ai ainsi interrogé la base de données du Répertoire numérique des journaux et des revues de Bibliothèque et Archives nationales Québec (BANQ) pour relever les occurrences spécifiques de l'expression exacte « roman canadien ». Cette recherche m'a permis de procéder à ce que Laurence Bardin nomme une « lecture flottante<sup>387</sup> », soit la « phase préparatrice pendant laquelle on repère les grandes tendances du corpus<sup>388</sup> ».

Bardin rappelle ainsi que, pour être valide, un corpus soumis à la lecture flottante doit être tout à la fois exhaustif, homogène et pertinent<sup>389</sup>. Le principe d'exhaustivité de Bardin repose sur l'idée de non-sélectivité, c'est-à-dire sur l'importance de ne pas sélectionner d'avance les éléments du corpus une fois que les balises de celui-ci ont été déterminées, puisqu'on risquerait alors de retrouver *in fine* l'objet d'étude que nous avons nous-mêmes construit. En 1977, alors que Bardin met sur pied sa méthode d'analyse de contenu, il n'était pas encore possible de faire des recherches dans des bases de données ayant l'envergure de celles d'aujourd'hui, ce qui forçait les chercheurs à constituer eux-mêmes le corpus qu'ils allaient ensuite soumettre à l'analyse. La question de l'exhaustivité se pose différemment de nos jours. Plutôt que de préalablement constituer un corpus, j'ai interrogé l'ensemble des périodiques (revues et journaux) de la banque de données de BANQ — répertoire qui m'apparaît à ce jour le plus complet auquel il est possible d'avoir accès —, sans procéder à une présélection des titres, ce qui a permis de prendre en compte autant les publications majeures à grand tirage que les périodiques régionaux. Sans prétendre à une exhaustivité complète, je peux tout de même affirmer que cette recherche

---

<sup>387</sup> Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p. 94.

<sup>388</sup> Lucile Davier, « Polyphonie dans le discours journalistique : une étude comparative de la presse anglophone et francophone », *ASp*, n° 56, 2009, p. 67-88.

<sup>389</sup> Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, *op. cit.*, p. 95-96. Bardin ajoute aussi le critère de représentativité, lorsque l'analyse porte sur un échantillon et non sur l'ensemble des documents du corpus.

a permis de recenser la grande majorité des périodiques publiés durant l'entre-deux-guerres. Cette recherche avait d'abord pour objectif de quantifier l'utilisation de cette expression et d'ainsi valider mon hypothèse qu'elle était nettement plus employée durant l'entre-deux-guerres qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. À juste titre, cette recherche préliminaire m'a permis d'identifier 2 742 occurrences de l'expression<sup>390</sup> dans 41 périodiques<sup>391</sup>, sur un total de 4 447 occurrences<sup>392</sup> dans l'ensemble de la période 1837-1960 (ce qui équivaut à 61 % des occurrences).

Parmi les périodiques recensés, on constate toutefois un absent de taille : en aucune occasion, *La Relève* n'a recours à l'expression « roman canadien ». Fondée en 1934 par Paul Beaulieu, Robert Charbonneau et Claude Hurtubise, *La Relève* est pourtant connue pour ses articles de fond sur le genre romanesque<sup>393</sup>, qui ont très certainement eu un impact sur la conceptualisation du roman canadien durant la période 1919-1939. L'absence de l'expression est elle-même intéressante. La dénomination est commode et très répandue, le choix de ne pas l'employer — et donc d'avoir recours exclusivement à d'autres expressions pour faire référence aux œuvres romanesques écrites et publiées au Canada français sur lesquelles portent bel et bien certains articles de la revue<sup>394</sup> — montre que *La*

---

<sup>390</sup> La recherche de « roman canadien » recouvre la formule « radio-roman canadien ». Lorsqu'on lance la recherche, on obtient donc 2 830 occurrences, desquelles j'ai retranché les 88 occurrences de « radio-roman canadien » qui avaient été comptabilisées par le moteur de recherche, pour en arriver au total de 2 742 occurrences.

<sup>391</sup> Il s'agit des périodiques suivants : *L'Action canadienne-française*, *L'Action française*, *L'Action populaire*, *L'Almanach de l'Action sociale catholique*, *L'Avenir du Nord*, *La Bonne Parole*, *Le Bulletin des agriculteurs*, *Le Bulletin des recherches historiques*, *Le Canada*, *Le Canada français*, *Le Canada français (Saint-Hyacinthe)*, *Le Canada qui chante*, *La Canadienne*, *Le Canard*, *La Clé d'or/The Golden Key*, *Le Courrier de St-Hyacinthe*, *Le Devoir*, *En avant!*, *L'Écho du Saint-Maurice*, *L'Enseignement primaire*, *L'Étoile du Nord*, *L'Illustration nouvelle*, *Le Jour*, *La Lyre*, *Le Monde ouvrier*, *Mon Magazine*, *Le Nationaliste*, *Le Nouvelliste*, *L'Oiseau bleu*, *L'Ordre*, *Le Passe-temps*, *Photo-Journal*, *La Presse*, *Le Progrès du Golfe*, *Le Progrès du Saguenay*, *La Renaissance*, *La Revue dominicaine*, *La Revue moderne*, *La Revue du théâtre*, *La Revue trimestrielle*, *L'Union des Cantons de l'Est* et *La Vérité*. Le nombre total de périodiques recensés par BANQ pour la période 1919-1939 est de 81.

<sup>392</sup> J'ai également déduit les 104 occurrences de « radio-roman canadien » qu'on retrouve de 1935 à 1960 du total donné par le moteur de recherche, qui était de 4 551.

<sup>393</sup> On pensera en particulier au numéro hommage à Henri Ghéon (*La Relève*, vol. 4, n° 6, octobre 1938, p. 170-189), aux articles de Robert Charbonneau sur François Mauriac (*La Relève*, vol. 1, n° 4, septembre 1934, p. 64-75), sur Georges Bernanos (« *Un Crime* de Georges Bernanos », *La Relève*, vol. 2, n° 8, avril 1936, p. 235-237) et sur Dostoïevski (*La Relève*, vol. 1, n° 7, janvier 1935, p. 168-171 et vol. 1, n° 8, mars 1935, p. 203-204) ou encore aux considérations sur le roman chrétien (Daniel-Rops, « Le romancier chrétien, son sujet, et son public », *La Relève*, vol. 2, n° 3, novembre 1935, p. 67-73).

<sup>394</sup> Andrée-Anne Giguère estime que 48 articles et recensions publiés par *La Relève* entre 1934 et 1948 portent sur des écrivains canadiens-français. (Voir *Les écrivains de La Relève et la pensée romanesque. Critique et pratique du roman chez Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne et Hector de Saint-Denys Garneau*, thèse de doctorat, Université Laval, 2016, p. 135.)

*Relève* cherche à se positionner dans un champ plus spécialisé, loin du roman à grand tirage et davantage du côté du roman de facture classique, et particulièrement du roman catholique. Pour m'assurer que mon corpus soit aussi représentatif que possible, et vu l'importance du périodique, j'ai néanmoins tenu à en faire un dépouillement ciblé pour identifier les recensions et autres textes critiques qui portaient sur des œuvres romanesques canadiennes publiées avant 1939<sup>395</sup>.

De plus, puisque je dédierai un chapitre complet aux romans populaires publiés par la maison d'édition Édouard Garand et que les acteurs de celles-ci se retrouvent plus souvent en marge du discours médiatique, j'ai également procédé au dépouillement, par leur lecture intégrale, des suppléments « La vie canadienne » joints à la fin des œuvres romanesques de la collection « Le Roman canadien » de Garand. Ces suppléments, qui devaient ultimement devenir une revue distincte, ne sont pas recensés dans le Répertoire des journaux et des revues de BAnQ, mais demeurent pertinents dans l'analyse de contenu précisément parce qu'ils permettent d'avoir accès au discours populaire sur le roman canadien.

Pour respecter les principes de pertinence, voulant que « les documents retenus [soient] adéquats comme source d'information pour correspondre à l'objectif qui suscite l'analyse<sup>396</sup> » et d'homogénéité, qui veut que tous les éléments du corpus doivent être « concernés par le même thème<sup>397</sup> », j'ai aussi déterminé que je m'attacherais à dégager exclusivement le discours entourant le roman canadien, ce qui implique que je mette de côté d'autres possibilités de recherche et me limite à l'exploration d'une expression figée. Il aurait certainement été intéressant, par exemple, d'effectuer une recherche par cooccurrences des termes « roman » et « Canada », mais le dépouillement aurait été impossible à effectuer par une seule personne, étant donné que toute occurrence de ces

---

<sup>395</sup> J'ai ainsi retenu les articles et recensions de Jean Chapdelaine sur *Un Homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (*La Relève*, vol. 1, n° 1, mars 1934, p. 14-15), de François Hertel sur *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, (*La Relève*, vol. 3, n° 8, octobre 1937, p. 216-219) de Thérèse Tardif que sur *La Plus Belle Chose du monde* de Michelle Le Normand (*La Relève*, vol. 3, nos 9-10, novembre-décembre 1937, p. 270-271) et sur *Seuls* de Lucie Clément (*La Relève*, vol. 4, n° 4, avril 1938, p. 122-123), ainsi que le compte rendu de Robert Charbonneau sur *Les Engagés du Grand Portage* de Léo-Paul Desrosiers (*La Relève*, vol. 4, n° 6, octobre 1938, p. 189-190). Je noterai au passage que Jean Chapdelaine affirme qu'il serait ridicule d'étudier Lionel Groulx en tant que romancier, malgré la publication de *L'Appel de la race* (« L'abbé Groulx », *La Relève*, vol. 1, n° 4, septembre 1934, p. 76-81).

<sup>396</sup> Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, op. cit., p. 96.

<sup>397</sup> *Ibid.*

deux termes n'importe où dans le périodique évalué aurait été relevée, sans qu'ils aient nécessairement des liens entre eux. Le moteur de BAnQ permet, certes, une recherche par proximité, mais identifie systématiquement tous les termes de la recherche dans les pages d'un périodique donné et le temps alloué au dépouillement s'en voit considérablement allongé. Le moteur ne permet d'ailleurs qu'un découpage par livraison, et non par phrase, comme la plupart des autres moteurs. Certains articles traitant du roman canadien, mais n'utilisant pas cette expression, référant plutôt par exemple à « notre roman », au « roman d'ici », au « roman de chez nous » ou alors s'intéressant plus précisément à certains sous-genres du roman canadien (« roman du terroir », « roman de mœurs », « roman historique », etc.), mais ne mentionnant pas explicitement le roman canadien, peuvent alors avoir échappé à la recension. Cette réalité constitue une limite de mon travail, mais ce désavantage, me semble-t-il, est compensé par la cohérence de l'objet d'étude puisque je me limite à une seule dénomination qui apparaît, au demeurant, dominante dans le discours médiatique de l'époque.

L'homogénéité de mon corpus repose également sur le type de support du discours sur le genre romanesque que j'ai retenu. La presse écrite ne constitue en effet que l'un des lieux du discours sur le roman canadien. Les conférences et les prises de parole publiques qui pourraient avoir eu pour objet le roman canadien, mais qui n'ont pas été retranscrites ne peuvent pas être prises en compte dans cette étude. De plus, mon intérêt concerne plus spécifiquement le discours *public*, susceptible de modifier l'horizon d'attente du lectorat quant à ce qui peut être considéré comme une forme romanesque viable et appropriée; les correspondances ou les écrits personnels d'écrivains, qui pourraient renfermer des informations sur leur vision du genre romanesque, ne seront donc pas pris en compte dans mon étude puisque ces textes demeurent dans le domaine privé et que la clameur sociale m'intéresse ici davantage que la vision personnelle des individus<sup>398</sup>.

Les textes que j'ai pu dégager à la suite de cette analyse de contenu sont de nature diverse. Louis-Serge Gill, qui, dans le cadre du dossier « Les genres médiatiques au Québec (1860-1900) s'est intéressé aux formes médiatiques des textes portant sur la littérature durant le XIX<sup>e</sup> siècle, dégage six formes de la critique littéraire au Québec : le prospectus

---

<sup>398</sup> C'est également la raison pour laquelle je n'ai pas pris en compte les textes, d'abord parus dans *Le Mauricien*, regroupés dans *Confidences d'écrivains canadiens-français* (1939) d'Adrienne Choquette.

de périodique, la « bibliographie<sup>399</sup> », l'article, l'étude, la biographie et la lettre d'écrivain<sup>400</sup>. Cette typologie peut encore être employée pour analyser le type de textes qui paraissaient dans la presse de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, même si les prospectus de périodique et les lettres d'écrivains y sont plus rares. Dans cet ensemble, les textes les plus pertinents dans lesquels on retrouvera le discours sur le roman canadien sont la « bibliographie » (je parlerai plutôt pour ma part de critique de première réception), l'étude (l'analyse en profondeur d'un sujet ou d'une œuvre<sup>401</sup>) et, dans une moindre mesure, l'article à visée journalistique (qui rend compte de l'activité littéraire<sup>402</sup>, principalement ici des conférences littéraires dont l'objet était le genre romanesque). La biographie de romancier, quant à elle, m'intéressera moins puisqu'elle se concentre davantage, durant l'entre-deux-guerres, sur des écrivains qui ne sont pas contemporains (Philippe Aubert de Gaspé, père, Antoine Gérin-Lajoie, Louis Hémon, en particulier). Du dépouillement de l'ensemble des occurrences, j'ai donc retenu 105 textes comprenant 93 critiques de première réception<sup>403</sup>, 8 études<sup>404</sup> et 4 articles<sup>405</sup> qui traitent du roman canadien de manière substantielle. Ces chiffres indiquent sans équivoque que le discours sur le roman canadien

---

<sup>399</sup> La « bibliographie » est ici une recension. Gill a recours à cette expression parce que c'est le titre qui chapeaute les sections de critique littéraire dans les périodiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Le chercheur définit la bibliographie comme un texte qui « traite d'un ou de quelques ouvrages, de journaux ou de revues, elle suit un plan assez convenu : référence complète de l'ouvrage, présentation de l'auteur et, parfois, explication des conditions de production, suivies de quelques remarques, souvent non argumentées, sur le style et la valeur de l'ouvrage présenté dans un contexte plus large. » Voir Louis-Serge Gill, « La constitution du littéraire en contexte médiatique : la critique littéraire québécoise (1860-1900), *Voix et Images*, vol. 42, n° 3, dossier « Les genres médiatiques (1860-1900) », printemps-été 2017, p. 59.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 53-69.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>403</sup> Les références de ces critiques de première réception se trouvent en bibliographie. Puisque leurs publications comportent un seul auteur et ne correspondent pas, en ce sens, à la définition de journal ou de revue, j'ai mis en côté les *Pamphlets de Valdombre* de Claude Henri-Grignon, *Paragraphes* d'Alfred Desrochers (qui ne contient d'ailleurs qu'une seule critique de roman) et les *Cahiers de Turc* de Victor Barbeau.

<sup>404</sup> Harry Bernard, « L'avenir du roman canadien », *op. cit.*, p. 238-241; Valdombre [Claude-Henri Grignon], « La vie de l'esprit – Le mal qui nous ronge : notre défaut d'observation » (en deux livraisons), *En avant!*, 30 juillet 1937, p. 3 et 13 août 1937, p. 3; Sévère Couture [Rex Desmarchais], « Notre roman » (en deux livraisons), *Le Jour*, 9 juillet 1938, p. 2 et 16 juillet 1938, p. 2; Émile-Charles Hamel, « Notes sur notre roman », *Le Jour*, 20 juillet 1938, p. 2; Paul Guy, « Roman borgne », *Le Jour*, 15 octobre 1938, p. 5; Blaise Orlier [Guy Sylvestre], « Le roman canadien », *Les Idées*, vol. 9, 5 mai 1939, p. 453; Thérèse Tardif, « La vie de l'esprit – L'audace de Rex Desmarchais (Considérations élémentaires sur le roman canadien) », *En avant!*, 2 juin 1939, p. 3; et Camille Roy, « L'évolution du roman canadien-français », *Le Devoir*, 27 septembre 1939, p. 2.

<sup>405</sup> [S. a.], « Le roman canadien », *L'Avenir du Nord*, 7 février 1930, p. 1 et 8; [S. a.], « La naissance du roman canadien », *Le Devoir*, 21 décembre 1932, p. 8; [S. a.], « Le roman », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juillet 1937, p. 8; [S. a.], « À la Société d'études et de conférence », *Le Devoir*, 7 décembre 1935, p. 5.

s'élabore, à l'époque, principalement par le biais de la recension d'œuvres romanesques. À partir de l'exemple précis d'un roman que l'on encense ou que l'on condamne, il est en effet possible pour les critiques de proposer des définitions du genre romanesque, dans un mouvement allant du particulier vers le général. Le nombre plus restreint d'études et d'articles s'explique quant à lui par mon intérêt pour les textes portant spécifiquement sur le roman canadien et non sur le genre romanesque plus largement. Il ne faudrait toutefois pas lire dans ce petit nombre d'études et d'articles retenus une absence de réflexion d'importance sur le genre.

Face à ces articles, chroniques et comptes rendus se dresse une imposante masse de publicités. L'écrasante majorité des occurrences du syntagme « roman canadien » dans la presse de l'entre-deux-guerres se retrouvent en effet dans des textes publicitaires. Les analyses du discours sur la littérature ne prennent habituellement pas en compte la publicité littéraire. Or, ce serait là une regrettable erreur de perspective, car on peut considérer celle-ci, comme le rappelle Sébastien Couvrette, comme un ensemble de représentations dont les visées sont elles aussi normatives<sup>406</sup>. Le choix de prendre en compte la publicité repose également sur les liens qu'elle entretient avec les autres formes du discours. Si l'on prend en compte l'écologie de la page de journal, on constate que les études de fond sur le roman canadien côtoient des encarts publicitaires, qu'il n'y a en fait pas de frontières étanches entre les deux et que l'un et l'autre se nourrissent mutuellement. De plus, on peut affirmer que la critique littéraire participe aussi directement à promouvoir les œuvres romanesques qui viennent de paraître. Lucie Robert avait d'ailleurs déjà souligné qu'à ce titre, « la critique est la première forme qu'emprunte la publicité<sup>407</sup> ». Sous la dénomination de « publicité littéraire », Didier Dupont et Jean-Maurice Rosier regroupent d'ailleurs « les bulletins des librairies, *la critique littéraire journalistique*, les catalogues éditoriaux ainsi que les opérations “campagnes promotionnelles”<sup>408</sup> » (Je souligne). Les critiques littéraires, surtout durant la décennie 1920, se confondent en effet souvent avec les notices publicitaires, au point où il est parfois difficile de marquer la distinction entre les deux, particulièrement lorsqu'elles ne sont pas signées. En suivant le fil de la représentation du

---

<sup>406</sup> Sébastien Couvrette, *Le récit de la classe moyenne : la publicité dans les quotidiens montréalais, 1920-1970*, Montréal, Leméac, 2014.

<sup>407</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 119.

<sup>408</sup> Didier Dupont et Jean-Maurice Rosier, « La publicité littéraire », *Pratiques*, vol. 32, 1981, p. 117.

roman canadien dans les critiques de première réception, dans les articles sur le genre romanesque et dans le discours publicitaire, je mettrai ainsi au jour une partie de l’imaginaire générique en place durant les vingt années de l’entre-deux-guerres.

## LA FORMULE DU ROMAN

Lorsqu’on plonge dans la presse de l’entre-deux-guerres en s’attachant au métalangage qui se met en place pour parler du roman canadien, on constate la récurrence de l’idée selon laquelle il existerait une *formule* du roman canadien. Harry Bernard est l’un des premiers à employer cette expression : dans son article « L’avenir du roman canadien » en 1923, il estime qu’« en cherchant à exprimer dans un livre l’âme de la petite patrie<sup>409</sup> », les romanciers atteindront « la véritable formule du roman canadien<sup>410</sup> ». Tout juste deux ans plus tard, *La Revue trimestrielle* soutient qu’Harry Bernard lui-même, dans son livre *La Terre vivante* (1925), « a trouvé une heureuse formule du roman canadien<sup>411</sup> ». De son côté, Pierre Vigeant déplore que le franco-manitobain Achille Rousseau ne sache pas la suivre dans son roman *Les Roux* (1932)<sup>412</sup>, tandis que Pierre Daviault affirme au contraire que Claude-Henri Grignon a trouvé « la meilleure formule du roman<sup>413</sup> » avec *Un Homme et son péché* (1933). Une publicité récurrente pour l’essai *Ceux qui firent notre pays* (1936) de l’abbé Albert Tessier clame même que celui-ci est « écri[t] selon la formule du roman<sup>414</sup> ». Dans un long article à la fin de l’entre-deux-guerres, Léo-Paul Desrosiers déclare finalement qu’entre 1912 et 1937, le roman canadien serait passé par deux périodes : « la première marquée par l’abondance des productions, un acheminement rapide vers la perfection, *l’élaboration de la formule du roman* [je souligne]; la seconde, par un arrêt subi et la stérilité<sup>415</sup>. »

---

<sup>409</sup> Harry Bernard, « L’avenir du roman canadien », *op. cit.*, p. 246.

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> [S. a.], « *La Terre vivante*, par Harry Bernard – 75c », *La Revue trimestrielle canadienne*, vol. 11, n° 44, décembre 1925, p. 428- 429.

<sup>412</sup> Pierre Vigeant, « *Les Roux*. (Par A. Rousseau) », *Le Devoir*, 30 novembre 1932, p. 1. La critique de Vigeant est également reprise dans *La Tribune*, 10 décembre 1932, p. 4 et dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 30 décembre 1932, p. 1.

<sup>413</sup> Pierre Daviault, « *Un Homme et son péché*. Roman par Claude-Henri Grignon », *Le Soleil*, 12 avril 1934, p. 4.

<sup>414</sup> [S. a.], « Un livre à lire : *Ceux qui firent notre pays* », *Le Devoir*, 19 octobre 1936, p. 3. Cette publicité se retrouve aussi dans les livraisons du 20, 21, 23 et 24 octobre 1936.

<sup>415</sup> [S. a.], « Le roman », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juillet 1937, p. 8.

Cette expression semble renvoyer à un ensemble de caractéristiques valorisées par la critique et dont l'assemblage particulier permet de créer la trame spécifiquement romanesque et, de manière plus importante encore, spécifiquement canadienne, de l'ouvrage. Elle suppose que l'écrivain canadien saura trouver et exploiter cette formule, c'est-à-dire qu'il arrivera à se conformer avec justesse à un horizon d'attente projeté du genre romanesque. Celui-ci est évidemment amené à bouger, puisque la conception du roman n'est ni partagée par l'ensemble des chroniqueurs, ni immuable. En m'attachant à la manière dont sont pensés la description, l'intrigue, les personnages et le style des romans canadiens recensés dans les périodiques, je tenterai alors de circonscrire une partie de cette *formule* générique et de donner une idée du déplacement des attentes envers le roman canadien qui se joue dans la presse de l'époque.

### **D'un « réalisme mystique » à la « réalité graphique »**

La description romanesque, ou le descriptif pour parler comme Philippe Hamon<sup>416</sup>, joue un rôle important dans la conceptualisation du genre romanesque. Hamon explique que celui-ci

est tout à la fois énoncé didascalie (il s'y transmet les signes, indices, indications plus ou moins explicites de régie nécessaires à la consommation et à la compréhension globale du texte par le lecteur) et énoncé didactique (il s'y transmet une information encyclopédique sur un monde, vérifiable ou simplement possible)<sup>417</sup>.

Or, il y a une tension entre la valeur didactique et la valeur didascalique dans l'imaginaire générique canadien et les critiques ont tendance à mettre l'accent davantage sur l'une ou sur l'autre. Pour une partie de la critique, la description doit servir à illustrer les mœurs canadiennes; pour l'autre, elle est surtout une entrave au déroulement de l'intrigue et constitue un « hors d'œuvre<sup>418</sup> », un moment suspendu qui pourrait en ce sens, être autonome. Cette dernière façon de voir la description correspond à ce qu'Hamon appelle la « conception “classique”<sup>419</sup> », qui critique « le “détail inutile” et la menace qu'il ferait

---

<sup>416</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette supérieur », 1993 [1981].

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>419</sup> Philippe Hamon, *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 9.



porter sur la cohérence de l'œuvre<sup>420</sup> ». L'une des conséquences de ces disparités sur la fonction de la description dans le roman canadien est qu'il en résulte une hésitation entre le roman de mœurs, essentiellement descriptif par nature, le roman réaliste et le « roman d'intrigue » pour reprendre le terme de Bernard Gendrel<sup>421</sup>, soit un type de roman axé avant tout sur le déploiement de la trame narrative et sur la représentation de l'action. Dans tous les cas toutefois, et puisqu'une partie significative des œuvres romanesques de l'époque se réclament du régionalisme, l'enjeu principal de la description demeure sa capacité à rendre compte du réel canadien. Le régionalisme suppose en effet des descriptions réalistes, dont la qualité première serait la crédibilité<sup>422</sup>. Dans un ouvrage s'intéressant notamment au régionalisme dans la littérature belge francophone, Lisbeth Verstraete-Hansen pose à mon sens une question essentielle : « À partir de quel moment le réalisme bascule-t-il dans le régionalisme<sup>423</sup>? » Les interactions entre le régionalisme (comme doctrine littéraire surplombante) et le réalisme (en tant qu'esthétique) doivent en effet être interrogées, et c'est d'abord dans des réflexions sur la place et la forme de la description dans le roman canadien qu'elles se pensent.

Au début des années 1920, le roman de mœurs a encore la faveur, en particulier chez les critiques appartenant au clergé, qui s'inscrivent directement dans le sillage de la pensée de Camille Roy<sup>424</sup>. Dans ce type de roman, la description est privilégiée. Les recensions du roman agriculturiste *Un Cœur fidèle* (1924) de Blanche Lamontagne-

---

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> Bernard Gendrel, *Le roman de mœurs. Aux origines du roman réaliste*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2012, p. 41.

<sup>422</sup> E. T., « Un nouveau roman canadien », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 2 mai 1924, p. 1.

<sup>423</sup> Lisbeth Verstraete-Hansen, *Littérature et engagement en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes, 1945-1972*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2006, p. 32.

<sup>424</sup> Jusqu'en 1931, les différents textes de Roy concerneront plus volontiers les œuvres romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle que la production contemporaine et remettront presque systématiquement en cause leur nature romanesque. Roy dira par exemple que *L'Oublié* « paraît craindre de devenir un véritable roman » (« Causerie littéraire », *La Nouvelle-France. Revue des intérêts religieux et nationaux*, vol. 2, n<sup>o</sup> 3, mars 1903, p. 123). Il se demande aussi si le roman *Les Anciens Canadiens* était réellement un roman (« Causerie littéraire. Le style des *Anciens Canadiens* », *Bulletin du parler français au Canada*, janvier 1910, p. 5-13). Roy reproche également au livre d'Adolphe Routhier, *Le Centurion*, de présenter la mention « Roman des temps messianiques » en couverture puisque « dès lors que l'on nous annonce un roman, et qu'on nous avertit que nous tenons dans nos mains un roman, nous en voulons un. » (« Causerie littéraire. *Le Centurion*, par A.-B. Routhier », *Bulletin du parler français au Canada*, septembre 1909, p. 396-408). Ces titres ne seraient donc pas des romans, mais des scènes, des tableaux.

Beauregard<sup>425</sup> illustrent bien la faveur qu'il obtenait alors. Le frère Antoine Bernard<sup>426</sup>, en particulier, souligne systématiquement l'importance de la description dans *Un Cœur fidèle*, qu'il qualifie de « roman idyllique et largement descriptif, vibrant de saine poésie champêtre, traversé d'un généreux souffle patriotique<sup>427</sup> ». Un critique anonyme statue que « [l]es descriptions, en effet, occupent une place beaucoup plus large que le roman [défini ici par l'intrigue]<sup>428</sup> », tandis que l'abbé F. Charbonnier<sup>429</sup> soutient même que l'intrigue est y secondaire, voire subordonnée à la qualité des tableaux peints par l'autrice et qu'à ce titre, « [p]oint n'est besoin de préciser la trame du récit<sup>430</sup> ».

La description n'est pas ici un « hors d'œuvre », c'est la *matière* même de l'œuvre. Elle est centrale, occupe tout l'espace et ne laisse que peu de place à l'intrigue. Le roman est en ce sens lent, contemplatif. Antoine Bernard a recours à l'expression « réalisme mystique<sup>431</sup> » pour désigner ce travail sur la description dans *Un Cœur fidèle* de Blanche Lamontagne-Beauregard. Le terme « réalisme » ne renvoie pas ici au courant littéraire, mais plus globalement à la valorisation du descriptif<sup>432</sup>, d'une manière que le réalisme « pur » ne peut pas produire :

l'abondance des détails patiemment observés ne suffit pas pour donner à un livre le rayonnement de la beauté, pas plus que les mille petits coups de pinceau de l'artiste ne suffisent pour achever une toile. Il y faut surtout le fondu, ce je ne sais quoi d'estompé, de discret, qui constitue proprement l'atmosphère de la

---

<sup>425</sup> Pour mémoire, le roman *Un Cœur fidèle* réitère les thèmes importants du régionalisme : l'importance de la fidélité à la terre et les dangers de l'exil aux États-Unis. Jean et Marie sont amoureux depuis la petite enfance. L'arrivée de la cousine américaine de Jean, entichée de ce dernier, vient semer le trouble entre les amoureux. Marie décide finalement d'épouser un cultivateur veuf, Eusèbe, et Jean quitte le Québec pour les États-Unis. À la mort d'Eusèbe, Jean rentre au pays natal et épouse finalement Marie, qui l'aime toujours. Le couple s'installe sur le domaine familial dont Marie a hérité et qu'elle conservait pour respecter la mémoire de son défunt mari.

<sup>426</sup> Le frère Antoine Bernard fait partie des Clercs de Saint-Viateur. Après des études à l'Université de Montréal, puis à l'Institut catholique de Paris, il dirigera la chaire de recherche sur l'histoire acadienne de l'Université de Montréal de 1926 à 1948. Sa carrière sera surtout dévolue à l'histoire de l'Acadie et de la Gaspésie.

<sup>427</sup> Antoine Bernard, « *Un Cœur fidèle roman* par Blanche Lamontagne-Beauregard », *Le Devoir*, 13 décembre 1924, p. 1.

<sup>428</sup> A. L. « Les livres », *Le Canada français*, mars 1925, p. 568.

<sup>429</sup> L'abbé F. Charbonnier a obtenu un doctorat de l'Université de France. Il est l'auteur de *La poésie française et les guerres de religion (1560-1574). Étude historique et littéraire sur la poésie militante depuis la conjuration d'Ambroise jusqu'à la mort de Charles IX*, paru à Paris en 1920.

<sup>430</sup> Abbé F. Charbonnier, « *Un Cœur fidèle* (roman) par Blanche Lamontagne-Beauregard », *L'Action française*, vol. 12, n° 6, décembre 1924, p. 338.

<sup>431</sup> Antoine Bernard, « *Un Cœur fidèle roman* par Blanche Lamontagne-Beauregard », *op. cit.*, p. 2.

<sup>432</sup> Annette Hayward suggère que c'est aussi le point de vue des membres de la Société du Parler français, voir *La querelle du régionalisme, au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 65.

toile ou du livre, qui lui communique sa force suggestive et sa valeur symbolique. Qui dit *art* dit *choix*. Autrement, la photographie l'emporterait en valeur artistique sur la peinture<sup>433</sup>.

Bien que cette façon de comprendre le descriptif se rapproche de l'idéalisme, soit d'une « tendance qui vise à transformer, styliser, “embellir” les données de la perception,<sup>434</sup> », Antoine Bernard se défend tout de même de cautionner une forme d'impressionnisme<sup>435</sup>. Sa conception du réalisme repose en ce sens davantage sur une forme de communion entre l'auteur et son art, dans un travail sur l'évocation plutôt que le détail. Le bon roman canadien est ainsi pensé comme une succession de tableaux à peine liés par une intrigue, qui elle doit demeurer simple. Antoine Bernard s'émeut aussi de la qualité des tableaux de *La Campagne canadienne* (1925) d'Adélard Dugré :

Dès lors, tableaux, souples dialogues, réflexions morales où s'élargit la pensée, tout ce que la campagne canadienne peut suggérer à l'esprit et au cœur d'un artiste, qui est son fils, se déroule avec aisance, se joue des transitions si pénibles à beaucoup d'auteurs : on est pris, on lit jusqu'au bout, souriant ou attendri. C'est une beauté qui passe<sup>436</sup>...

Ce roman canadien par tableaux est par le fait même lent, voire statique, mais c'est justement ce qui plaît au critique ici; la fonction du roman est essentiellement contemplative et méditative, ses parties (les différents tableaux qui le constituent), deviennent alors plus importantes que le tout qu'il forme. Ce type de disposition a aussi certainement l'avantage de ne pas demander à l'écrivain de penser la forme des transitions, puisqu'il fonctionne plutôt par la juxtaposition de scènes, de tableaux, qui ont plus de valeur que la trame narrative elle-même, tant que la morale finale est bien assimilée par le lecteur.

Les critiques, en particulier ceux qui sont eux-mêmes romanciers, se mettent à opposer à ce type de roman par tableaux un réalisme débarrassé de son aura mystique. Ce nouvel intérêt pour le réalisme s'accompagnera d'une redéfinition de la place de l'intrigue dans les romans canadiens. Au contraire du XIX<sup>e</sup> siècle, ce ne sont plus les mœurs

---

<sup>433</sup> Antoine Bernard, « *La Terre vivante* par Harry Bernard », *L'Action française*, vol. 14, n° 4, octobre 1925, p. 217.

<sup>434</sup> Denis Saint-Jacques, « Impossible réalisme », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 12.

<sup>435</sup> Antoine Bernard, « *La Campagne canadienne* par le Père Adélard Dugré, s. j. », *Le Devoir*, 28 mars 1925, p. 8.

<sup>436</sup> *Ibid.*

anciennes que l'on souhaite représenter — même si certaines œuvres romanesques historiques, notamment celles de Robert de Roquebrune, connaissent un succès critique dans le circuit lettré<sup>437</sup> —, mais bien les mœurs contemporaines. Ce changement aura une incidence sur la manière de représenter le réel dans la description romanesque.

Le romancier Harry Bernard est l'un des premiers à revendiquer ce changement, d'abord dans son article « L'avenir du roman canadien », publié en 1923<sup>438</sup>. À cette époque, Harry Bernard a commencé la rédaction de son premier roman, *L'Homme tombé*<sup>439</sup>, mais celui-ci ne sera publié que l'année suivante, en 1924. Il n'est donc connu dans le milieu littéraire qu'à titre de journaliste — il travaille d'abord pour le quotidien *Le Droit d'Ottawa* avant d'être embauché comme rédacteur en chef du *Courrier de Saint-Hyacinthe* en 1923<sup>440</sup> — au moment de la parution de son texte dans *L'Action française*. Surtout convoqué à cause de la longue discussion sur la place des canadianismes dans le roman, l'article « L'avenir du roman canadien » est pourtant aussi une prise de position en faveur d'une certaine forme de roman réaliste dont les implications dépassent la question de la langue d'écriture.

En affirmant que le roman canadien est une œuvre qui « aura pour mission d'exposer nos problèmes et de leur chercher une solution<sup>441</sup> », Harry Bernard suppose une redéfinition de la structure du genre romanesque. Le roman canadien apparaît ici comme un nœud de problèmes sociaux, qui devra être dénoué à la fin du livre. Dans cette optique, il doit avoir une trame solide et ne peut pas être une simple succession de tableaux. Deux romans sont pour Harry Bernard des œuvres romanesques réussies : *L'Appel de la race* (1922) de Lionel Groulx et *Les Habits rouges* (1923) de Robert de Roquebrune. Ces deux textes, qui comportent des intrigues claires, marqueraient l'évolution du roman canadien. Pour le romancier, ces œuvres ne constitueraient plus « des essais ni des balbutiements, mais deux tentatives de romans sérieuses<sup>442</sup> » marquant « le renouveau du roman

---

<sup>437</sup> Le roman historique connaît cependant un succès prolongé du côté de la littérature populaire, dont je discuterai dans le chapitre IV.

<sup>438</sup> Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 425.

<sup>439</sup> Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, « L'éphémère consécration de *Juana, mon aimée*, roman de Harry Bernard », *Mens*, vol. 15, n° 2, printemps 2015, p. 53.

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> Harry Bernard, « L'avenir du roman canadien », *op. cit.*, p. 247.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 238.

canadien<sup>443</sup> », renouveau qui reposerait sur l'appropriation du réalisme<sup>444</sup>. Cette prise de position en faveur du réalisme est une nouveauté sur la scène littéraire canadienne<sup>445</sup>. Harry Bernard fait en effet du roman réaliste la « plus belle découverte des romanciers modernes<sup>446</sup> ». Puisqu'il repose sur « la science de la vie<sup>447</sup> », il est à opposer au « roman romanesque » associé à Octave Feuillet et à Victor Cherbuliez<sup>448</sup>. Harry Bernard distingue les deux formes de romans, en faisant du roman réaliste une forme sérieuse, qui obtient sa valeur véritable quand elle se rapproche d'une représentation exacte de la nature et de la vie. C'est pour lui la caractéristique définitoire de l'art littéraire : « Plus un livre sera proche de la vie, plus il remplira les conditions de l'œuvre d'art<sup>449</sup>. »

Dix ans après la parution de « L'avenir du roman canadien », Harry Bernard, alors auteur acclamé de six romans, va beaucoup plus loin et incite les romanciers à s'intéresser à l'histoire naturelle, « domaine que la littérature ne peut pas ignorer<sup>450</sup> ». Le roman canadien, en particulier « qui est essentiellement vie, réalité transposée, s'affaiblit lui-même, et volontairement, s'il néglige ce vaste domaine, si varié et si fertile, des sciences naturelles<sup>451</sup>. » Harry Bernard convoque la zoologie, l'ornithologie, l'entomologie, la botanique et la géologie<sup>452</sup>; il importe à son avis d'introduire les « données scientifiques, avec la terminologie spéciale qu'elles supposent<sup>453</sup> » au sein même des œuvres, pour qu'elles en soient magnifiées, enrichies, car « [c]e sont ces détails qui situent le récit, insufflent aux descriptions la vie<sup>454</sup>. » Le romancier revendique en somme une transposition directe du monde physique dans l'œuvre littéraire<sup>455</sup>; c'est dire que la description du paysage canadien est centrale pour lui, ainsi que le font remarquer Micheline Tremblay et Guy Gaudreau<sup>456</sup>.

---

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> Harry Bernard rejette toutefois le « naturalisme inintelligent de Zola<sup>444</sup> » Voir *Ibid.*, p. 240.

<sup>445</sup> Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 425.

<sup>446</sup> Harry Bernard, « L'avenir du roman canadien », *op. cit.*, p. 238.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> Harry Bernard, « Histoire naturelle et littérature », *L'Action nationale*, vol. I, n° 1, 1933, p. 18.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>456</sup> Micheline Tremblay et Guy Gaudreau, « Le régionalisme au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *op. cit.*, p. 163.

Le réalisme descriptif défendu par Harry Bernard se greffe bien sûr à l'idée de régionalisme littéraire : Bernard multiplie d'ailleurs les articles sur son importance tout au long de sa carrière<sup>457</sup> et, sur ce plan axiologique, sa vision de la littérature canadienne concorde avec celle des prêtres-critiques. Le romancier fait de la littérature canadienne une branche régionale de la littérature française, posant le Canada français comme « en somme, une province éloignée de France » et il enjoint les écrivains québécois à « faire ce que George Sand a fait pour le Berry, Eugène Roy pour le Périgord, Barrès pour la Lorraine, Vernouze pour l'Auvergne, Arène et Daudet pour la Provence, Maupassant pour la Normandie<sup>458</sup> », c'est-à-dire à montrer les particularismes de leur région dans des œuvres romanesques. Or, si l'on considère, avec Denis Saint-Jacques, le réalisme comme une « esthétique fondée sur l'objectivité du matérialisme où la fonction artistique est conçue comme représentation la plus fidèle possible de l'homme et de son milieu et cherchant par la profusion et l'exactitude du détail à échapper à l'abstraction de l'idéologie<sup>459</sup> », il faut reconnaître l'enracinement profond d'Harry Bernard dans cette esthétique, qui le place en porte-à-faux avec le roman par tableaux, descriptif pour l'essentiel. Un roman animé s'affirme peu à peu.

Claude-Henri Grignon enjoint lui aussi les romanciers à suivre les méthodes réalistes dans la composition de leurs œuvres. Dans les deux premiers articles d'une série portant sur les lettres, Grignon postule que le succès de l'écriture romanesque repose pratiquement uniquement sur la capacité d'observation des romanciers. Selon lui, l'auteur devra avoir recours à deux types d'observation, d'abord l'une qu'il qualifie de « directe » :

Si [un auteur] veut peindre certain paysage, une saison en particulier, il se rendra sur les lieux, il ira respirer l'air dont il a besoin, précisément pour donner de l'air à son roman. Et là, il prendra non pas seulement des notes photographiques, mais il marquera les impressions violentes qu'il aura subies

---

<sup>457</sup> Sur ce sujet, on pourra lire certains de ses articles : « Littérature canadienne » (en trois livraisons), *Le Droit*, 17 février, 21 février et 8 mars 1920; « Nos doctrines littéraires », *L'Action française*, vol. 18, n° 2, août 1927, p. 72-84; « Le courrier littéraire – Du régionalisme littéraire » (en trois livraisons), *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 22 février, p. 1; 1<sup>er</sup> mars, p. 1 et 8; et 8 mars 1929, p. 1; « Notre littérature : Deux points de vue sur le régionalisme littéraire », *La Revue moderne*, vol. 11, n° 5, mars 1930, p. 10; « Réflexions sur la littérature : Harry Bernard », *Le Mauricien*, juillet 1938, p. 31-32. Harry Bernard critique relativement peu de romans, mais on notera « *Les Habits rouges* par R. de Roquebrune », *L'Action française*, vol. 11, n° 1, janvier 1924, p. 34-43.

<sup>458</sup> Harry Bernard, « L'avenir du roman canadien », *op. cit.*, p. 240.

<sup>459</sup> Denis Saint-Jacques, « Impossible réalisme », *op. cit.*, p. 14.

et dont il n'aurait jamais eu la moindre idée s'il n'avait eu recours à l'observation directe<sup>460</sup>.

Bien que Grignon ait recours à la métaphore de la peinture, il propose une méthode qui se distingue assez nettement de celle prônée par les adeptes de la description par tableaux. Dans les deux cas, il faut que l'écrivain ait vécu, mais Grignon insiste sur l'importance de se mettre en situation, de se rendre là où l'on veut situer l'histoire de son roman et de prendre des notes (photographiques et manuscrites). À l'idylle de la diégèse, il suggère de substituer la violence du lieu. Il admet aussi la possibilité de rendre compte de situations que le romancier ne pourrait pas avoir vécues par ce qu'il nomme l'« observation indirecte », qui repose sur l'imagination. Grignon donne l'exemple du suicide<sup>461</sup>, qui ne peut vraisemblablement pas être directement vécu par l'écrivain, mais dont il est tout de même possible de parler avec vérité.

Grignon s'insurge cependant contre l'incapacité des romanciers canadiens à mettre en application ces principes d'observation. Les Canadiens français ont été contaminés par ce « défaut d'observation », que Grignon décrit comme une véritable maladie : « Le mal est passé dans notre sang; il est passé dans nos mœurs, et avec une telle acuité, que franchement, la lutte sera terrible si nous voulons en guérir<sup>462</sup>. » Au contraire, les écrivains français, selon lui, qui sont amenés à l'observation depuis leur enfance dans leur famille et sur les bancs d'école; ils excellent donc dans la discipline et écrivent les meilleurs romans. La consécration de *Maria Chapdelaine* repose d'ailleurs sur le fait que Louis Hémon a procédé à une forme d'étude réaliste en allant à Péribonka : « [g]râce à une méthode rigoureusement appliquée, grâce à sa mémoire héréditaire, grâce à son amour du travail et de la précision, un romancier français a tout observé; il a tout vu, il a tout pris<sup>463</sup> ».

Rex Desmarchais, sous le pseudonyme de Sévère Couture, avance également que Louis Hémon est « notre premier romancier<sup>464</sup> » et se désole que les écrivains canadiens-français n'aient pas « compris l'enseignement de Louis Hémon, [qu']aucun, pendant

---

<sup>460</sup>Valdombre [Claude-Henri Grignon], « La vie de l'esprit – Le mal qui nous ronge : notre défaut d'observation (1) », *En avant!*, 30 juillet 1937, p. 3.

<sup>461</sup>*Ibid.*

<sup>462</sup>Valdombre [Claude-Henri Grignon], « La vie de l'esprit – Le mal qui nous ronge : notre défaut d'observation (2) », *En avant!*, 13 août 1937, p. 3.

<sup>463</sup>*Ibid.*

<sup>464</sup>Sévère Couture [Rex Desmarchais], « Notre roman », *Le Jour*, 9 juillet 1938, p. 2.

plusieurs années, n'[ait] essayé d'en tirer profit ». Desmarchais discute lui aussi largement du genre romanesque dans les pages du journal indépendant *Le Jour*, dans une chronique paraissant en deux temps dans les livraisons du 9 et du 16 juillet 1938. Ces réflexions s'inscrivent dans une série d'articles portant sur « Notre peuple », « Notre éducation », « Notre clergé », « Notre politique » et « Notre littérature ». Dans la première tranche de son article sur le roman, il revient sur le débat autour de l'existence de la littérature canadienne-française<sup>465</sup>, introduisant l'idée que ce n'est pas sur le plan quantitatif qu'il faut aborder le problème, mais plutôt sur le plan qualitatif : des ouvrages romanesques, de plus en plus nombreux, sont effet publiés au Canada français, avance-t-il, mais la qualité de ceux-ci ayant été moindre pendant des décennies, elle ne permettait pas à une littérature canadienne-française d'exister véritablement.

La pensée de Desmarchais s'inscrit elle aussi dans la veine du réalisme. Il réemploie d'ailleurs le *topos* qui associe le roman à « un miroir que l'on promène le long du chemin » :

Notre roman ressemble à un miroir terne qui réfléchit tant bien que mal (et plutôt mal) une vaste pièce noyée dans la pénombre. L'image émise par le miroir est vague et fragmentaire. Mais il faut espérer! Des hommes s'appliquent à frotter le miroir, à lui donner un vif poli. D'autre part, la pénombre se dissipe peu à peu, tous les objets de la pièce se dessinent dans une meilleure lumière. Bientôt, le miroir reproduira une image plus fidèle, plus complète de la réalité franco-canadienne<sup>466</sup>.

Le miroir, plutôt qu'être promené au fil des déambulations de l'écrivain, occupe une position fixe dans une pièce sombre. L'image est intéressante puisqu'elle renvoie en somme à un monde fermé qu'on ne serait pas en mesure d'examiner correctement. Dans cette pièce mal éclairée, on ne peut pas encore bien discerner les « choses canadiennes » pour reprendre l'expression de Camille Roy. Il y a des objets dans la pièce, mais le roman échoue à en rendre compte de manière efficace, il n'arrive pas à les mettre en lumière, ce qui donne de la société canadienne une image floue et fragmentée, c'est donc dire déformée. Les hommes qui polissent le miroir, les romanciers, ont donc pour tâche de faire de la matière brute, une matière lisse, polie, lumineuse et surtout juste et fidèle.

---

<sup>465</sup> Rex Desmarchais utilise le qualificatif « franco-canadien ». À ma connaissance, il est le seul à le faire, les autres écrivains, chroniqueurs et artisans du milieu du livre faisant plus largement appel à la dénomination « canadien-français ».

<sup>466</sup> Sévère Couture [Rex Desmarchais], « Notre roman (suite) », *Le Jour*, 16 juillet 1938, p. 2.



L'importance de la description de type réaliste dans le discours sur le roman canadien ne doit toutefois pas faire oublier les positions de ses détracteurs. Antoine Bernard critique justement Harry Bernard à ce sujet :

Ce souci du détail, cette habitude flaubertienne de tout examiner à la loupe, qui peut être en soi une qualité précieuse, devient vite un défaut, une agaçante manie, si l'auteur, en s'y attardant, néglige l'essentiel de son œuvre, escamote les conflits d'âme et dénoue par trois points de suspension les situations compliquées<sup>467</sup>.

La description réaliste n'est pas non plus privilégiée par l'ensemble de la critique laïque. Albert Pelletier est très sévère au sujet de l'usage du réalisme par Harry Bernard dans ses romans, particulièrement dans sa critique de *Juana, mon aimée* (1931). L'observation minutieuse et l'importance accordée aux détails se font pour lui au détriment de « l'ensemble, [...], l'apparence artistique, l'effet total<sup>468</sup> » :

L'auteur de ce livre me donne l'impression que, lorsqu'il visite un appartement, il n'en peut voir que les tapis, et encore, de très petits fragments de tapis. S'il y distingue des carreaux et des dessins, il déclare tout de suite et, pour une fois, avec emphase qu'on a calomnié la maison en disant qu'elle est pauvrement meublée<sup>469</sup>.

Ces deux passages mettent en relief le manque de recul dont on accuse les auteurs qui font usage du réalisme et qui fausserait l'image globale. La description, surtout lorsqu'elle accumule les détails, est aussi présentée comme la cause principale du désintérêt des lecteurs canadiens pour le roman d'ici. Comme le note Philippe Hamon,

la description devient ce moment de l'œuvre littéraire où risquent de se compromettre, aux yeux de ces critiques soupçonneux, la communication avec le lecteur (qui a toujours la tentation de la « sauter »), la cohérence interne de l'œuvre dans laquelle elle prend place (la description tend au « hors-d'œuvre » autonome) et, enfin, la cohérence interne de la description elle-même [...].

Pour éviter que leur intérêt ne s'étiolle, il faut, selon Thérèse Tardif, réduire autant que possible les passages descriptifs : « les descriptions de paysage, analyse de tempéraments, etc. supportent une page ou plus à la fois pourvu qu'elles ne contiennent que les traits

---

<sup>467</sup> Antoine Bernard, « *La Terre vivante* par Harry Bernard », *op. cit.*, p. 217.

<sup>468</sup> Albert Pelletier, « *Juana, mon aimée* d'Harry Bernard », *Le Canada*, 25 novembre 1932, p. 3.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 2.

s'imposant à la curiosité du lecteur moyen<sup>470</sup>. » La préoccupation première est que la description ne soit pas « un prétexte au récit [mais qu'elle] en form[e] un élément constitutif<sup>471</sup>. » Les descriptions cessent alors d'être « des hors-d'œuvre<sup>472</sup> » et participent directement de la création de la vie qu'on cherche à insuffler au roman.

Représentant d'une critique libérale, Louis Dantin affirme de son côté, dans sa recension de *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers, que la description est le grand écueil du roman :

de tous les moyens littéraires, la description lasse le plus vite. Elle ne parle qu'à l'œil et lui impose l'effort d'imagination, de reconstruire, sur la donnée de vagues symboles : ses visions figées manquent du ressort des choses mouvantes. Dans le roman surtout elle gèle et alourdit l'action, et les pages descriptives sont celles que maint lecteur saute d'ordinaire avec enthousiasme<sup>473</sup>.

Si Dantin rejette le régionalisme dans les années 1920<sup>474</sup>, il est tout de même en faveur du réalisme. Seulement, cette esthétique ne correspond pas selon lui à « une reproduction photographique de la réalité et elle implique au contraire un choix artistique<sup>475</sup>. » Dantin souligne en effet que la description « est la psychologie des choses inanimées<sup>476</sup> » et qu'il faut, tant pour les personnages que pour les paysages « leur faire une personnalité, les poser dans des rôles vivants<sup>477</sup>. » Dantin s'enthousiasme alors devant les œuvres qui réussissent à créer une réalité proprement *littéraire*, indépendamment de l'allégeance régionaliste de leurs auteurs. Il souligne par exemple qu'il estime que Léo-Paul Desrosiers a su garder « une lucidité et une projection graphique adéquates à tous ses objets<sup>478</sup> » et qu'Harry Bernard a réussi à reconstruire « en une *réalité graphique* [je souligne] une région de notre

---

<sup>470</sup> Thérèse Tardif, « La vie de l'esprit — L'audace de Rex Desmarchais (Considérations élémentaires sur le roman canadien) », *op. cit.*, p. 3.

<sup>471</sup> Hermas Bastien, « Les livres – *Au Cap Blomidon* », *Le Devoir*, 5 novembre 1932, p. 1.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>473</sup> Louis Dantin, « Chronique littéraire — *Nord-Sud*. Roman canadien, par Léo-Paul Desrosiers », *L'Avenir du Nord*, 29 mai 1931, p. 1.

<sup>474</sup> Dans la querelle du régionalisme, sa position reste mitoyenne : il n'entérine pas non plus l'ensemble de la pensée des « exotiques ». Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 406.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>476</sup> Louis Dantin, « Chronique littéraire — *Nord-Sud*. Roman canadien, par Léo-Paul Desrosiers », *op. cit.*, p. 1.

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> Louis Dantin, « *Les Engagés du Grand-Portage* par Léo-Paul Desrosiers », *L'Avenir du Nord*, 30 septembre 1938, p. 1-2.

sol<sup>479</sup> ». Dantin est conscient de l'impossibilité de rendre entièrement le réel dans le texte. Il ne suffit pas d'avoir bien vécu pour transposer le réel dans la fiction (comme le laissant entendre Antoine Bernard) ni d'y introduire des termes spécialisés (comme Harry Bernard a pu le soutenir)<sup>480</sup>.

### **De la chair et du sang : écrire des personnages vivants**

À la « beauté qui passe » dans le roman par tableaux, au statisme de la description réaliste, s'oppose un désir d'accélération de l'action qui est associé en partie à l'industrialisation de la société québécoise durant l'entre-deux-guerres. *Jules Faubert. Le roi du papier* (1923) d'Ubaldo Paquin, roman populaire suivant l'ascension d'un Canadien français au sein de l'industrie papetière, est par exemple comparé « au roman-cinéma » : « Il y a dans ce livre beaucoup d'action et de mouvement. Dès qu'on en lit les premières lignes, on veut se rendre à la fin tellement l'intrigue est prenante<sup>481</sup>. » Une publicité pour le roman sentimental *Amour moderne* (1939) de Laetitia Filion rassure le lecteur potentiel : « Aucune longue et inutile description n'embarrasse l'intrigue<sup>482</sup>. » Ce type de discours se retrouve plus souvent du côté de la littérature populaire, qui valorise le sensationnalisme, les trames qui se nouent et se dénouent, et les revirements spectaculaires. Au contraire de ce qui se passe dans le circuit lettré, on évacue presque entièrement la description de la réflexion sur le roman, pour miser sur les péripéties et l'action dans des intrigues très souvent policières ou sentimentales. Ubaldo Paquin (sous le pseudonyme d'Alcide Matagan, cette fois), dans une chronique littéraire intitulée « La rage d'écrire » qui décrit la rapidité avec laquelle les écrivains publient leurs textes sans avoir atteint la maturité, explique au sujet de la composition du roman : « [i]l faut que l'intrigue apparaisse nettement comme la

---

<sup>479</sup> Louis Dantin, « *Juana, mon aimée*, roman de M. Harry Bernard », *L'Avenir du Nord*, 26 février 1932, p. 1.

<sup>480</sup> Dans *Paragraphes*, Alfred DesRochers ira encore plus loin en affirmant, par exemple, que le travail de l'écrivain est bien sûr de tirer une substance du réel, mais surtout de retravailler cette substance. Selon lui, il ne faut pas reproduire le milieu dans la fiction, « parce que la littérature [...] est une évasion du réel. » (*Paragraphes. Interviews imaginaires*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, 1931, p. 82.) Or, DesRochers ne s'intéresse que peu au roman; ses commentaires font référence au réalisme dans la poésie canadienne-française, dont les enjeux sont bien différents de ceux du genre romanesque.

<sup>481</sup> [S. a.], « Un genre nouveau », *Le Devoir*, 25 janvier 1924, p. 8.

<sup>482</sup> [S. a.], « Un nouveau roman canadien », *Le Devoir*, 18 novembre 1939, p. 5.

*charpente du livre* [je souligne], sans être masquée trop par les détails, l'accessoire<sup>483</sup>. » Dans une réclame parue dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* au sujet de la parution du roman *Le Massacre de Lachine* d'Alexandre Huot, annonce probablement commanditée par les Éditions Édouard Garand qui assurent sa publication, un chroniqueur souligne quant à lui les caractéristiques qui en font un bon roman populaire :

En une série de chapitres *bien charpentés* [je souligne] et bien gradués, le lecteur est introduit dans les divers milieux qu'il doit connaître pour apprécier au juste les idées et les mœurs de l'époque lointaine où le récit va se dérouler. On remarquera que les descriptions et les dissertations sont rares. Ce n'est pas de cette façon que procède le romancier populaire. Il préfère plutôt renseigner le lecteur par une succession de tableaux vigoureusement brossés. Les héros du drame entrent en scène dès le début, l'intrigue se noue rapidement et l'action ne languit pas jusqu'à la fin<sup>484</sup>.

Rapidité, fluidité, action deviennent les valeurs privilégiées du roman canadien populaire, quitte à escamoter les descriptions, qui sont vues comme autant de digressions.

Les critiques du circuit lettré empruntent toutefois à l'occasion la même rhétorique, déplorant la manière dont sont construites les trames des romans canadiens. Très critique des intrigues élaborées dans les romans dont il fait la recension, Louis Dantin reproche de la même façon à Léo-Paul Desrosiers dans *Nord-Sud*, une intrigue trop mince, dans des termes qui rappellent ceux qui pourraient être utilisés pour discuter de romans populaires : « Ni jalousies, ni trahisons, ni infortunes cruelles : rien que des incidents communs se renvoyant ce drame du cœur sur lequel ils influent à peine<sup>485</sup>. » Dans une autre chronique portant cette fois sur *Juana, mon aimée* d'Harry Bernard, le critique se permet une longue digression sur le faible travail des écrivains quant aux intrigues de leurs romans :

ce qui manque en général au roman canadien, c'est la *structure charpentée* [je souligne] et forte. [...] La plupart [des romanciers], vraiment, ne se mettent pas assez en frais pour les thèmes de leurs histoires. Le plus mince fait divers, l'aventure la plus ressassée, le plus petit filet d'intrigue, semble leur suffire. Ils tricotent de ces fils un tissu quelconque où les caractères et les actes se disséminent en pâles broderies<sup>486</sup>.

---

<sup>483</sup> Alcide Matagan [Ubaldo Paquin], « La rage d'écrire », *Le Nationaliste*, vol. 17, n° 33, 26 septembre 1920, p. 2.

<sup>484</sup> [S. a.], « Le roman canadien », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 15 juin 1923, p. 7.

<sup>485</sup> Louis Dantin, « Chronique littéraire — *Nord-Sud*. Roman canadien, par Léo-Paul Desrosiers », *op. cit.*, p. 1.

<sup>486</sup> Louis Dantin, « *Juana, mon aimée* », *op. cit.*, p. 1.

Ce recours constant au motif de la charpente, présent tant dans le circuit populaire que lettré, ramène le texte à l'état de construction, à un échafaudage solide dont le caractère viril et masculin est actualisé dans les propos de Dantin par la comparaison avec ces autres œuvres romanesques qui, par leur manque de structure, s'apparentent plutôt à des broderies futiles. Le bon roman canadien aura ainsi, aux yeux des contemporains, des assises solides et une intrigue carabinée. « Le roman, après tout, n'est qu'une histoire contée<sup>487</sup> », dira Dantin.

Cet intérêt pour l'intrigue mène, chez une partie des chroniqueurs, à une réflexion sur le roman à thèse. Il y a, dans la presse canadienne-française, une persistance de l'idée selon laquelle « les romans canadiens [...], en général — ne nous y trompons pas — sont bien plus des livres d'idées que des histoires romanesques<sup>488</sup> ». Car la charpente de l'intrigue ne doit pas rester nue, il faut qu'elle soit parée. Le romancier Rex Desmarchais explique, en parlant de *La Terre vivante*, que « [l']ossature du récit, la volonté d'apostolat de l'auteur transparaît. L'histoire est anémique : elle manque de chair et de sang<sup>489</sup>... » Cette chair, ce sang n'évoquent pas, comme on pourrait le croire, le sensationnalisme des récits policiers ou d'aventure, mais un certain rapport à la représentation de la vie, qui passe notamment par la création de personnages de roman. L'œuvre romanesque, maison bien charpentée, doit en effet être habitée. Pour Albert Pelletier, dans le roman à thèse, les personnages ne sont que « des pions à ficelles<sup>490</sup> » et manquent résolument de profondeur, tout comme l'intrigue. À son avis, le roman est avant tout « une œuvre d'art, pas seulement un étalage d'érudition. Oublions donc les récits, et regardons ce qui est la création propre des romanciers : les personnages, c'est-à-dire des individus bien distincts, qui vivent<sup>491</sup>. » Alfred DesRochers a des réflexions similaires et propose que la démonstration trop appuyée d'une thèse est un problème important du roman canadien :

Je me suis souvent demandé si la pauvreté de nos œuvres romanesque ne venait pas de ce qu'au lieu de relater des faits nos romanciers entreprenaient de prouver une théorie? Dans le roman à thèse, à moins que de très grands artistes en usent et faussent, par conséquent, les règles du jeu sans s'en apercevoir, dans

---

<sup>487</sup> *Ibid.*

<sup>488</sup> H. B., « En marge des événements — Un roman du terroir », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 13 novembre 1925, p. 1.

<sup>489</sup> Sévère Couture [Rex Desmarchais], « Notre roman (suite) », *op. cit.*, p. 2.

<sup>490</sup> *Ibid.*

<sup>491</sup> Albert Pelletier, « Nord-Sud », *Le Canada*, 15 août 1931, p. 1, 7.

le roman à thèse, dis-je, il est à peu près impossible d'animer des humains aussi complexes que dans la vie. L'antithèse exige des types qui soient aux antipodes des vertus ou des sentiments que le narrateur veut exposer. Peut-on rendre justice à qui l'on déteste? Peut-on réellement créer un être, lui insuffler une âme complète, si on ne l'aime pas? J'en serais sûrement incapable. La création est œuvre d'amour. [...] Le romancier attribue un peu de lui-même à chacun des acteurs : sans cette chair et cette moelle, ils ne sont que des squelettes<sup>492</sup>.

Comme la valeur du roman canadien dépend de sa faculté à dépeindre la vie, le roman à thèse risque de survaloriser la démonstration de la doctrine au détriment de la représentation du vivant et fait alors du roman « un genre secondaire au service de thèses sociologiques, patriotiques ou morales », « sans intérêt et sans saveur<sup>493</sup> ». DesRochers résume ainsi « les qualités *essentielles* du romancier : cinq sens, et de la sympathie pour les personnages de leurs récits<sup>494</sup>. » Le romancier doit montrer qu'il a fait l'expérience du monde et celle-ci doit se refléter dans son œuvre, mais il doit aussi créer des personnages pour lesquels il puisse ressentir de l'affection.

Cette sympathie pour le personnage dont parle DesRochers permet le glissement du roman à thèse au roman psychologique à mesure que l'on s'approche de la fin de la période. Dans une conférence donnée à l'Alliance française en décembre 1932, rapportée par un journaliste du *Devoir*, Pierre Daviault<sup>495</sup> mène une charge en règle contre le roman doctrinaire, dont les thèses détruisent en fait la matière même du genre romanesque à cause de « la prédominance de doctrines qui attribuent au roman uniquement une valeur de combat, c'est-à-dire qui font du roman un genre secondaire au service de thèses sociologiques, patriotiques ou morales<sup>496</sup>. » Daviault est alors plus enclin à célébrer les nouvelles plumes, notamment celles des écrivains associés aux « Romans de la Jeune génération » (Jovette Bernier, Éva Sénécal, Rex Desmarchais, Claude Robillard), qui s'éloignent du modèle de la littérature terroiriste et qui tendent davantage, justement, vers le roman psychologique. Daviault soutient que « [c]es livres étudient "l'homme dans ses passions" ». Ils soulèvent un coin du voile qui cache les replis secrets de l'âme humaine, tout

---

<sup>492</sup> Alfred DesRochers, « *La Rivière-à-mars* », *L'Ordre*, 22 octobre 1934, p. 4.

<sup>493</sup> [S. a.], « La naissance du roman canadien », *Le Devoir*, 21 décembre 1932, p. 8.

<sup>494</sup> Alfred DesRochers, « *La Rivière-à-mars* », *op. cit.*, p. 4.

<sup>495</sup> Pierre Daviault (1899-1964) est l'auteur de quelques romans publiés durant l'entre-deux-guerres (parfois sous le pseudonyme de Pierre Hartex).

<sup>496</sup> [S. a.], « La naissance du roman canadien », *op. cit.*, p. 8.

en restant dans les bornes d'une décence et d'une discrétion absolues<sup>497</sup>. » Berthelot Brunet prétend aussi que Jovette Bernier « a décidé que notre roman serait psychologique et que ses ouvrages en seraient les précurseurs<sup>498</sup> », mais doute de cette transformation : « Il n'est pas sûr que la brillante chroniqueuse ait raison<sup>499</sup>. » Néanmoins, l'intérêt pour le roman psychologique demeure manifeste au tournant des années 1930. La représentation de types, qui tirent bien souvent sur le stéréotype dans les romans à thèse, sera peu à peu délaissée et remplacée par le goût de l'exploration d'une conscience, d'une subjectivité, dans le but de donner plus d'épaisseur psychologique aux personnages imaginés par les romanciers.

### **L'oubli de la forme**

Ces discussions autour de la place de la description, de l'intrigue et des personnages romanesques masquent celles qui pourraient s'intéresser au style. Non pas que les critiques et les chroniqueurs ne discutent pas de la forme des textes qu'ils commentent, mais leur intérêt est davantage tourné vers des questions de stylistique : respect de la syntaxe, grammaticalité des phrases, choix du vocabulaire, intégration de canadianismes, etc. On remarque, dans les recensions critiques, la présence presque systématique d'une dernière section sur le style des romans critiques, discussion qui se confond souvent avec celle autour de la langue d'écriture des écrivains canadiens-français. S'y s'affrontent plusieurs conceptions du degré de canadianismes acceptable dans un texte<sup>500</sup>, dont la recherche a largement rendu compte et qui ne seront pas mon objet ici.

C'est la simplicité du style romanesque qui prime dans le discours médiatique, les critiques recherchant le plus souvent une écriture épurée. Durandal écrit par exemple à propos du style du roman *Mademoiselle Sérénité* (1936) de Moïsette Olier :

Le langage de Moïsette Olier est remarquable par sa sérénité, sa simplicité, sa tranquillité, ce qui ne l'empêche point d'avoir certain allant et certaine allure. On y rencontre peu d'inutiles épithètes, de périphrases et de remplissages tant

---

<sup>497</sup> *Ibid.*

<sup>498</sup> Berthelot Brunet, « La forêt sans poésie », *L'Ordre*, 30 août 1934, p. 1.

<sup>499</sup> *Ibid.*

<sup>500</sup> Harry Bernard dédie à cette question une large portion de son article « L'avenir du roman canadien », toujours dans cette optique de valorisation du réalisme littéraire. Tout en se gardant bien d'inciter ses compatriotes de lire « même indirectement » l'œuvre de Maupassant, Harry Bernard reconnaît chez lui, « si répugnant qu'il soit », des qualités dans le traitement de la langue régionale qu'il aimerait bien voir transposé dans les œuvres canadiennes : « la simple utilisation, aisée, intelligente, d'un parler populaire », sans faire l'usage de l'italique. Voir Harry Bernard, « L'avenir du roman canadien », *op. cit.*, p. 244.

commodes et tant faciles. C'est un mélange de concret et d'abstrait fait de phrases ni trop courtes ni trop longues, aux images rares, et où on constate un respect de la syntaxe. À défaut de couleurs voyantes et d'envols oratoires finissant en bruit de fanfare, il y a dans le style de Moïsette Olier une musicalité, une fraîcheur, un repos<sup>501</sup>.

La chroniqueuse Raphaëlle fait aussi l'éloge du style d'Éva Sénécal en des termes similaires et en le présentant comme étant si dénudé qu'il s'en fait presque oublier : « La phrase est courte aussi, et simple, sans grands mots, sans tournures recherchées; et cette simplicité du style qui nous fait presque oublier la forme pour ne chercher que le fond — que l'auteur l'ait ou non voulu — est peut-être ce qui met le plus en relief le poignant de l'histoire<sup>502</sup>. » Thérèse Tardif enjoint même aux romanciers de renoncer à l'ajout de figures de style et de supprimer les adjectifs :

De même toutes les figures de style ne conviennent pas au roman. Nous nous les rappelons trop bien quand nous lançons nos premiers essais et qu'une étrange vanité défend de les éliminer. Cette faiblesse nous prive d'une gloire proportionnée à nos labeurs. Le mot poétique, s'il ne concorde pas avec un ton élevé; ou le mot excessif, s'il ne participe pas d'une constante vulgarité, imprime une brusque descente à l'envol de la pensée<sup>503</sup>.

Un style épuré aurait donc pour effet de ne pas déconcentrer le lecteur et, en ce sens, on peut rapprocher ce souci d'une langue d'écriture simple de celui d'une description courte, ce pour éviter que le lecteur ne saute tout bonnement des pages. Certains critiques se sentent même le besoin de défendre la simplicité de la langue ainsi dépouillée : « On pourrait croire que le style en est mauvais. C'est une erreur. Le style, sans recherche, est cependant très bon. La langue de Laurent Barré n'est peut-être pas très riche, mais il y a une flamme d'un bout à l'autre du livre, dont la magie entraîne le lecteur qui sent ses yeux se mouiller<sup>504</sup>. » Ici encore, on mise sur la magie du livre, c'est-à-dire sur l'histoire, plutôt que sur la littérarité du style pour attribuer une valeur à l'œuvre.

Quand on juge que l'auteur ne respecte pas cette règle de concision et de simplicité, la critique peut être particulièrement sévère; *Châteaux de cartes* (1926) d'Hélène Charbonneau est par exemple vertement critiqué sur le plan stylistique par Louis Dantin :

---

<sup>501</sup> Durandal, « Mademoiselle Sérénité », *En avant!*, 13 août 1937, p. 3.

<sup>502</sup> Raphaëlle (pseud. de Raphaëlle-Berthe Guertin), « Nouveauté littéraire — *Dans les ombres* », *L'Action populaire*, 3 septembre 1931, p. 6.

<sup>503</sup> Thérèse Tardif, *La vie de l'esprit — L'audace de Rex Desmarchais (Considérations élémentaires sur le roman canadien)*, *op.cit.*, p. 3.

<sup>504</sup> G. M. Bilodeau, « *Bertha et Rosette* », *Le Bulletin des agriculteurs*, 2 février 1930, p. 2.



[Le roman] étale, au surplus, un style où le chaos des phrases disjointes, le croisement des mots effarés, le heurt des images disparates, simulent un enchevêtrement de lierres dans une forêt de l'Inde. L'auteur possède sans doute une imagination chaude et vive, mais qui s'ébat comme dans le songe, hors du cercle logique, et aboutit ainsi à l'extravagant, à l'absurde. Son vocabulaire est brillant, mais les dix parties du discours s'entrent [*sic*] comme à la loterie. Cela est-il partiellement voulu? M<sup>lle</sup> Charbonneau suit-elle les clans ésotériques qui conçoivent l'art comme indépendant du cerveau, comme une fonction mystique dépassant la sphère rationnelle et que seules peuvent saisir certaines antennes subtiles tendues dans les dessous de l'âme<sup>505</sup>?

L'image d'un « enchevêtrement de lierres dans une forêt de l'Inde » pour décrire le style de Charbonneau est certainement à opposer au style « canadien ». Dans cette critique particulière, Dantin relève que le nom de famille de la protagoniste a des résonances espagnoles et que l'enracinement de l'intrigue au Canada, pour que le roman puisse se montrer digne de la mention « roman canadien » en couverture, est bien faible. Dantin reconduit ici l'idée que l'action du roman doit coïncider avec son lieu de publication. Un style trop ampoulé, « ésotérique » et ayant une « fonction mystique » est trop proche du genre de littérature qui se fait en France à la même époque et, sans ici prendre parti pour le régionalisme littéraire, Dantin se positionne tout de même en faveur d'une langue romanesque naturelle.

On préfère ainsi largement que les romans proposent un style plus près d'un français standard. Ainsi, on se réjouit que le style de Ringuet dans *Trente arpents* ne puisse pas vieillir puisque « ce n'est pas du français d'aujourd'hui, on aurait écrit ainsi il y a cent ans et on écrira encore ainsi dans cent ans<sup>506</sup>. » La pérennité supposée de ce style dépouillé comble donc une certaine lacune de l'élégance de la phrase. Affirmant que Claude-Henri Grignon est l'un des seuls auteurs canadiens-français qui ait un style, P.-S. Desranleau décrit celui-ci comme ni « élégant ni harmonieux. Il est brut, primitif, direct, elliptique, près des choses qu'il veut dire, d'une couleur suffisamment indiquée, peut-être un peu court, mais pas au point de s'essouffler<sup>507</sup>. »

Grignon estime cependant que la recherche d'un style simple produit un effet d'écriture à la chaîne :

---

<sup>505</sup> Louis Dantin, « Notes littéraires », *L'Avenir du Nord*, 6 mai 1927, p. 1.

<sup>506</sup> Paul Sauriol, « Les cours de Bruneau — Ringuet », *Le Devoir*, 17 novembre 1939, p. 7.

<sup>507</sup> [S. a.], « À la Société d'étude et de conférences », *Le Devoir*, 7 décembre 1935, p. 5.

On publie trop, et on publie trop de romans — et trop de romans niais, produits directs du décalquage et de la reproduction. Mon doux, où sont les vrais créateurs? Si encore le style, la forme faisait pardonner le fond. Mais on écrit hâtivement, pareils à de besogneux commerciaux. La fièvre de publier empêche le cerveau de penser raisonnablement et l'instruction de conduire. On écrit (les Canadiens surtout) comme on marche : mollement et au hasard. Le vrai sens nous échappe, et des mots nous n'en avons pas à prêter. Le vocabulaire de nos romanciers est des plus pauvres. Mes ancêtres me paraissaient plus savants, moins précieux<sup>508</sup>.

L'opposition savant/précieux mise en relief ici par Grignon tend à montrer que l'on souhaite voir s'enrichir le style des auteurs canadiens, mais en restant encore une fois loin d'une forme de préciosité. Selon Grignon, la façon d'y parvenir passe par le recours aux canadianismes, bien dosés, sans anglicismes, ce qui correspond à une position assez largement partagée par ses contemporains.

Le type de roman privilégié dans les critiques de première réception et des articles abordant la question du genre romanesque au Canada français est donc celui qui, sans abuser des descriptions et dans un style simple, propose une intrigue forte. Cette définition, pour très simple qu'elle puisse paraître, s'appuie sur un rejet de l'artifice. Le roman canadien doit être vrai, c'est-à-dire vraisemblable, ce qui passe par une recherche de réalisme de manière plus ou moins affirmée, mais aussi par l'importance accordée à la structure du récit et à la concision du style.

### **LE ROMAN CANADIEN, POUR QUI?**

L'accent mis sur la vraisemblance ne doit toutefois pas se faire au détriment de la moralité, particulièrement parce qu'on juge que la majeure partie du lectorat du roman est, d'une manière ou d'une autre, relativement immature et risque de ne pas être en mesure de voir les dangers de l'œuvre de fiction. On peut alors se demander qui est le lecteur type du roman canadien dans l'esprit d'un chroniqueur ou d'un publicitaire de l'entre-deux-guerres. À qui donc, est destiné le roman canadien? La question peut sembler tautologique : comment le roman canadien pourrait-il s'adresser à un autre public que le lectorat canadien lui-même? Pourtant, dans l'*Histoire de la littérature canadienne* (1874) d'Edmond Lareau

---

<sup>508</sup> Valdombre [Claude-Henri Grignon], « Littérature canadienne-française (Critique de Valdombre) », supplément « La vie canadienne », n° 40, dans Jean Féron, *L'Homme aux deux visages*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930, p. 68.

affleurerait déjà l'idée qu'une représentation fidèle des mœurs canadiennes est tributaire autant d'un désir de créer une littérature nationale que d'un besoin d'affirmer son authenticité auprès d'un lectorat européen. Lareau reprochait par exemple à Pierre-Joseph-Olivier Chauveau le langage grossier des paysans dans *Charles Guérin* qui « ne peut que donner, à l'étranger, une fort mauvaise idée de nos campagnes, tandis qu'il est bien connu de tous que le langage des Canadiens est bien supérieur aux patois de France et d'ailleurs » (HLC, p. 285). Henri-Émile Chevalier<sup>509</sup> et Napoléon Bourassa<sup>510</sup> subissaient le même genre de procès. Même lorsqu'on juge que les mœurs canadiennes sont bien représentées, la qualité du roman peut souffrir si l'on croit qu'un lecteur extérieur ne saura l'apprécier. La représentation des mœurs canadiennes tient donc au regard de l'Autre, dont la sanction est primordiale, ainsi la promotion de la littérature pour un lectorat canadien ne se fait que dans un deuxième temps. C'est aussi l'avis de Lucie Robert : « La promotion de la littérature est d'abord une façon de mettre en valeur la collectivité nationale, en premier lieu, au regard d'autrui et, en second lieu, à celui de ses propres constituants<sup>511</sup> ». Le roman agit ici comme une carte de visite, il fait certainement plus souvent mouche auprès des lecteurs outremer que les traités d'histoire, qui seront bien moins lus que les romans. Le portrait qu'il y est fait de la nation canadienne a donc tout avantage à être fidèle à celui qu'on souhaite qui soit fait des Canadiens à l'étranger.

Cependant, le lecteur canadien entre également en scène dans l'imaginaire générique de la période de manière importante. Les articles et les études dans les périodiques font état de cette nouvelle considération du public lecteur. Alex Gagnon affirme qu'« [e]n faisant la promotion du livre sous toutes ses formes, par l'entremise de la

---

<sup>509</sup> « On pourrait également reprocher à M. Chevalier d'avoir voulu, dans les romans qu'il a composés depuis son départ du Canada, dénaturer l'esprit de nos institutions et représenter notre pays sous des couleurs certainement exagérées, pour ne pas dire malveillantes. [...] Nous ne saurions supporter sans protester ces exagérations outrées que l'écrivain porte à notre crédit. Ces fausses notions peuvent induire en erreur l'Européen qui n'aurait d'autres connaissances géographiques ou historiques que les romans de Chevalier. On nous représente comme une plage encore déserte, habitée par des sauvages encore barbares. Il n'y a pas de semaine sans qu'un grand dîner de cannibales soit donné à Québec ou à Montréal. Les quelques années que M. Chevalier a passées parmi nous ne l'autorisaient certainement pas à parler de la sorte de ceux qui l'ont accueilli comme un des leurs au foyer de la famille canadienne. » (HLC, 289)

<sup>510</sup> « C'est [dans *Jacques et Marie*] un peu, de la première page à la dernière, le même thème et le même chant. Cette note peut devenir monotone, non pas pour un lecteur canadien, car je le répète la vie canadienne est là tout entière, mais pour un étranger qui ne saurait comprendre tout le charme de ces couleurs locales. » (HLC, 317)

<sup>511</sup> Lucie Robert, « Edmond Lareau : codifier la littérature », *op. cit.*, p. 85.

publicité ou en développant un discours critique aussi bien sur les œuvres littéraires que sur les ouvrages historiques politiques ou religieux, le journal cherche à guider son public vers la pratique de la lecture<sup>512</sup>. » Or, ce public est « stratifié » en « lectorats socialement différenciés, délimités, caractérisés<sup>513</sup> ». Il ne sera pas question ici pour moi de retracer les habitudes de lecture réelles des Canadiens français de l'époque, mais plutôt de déceler, dans le discours sur le roman, le(s) lecteur(s) imaginé(s) du roman canadien. À l'instar de Patrick Charaudeau, je pose qu'il existe un « contrat d'énonciation journalistique » qui « correspond à la façon dont l'énonciateur journaliste met en scène le discours d'information à l'adresse d'un destinataire imposé en partie par le dispositif et en plus imaginé et construit par lui<sup>514</sup>. » Charaudeau distingue deux destinataires de l'information journalistique : « l'instance cible, celle à laquelle s'adresse l'instance de production en l'imaginant, et l'instance-public, celle qui reçoit effectivement l'information et qui l'interprète<sup>515</sup> ». Il est possible que ces deux instances se superposent de manière effective dans la réalité, mais il m'intéresse surtout de comprendre quels sont les lecteurs supposés du roman selon les chroniqueurs et commentateurs journalistiques puisque la représentation que l'on donne du public cible du genre romanesque est partie intégrante de la conception du genre lui-même. Ce destinataire en partie construit par le discours journalistique est à rapprocher du lecteur modèle<sup>516</sup>, c'est-à-dire celui auquel l'écrivain pense lorsqu'il utilise différentes stratégies de communication dans son texte. Je continuerai ici, pour l'heure, de me concentrer sur le discours, qui reflète à la fois les nouveaux marchés qu'on souhaite développer, et le lectorat présumé habituel du roman canadien pour montrer que les chroniqueurs cherchent à encadrer l'expérience que font les lecteurs de la fiction.

---

<sup>512</sup> Alex Gagnon, « Culture écrite et survivance. Les représentations du livre, de la lecture et de la littérature dans *Le Devoir* », dans Micheline Cambron, Alex Gagnon et Myriam Côté (dir.), *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Codicille éditeur, coll. « CRILCQ Premières approches », 2018, p. 214.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 218

<sup>514</sup> Patrick Charaudeau, « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », *SEMEN*, [En ligne], n° 22, 2006, p. 9, <http://journals.openedition.org/semen/2793>

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>516</sup> L'expression est empruntée à Umberto Eco dans *Lector in fabula*.

## Romans canadiens à l'intention des jeunes filles

« Les livres canadiens ne sont lus que par ceux qui en font ou se proposent d'en faire<sup>517</sup> » disait un ami à Alfred DesRochers. Le discours entourant la publication romanesque canadienne dans les années 1920 fait surtout état d'une difficulté d'élargir le lectorat du roman canadien. La critique littéraire en est encore, au début des années 1920, à ses premiers développements et les lectures faites des nouvelles parutions ne sont pas encore tout à fait indépendantes d'un esprit mercantile qui veut, plus que de juger de la pertinence ou du style des romanciers, assurer la vente des ouvrages. Nombreux sont les chroniqueurs et les signataires d'articles de la presse écrite qui déplorent d'ailleurs le manque d'intérêt des Canadiens français pour le roman d'ici, en soulignant précisément la faiblesse des ventes. Dans une chronique sur ce problème, Jules Larivière prétend avoir mené une petite enquête en librairie sur la vente des romans canadiens :

Sur les quatre cents et quelques clients qui ont fréquenté l'officine littéraire de mon vieil ami, durant ces huit soirées, dix pour cent, à peu près, sont repartis sans rien acheter. Une fraction égale à trois pour cent a acheté des livres de sciences et de religion. J'en ai remarqué quatre ou cinq qui ont acheté des volumes d'histoire et de philosophie, soit un pour cent. Un nombre égal achetait des volumes de poésie. Le roman de haute envergure (France, Bourget, Bourgaux, Benoît, etc.) et le roman pour jeune fille (Delly, Chantepleure, Acher, etc.) accaparaient vingt-cinq pour cent de l'achalandage et le reste, soit l'énorme proportion de quarante pour cent, puisait dans les casiers du gros roman populaire français<sup>518</sup>...

La précision des données prétendument recueillies ici par Larivière intéresse peut-être moins que le sentiment général qui se dégage de son commentaire : il y aurait encore, dans les années 1920, une absence d'intérêt pour le roman canadien, éclipsé par « le gros roman populaire français », qui présenterait d'ailleurs une menace plus imposante que la littérature édifiante de France<sup>519</sup>. Paul Durtal, qui mène une « enquête » semblable à celle de Larivière, en bibliothèque cette fois, est lui aussi confondu par le délaissement du livre sérieux, au profit d'une littérature de divertissement. Il écoute la plainte des livres, qui s'attristent de ne pas être empruntés :

---

<sup>517</sup> Alfred DesRochers, *Paragraphes. Interviews littéraires*, Montréal, *op. cit.*, p. 7.

<sup>518</sup> Jules Larivière, « Causons », supplément « La vie canadienne » n° 4, dans Jean Féron, *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925, p. 76.

<sup>519</sup> Cette perspective n'est pas neuve, Octave Crémazie, déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, tenait des propos similaires.

« Lui aussi ne viendra pas. Lui aussi préfère les romans. Aujourd’hui, on n’aime plus les gens sérieux qui pensent à l’avenir, parlent du passé, de religion, de vie simple mais haute »...

J’arrivai devant la section Religions, Histoire, Beaux-Arts... et j’ai compris le reproche, la plainte des vieux livres sérieux : peu ou point de vide aux rayons<sup>520</sup>.

Si Durtal utilise le masculin en référant à ces lecteurs imaginaires qui délaissent les lectures sérieuses, c’est véritablement la *lectrice* qui est en cause : « [J]’écoutai des jeunes filles, des dames instruites et distinguées échangeant leurs livres. Or, toutes redemandaient des romans<sup>521</sup>... » Le lecteur type du roman est en effet plus souvent une femme, entichée du roman-feuilleton français, de romans dits « livresques<sup>522</sup> », « romanesques<sup>523</sup> », et qu’on perçoit comme fidélisée à ce genre de publication. À ce roman livresque s’oppose le « vrai » roman, qui intéresserait les hommes éduqués et dont la lecture aurait, implicitement, pour but l’achèvement de leur formation à titre de sujet politique<sup>524</sup>. *L’Action française* réunit par exemple sous le titre « Lectures pour l’homme intelligent » une longue liste de romans canadiens<sup>525</sup>, manière d’influencer les lecteurs potentiels. La cohabitation des deux types de romans est évidemment difficile dans l’imaginaire générique; le roman de type « livresque » étant perçu comme moins pertinent, on incite le public à s’en détacher. Plus précisément on souhaite que les femmes délaissent le roman-feuilleton français pour le roman *canadien* sérieux. On doit donc construire le roman canadien surtout pour elles.

Dans les périodiques canadiens-français de l’entre-deux-guerres, on ne cherche en effet pas à empêcher la femme de lire des romans, mais en s’appuyant sur l’idée que l’esprit féminin est plus prompt à être souillé par de mauvaises lectures, on bâtit le modèle du roman canadien autour de la moralité, en vue d’une lecture saine pour les jeunes filles. Les critiques d’œuvres romanesques se terminent ainsi presque toutes sur la recommandation ou non de « mettre le livre entre toutes les mains ». On peut comprendre, bien que ce ne soit pas toujours explicite, que ce sont surtout les mains de femmes dont on parle ici,

---

<sup>520</sup> Paul Durtal, « La plainte des livres sérieux », *L’Action populaire*, 28 février 1929, p. 1.

<sup>521</sup> *Ibid.*

<sup>522</sup> « [L]es œuvres étaient superficielles, livresques, peu savoureuses. » dit-on du roman canadien de la première heure dans [S. a.], « Le roman », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juillet 1937, p. 8.

<sup>523</sup> Paul Durtal, « La plainte des livres sérieux », *op. cit.*, p. 1.

<sup>524</sup> Alex Gagnon, « Culture écrite et survivance. Les représentations du livre, de la lecture et de la littérature dans *Le Devoir* », *op. cit.*, p. 214.

<sup>525</sup> [S. a.], « Lectures pour l’homme intelligent », *L’Action française*, vol. 11, n<sup>o</sup> 6, juin 1924, p. 375-376.

notamment dans la critique des *Engagés du Grand Portage* où on lit : « Ce roman qui peut être mis entre toutes les mains n'est pas cependant à l'eau de rose. Il renferme des tableaux cruels, précis, réalistes; il est tour à tour virulent et tendre<sup>526</sup>. » *Les Engagés du Grand Portage* est alors présenté comme un roman canadien qui appelle à la fois des qualités féminines (la tendresse) et masculines (par le biais des adjectifs cruels, précis, réaliste, virulent). Par ce genre de remarque, on invite les femmes à délaisser les romans populaires français pour les romans canadiens qu'on trouve plus moralement acceptables.

Évidemment, la lectrice est placée, dans l'imaginaire générique, « sous l'autorité préalable d'une lecture masculine, qui seule paraît dotée de jugement et de distance critiques<sup>527</sup>. » Néanmoins, dans les pages féminines, il n'est pas rare de voir des chroniqueuses se saisir de ce discours pour dissuader les lectrices de lire les romans jugés trop périlleux. Dans une réponse à la lettre d'une lectrice identifiée sous le pseudonyme de Trop Petite, la chroniqueuse Gaïta l'enjoint à rejeter le roman *L'Empoisonneur* (1928) de Jean Nel (pseudonyme de Jean-André Jeannel), dépeint comme « [u]n livre qui abaisse l'esprit du lecteur dès les premières pages, le traîne dans la boue, la honte, le crime et la bêtise humaines, [...] un livre de cette façon, voilà l'empoisonneur des idées saines, de la moralité et des nobles enthousiasmes<sup>528</sup>. Trop Petite a malencontreusement apprécié le roman de Nel et Gaïta attribue cette appréciation à la sensiblerie naïve de la lectrice qui la rend incapable de percevoir l'ignominie du roman : « mais ma mie Trop Petite, votre cœur est trop grand, car il trouve de multiples qualités à ce livre mal pensé et mal rendu, et, malheureusement édité sous le vocable de roman canadien<sup>529</sup>. » Trop Petite incarne parfaitement la jeune fille qu'il faut savoir diriger vers de plus saines lectures puisqu'elle s'avère incapable de le faire toute seule. L'étiquette de « roman canadien » qui figure sur la couverture de certains livres apparaît de même comme piégée et l'on considère que les jeunes lectrices ne seront pas à même de distinguer le bon grain de l'ivraie et seront leurrées vers de mauvaises lectures alors même qu'elles tentent de remplir leur devoir patriotique en encourageant les auteurs canadiens. Le pseudonyme de Trop Petite, d'ailleurs,

---

<sup>526</sup> [S. a.], « Les Engagés du Grand Portage », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1<sup>er</sup> juillet 1938, p. 1.

<sup>527</sup> Mylène Bédard, « Flattée et pourfendue. Représentations de la figure de la lectrice dans *Le Pionnier de Sherbrooke* », *Voix et Images*, dossier « Les genres médiatiques (1860-1900) », vol. 42, n° 3, printemps-été 2017, p. 46.

<sup>528</sup> Gaïta, « Billet de Grande-Sœur - *L'Empoisonneur* », *Le Bulletin des agriculteurs*, 22 novembre 1928, p. 5.

<sup>529</sup> *Ibid.*

l'identifie déjà comme immature et on pourrait bien imaginer que sa lettre est en fait écrite par Gaïta elle-même pour illustrer plus aisément son propos et lui donner une aura de vérité.

Le rôle de certaines chroniqueuses des pages féminines est alors similaire à celui de la mère de famille qui connaît mieux ce qu'il est convenable de lire pour une jeune fille non pas parce qu'elle a une grande érudition, mais parce qu'elle sait départager le vice et la vertu. Le commentaire de Jules Larivière à propos du roman *Dans les ombres* d'Éva Sénécal souligne ce trait : « si vous voulez le conseil sincère d'un pékin (un amateur) en théologie et même en philosophie, mais qui connaît bien la vie, bonnes mères canadiennes, ne faites pas lire le roman de Mademoiselle Sénécal à vos jeunes filles<sup>530</sup>. » Il suffit de bien connaître la vie canadienne pour être en mesure de recommander ou non un ouvrage qui puisse affecter les mœurs de la jeune fille. On constate alors qu'il existe une filiation de femmes dans la représentation de la lectrice de romans, celles ayant acquis le savoir sur les bonnes et les mauvaises œuvres devant éduquer les plus jeunes. Le commentateur masculin surplombe évidemment ce discours puisque c'est lui qui ultimement guide les chroniqueuses, les mères de famille et les jeunes filles modernes loin du roman présenté comme diabolique parce qu'il présente le mensonge, l'illusion, l'indécence du rêve<sup>531</sup>. Pour Alex Gagnon, la lecture représente deux grands dangers pour les femmes dans la conception de l'entre-deux-guerres : la sortie du foyer domestique et la sortie d'elles-mêmes<sup>532</sup>, c'est-à-dire la déconnexion du réel pour plonger dans la fiction. À ces deux dangers qui guettent la lectrice de romans, il me semble qu'il faille ajouter celui de faillir à la tâche en tant que gardienne de la nation.

### **Les nourritures livresques**

Lorsqu'on regarde plus largement qui est identifié comme lecteur potentiel du roman, on constate que les classes sociales se superposent au sexe comme caractère définitoire du rapport que les lecteurs doivent avoir au genre romanesque. À l'instar de la jeune fille, l'ouvrier doit aussi être orienté dans ses lectures des romans. Les lectures de la classe ouvrière sont une préoccupation nouvelle dans les lettres canadiennes-françaises.

---

<sup>530</sup> Jules Larivière, « Les nouveaux livres », *Mon magazine*, vol. 6, n° 8, 10 octobre 1931, p. 10. Vigilant est d'accord dans « Notre excès de bille », *Mon magazine*, vol. 6, n° 9, novembre 1931, p. 34.

<sup>531</sup> Alex Gagnon, « Culture écrite et survivance. Les représentations du livre, de la lecture et de la littérature dans *Le Devoir* », *op. cit.*, p. 221.

<sup>532</sup> *Ibid.*



L'industrialisation, l'urbanisation et la scolarisation jouent un rôle prépondérant dans l'accès nouveau de cette classe de la société à la lecture. Le sujet du lecteur ouvrier apparaît fortement en 1925, où plusieurs chroniqueurs, dans des périodiques très différents, choisissent d'aborder cette question. L'année 1925 est marquée par des débats importants sur le communisme et l'éducation des prolétaires à la suite, en particulier, de l'ouverture de l'Université ouvrière par Albert Saint-Martin cette même année<sup>533</sup>. La question de l'ouvrier et de son rapport à la lecture des romans commence alors à se poser avec plus d'acuité comme un sujet de réflexion pour les chroniqueurs littéraires.

Jules Larivière a un intérêt pour l'ouvrier qui, après une dure journée de travail, souhaiterait se divertir par la lecture d'un bon roman et se déplace en librairie :

Enfin, c'est le brave père de famille, solide ouvrier qui, une fois la semaine, laisse ses habits de travail pour venir faire ample provision de lecture pour lui et les siens et rapporte avec orgueil une pile de volumes dont chacun éveillera chez lui des désirs malsains et offrir à sa famille des scènes plus ou moins crues d'adultères et d'escroquerie<sup>534</sup>...

S'il est brave et solide dans le contexte de son travail, l'ouvrier dépeint ici par Larivière n'est pas un *bon* père de famille, puisque les romans qu'il choisit, avec orgueil, mais, on le comprend, sans être capable de déterminer correctement leur valeur, sont des lectures malsaines qu'il fait pénétrer dans son foyer. Ses enfants et sa femme seront bien vite eux aussi exposés à l'adultère, à l'escroquerie, alors qu'il devrait les en protéger. L'ouvrier lui-même est sujet au même type de perversion de ses mœurs que la jeune fille avide de romans. Chez lui aussi, les désirs malsains sont éveillés par la lecture des mauvais ouvrages.

Alors que la jeune fille est simplement faible de caractère, c'est le type de vie journalière de l'ouvrier qui explique en partie son besoin d'évasion : « l'homme du peuple, las de son labeur journalier, se sent le soir venu, un besoin de délasserment, de changement d'atmosphère fut-il factice et délétère<sup>535</sup>. » Larivière dédouane ainsi quelque peu l'ouvrier,

---

<sup>533</sup> Pour explorer davantage la question de l'éducation communiste au Québec, consulter, notamment, Robert Comeau et Bernard Dionne, *Le droit de se taire. Histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises », 1989 et Andrée Lévesque, *Virage à gauche interdit : les communistes, les socialistes et leurs ennemis au Québec, 1929-1939*, Montréal, Boréal, 1984.

<sup>534</sup> Jules Larivière, « Causons », *op. cit.*, p. 76.

<sup>535</sup> *Ibid.*

qui n'a pas intrinsèquement un penchant malsain pour la représentation de la déviance morale sous toutes ses formes : « [c]e qui le charme dans ces livres à si déplorable morale, ce n'est pas tant le crime sous ses aspects quelconques, c'est la vie irréaliste qui les charpente, le château en Espagne qui en irradie<sup>536</sup>. »

Il y aurait donc une scission importante entre la vie souhaitée par l'ouvrier et son quotidien, limité par sa misère matérielle :

Le désir inné est infini chez tout être humain et, s'il ne peut donner libre cours à ses désirs, par suite des misères de la vie, il s'intoxique d'irréel et de fictif.

Cet éther intellectuel, il le prend là où il le trouve à portée de sa bourse, de sa compréhension et ses appétits<sup>537</sup>.

Larivière associe ici très habilement la lecture et la consommation. Le roman est une nourriture; l'ouvrier faisait d'ailleurs « provision de lecture » pour les siens dans le passage précédent, mais comme sa bourse ne lui permet pas de se procurer un aliment sain pour apaiser sa faim intellectuelle — limitée par sa compréhension du monde, mais bien présente — il s'intoxique, ainsi que toute sa famille. Trop chère, la littérature saine n'est pas accessible au prolétaire, devant ce problème, Larivière propose : « Que l'on présente à notre peuple des lectures du terroir à portée de sa bourse, à saine morale et aptes à capter ses rêves et ses désirs et nous n'aurons pas de plus fidèles clients. » Dans une seconde causerie<sup>538</sup> publiée quelques mois plus tard, Larivière présente les romans de la collection « Le Roman canadien » de la maison d'édition Édouard Garand comme le remède à ce problème.

La collection de Garand est toutefois loin d'apparaître comme une panacée pour d'autres acteurs du milieu littéraire. On ne veut pas fournir de roman populaire à l'ouvrier, mais l'élever au-dessus de sa condition. Le désir de fournir aux ouvriers des œuvres romanesques saines préoccupe aussi le frère Antoine Bernard. Dans un article qui paraît au *Devoir* la même année, Bernard explique le bien que peut faire la lecture d'un roman comme *La Campagne canadienne* du Père Adélarde Dugré pour les classes populaires :

Puisqu'un roman, c'est un ouvrage en prose, de cinquante ou de cinq cents pages, avec ou sans illustrations, moule commode où l'auteur verse les idées

---

<sup>536</sup> *Ibid.*

<sup>537</sup> *Ibid.*

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 78.

qu'il veut, pourquoi ne pas se servir d'un genre littéraire réputé facile (allez-y voir!), aimé du public bourgeois et ouvrier, pour atteindre ce public et lui fournir des idées saines, fortifiantes, éducatrices? Pourquoi ne pas combattre le mal du roman obscène ou subversif en se servant, quand la chose est possible, des armes mêmes de l'adversaire<sup>539</sup>?

La définition du roman proposée par Bernard est très large et embrasse un grand nombre de publications, certainement parce que c'est sur la flexibilité du modèle, du « moule commode » qu'il souhaite s'appuyer. La forme importe peu, puisque le roman sert d'abord et avant tout à transmettre des idées. Le média, en somme, importe peu, ce qu'il faut, c'est rejoindre le public bourgeois et ouvrier en substituant au roman malsain un roman qui permet de l'éduquer. Bernard souligne que Dugré s'adresse « surtout à l'*intelligence* du lecteur<sup>540</sup> » mais aussi qu'il « a une cause à plaider<sup>541</sup> ». Selon lui, « la mission de l'art est avant tout une mission d'intelligence et d'amour<sup>542</sup>. »

Toujours en mars 1925, J.-H. Lemay s'enquiert de l'absence de roman ayant l'usine comme toile de fond :

Jusqu'ici, peu d'auteurs canadiens ont osé aborder la *question ouvrière* dans le cadre d'un roman. Sur ce sujet qui préoccupe l'opinion publique dans tous les pays, notre littérature compte déjà nombre de tracts et maintes conférences remarquables, mais à peine quelques volumes où, sous la forme romanesque, soient décrites les phases diverses d'un conflit ouvrier. D'où vient cette pénurie? Faut-il croire que ce genre littéraire répugne à des considérations aussi importantes que celles des relations entre le capital et le travail<sup>543</sup>?

Lemay note ici un décalage entre les sujets chauds de l'actualité et ce qui est représenté dans les œuvres romanesques. Il fait donc du roman un vecteur d'explication de certaines réalités. Même s'il avoue qu'« [i]l semble hardi pour un écrivain d'essayer de transporter une entité aussi peu poétique qu'une usine avec des ouvriers et ses machines<sup>544</sup> », il en découvre un qui a selon lui, cette hardiesse, l'abbé Goyette, avec son roman *L'Ultime Solution* et affirme « en toute probité, que son œuvre est doublement recommandable et par ses belles, et par ses bonnes qualités<sup>545</sup>. »

---

<sup>539</sup> Antoine Bernard, « *La Campagne canadienne* par le Père Adélard Dugré, S.J. », *op. cit.*, p. 1.

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> *Ibid.*

<sup>543</sup> J.-H. Lemay, « *L'Unique Solution* par l'abbé Goyette », *Le Devoir*, 7 mars 1925, p. 1 L'auteur souligne.

<sup>544</sup> *Ibid.*

<sup>545</sup> *Ibid.*

La recommandation peut paraître s'appliquer à l'ensemble de la population de lecteurs, mais il est assez clair que Lemay pense que l'œuvre rejoindra surtout les ouvriers, puisque le sujet du roman les concerne directement. À la fin de son texte, Lemay se rapporte aussi à la métaphore de la lecture nourricière :

Souhaitons que l'infatigable apologiste et le fécond romancier continuent encore longtemps à doter notre littérature de livres aussi bienfaisants que l'*Unique Solution* où « la paille dorée des mots recèle des épis de grain nourrissant! »<sup>546</sup>.

La fécondité du romancier implique directement la qualité nourricière de ses textes; les publicités de la maison d'édition Édouard Garand vont plus loin encore dans l'adéquation entre la nourriture spirituelle que fournit la lecture et le roman canadien :

Les foules ont faim, elles sont avides de vrai, de beau, et presque personne ne leur dispense cet aliment de l'esprit. Elles ont sans doute au Canada, des éducateurs consciencieux qui leur enseignent l'indispensable pour gagner le pain quotidien et vivre honnêtement; mais l'âme populaire ne réclame-t-elle pas, en outre un peu de superflu? Si nous voulons que les travailleurs s'élèvent au-dessus des préoccupations banales ou des amusements dangereux, offrons-leur de bons livres, qui soient à leur portée<sup>547</sup>.

Il s'agit en somme d'une vision assez élitiste du roman qui serait le vecteur par lequel les dépositaires du savoir pourraient transmettre cette éducation à la classe ouvrière. En ce sens, le discours sur le roman recoupe les doctrines sur l'éducation que Fernand Dumont voit poindre durant les années 1930. Pour Dumont, « [l]es élites du temps pensent ou croient penser à partir des principes; cela, elles l'affirment constamment. Mais, nous l'avons noté déjà, elles formulent aussi des diagnostics, elles circonscrivent des problèmes, elles proposent des solutions circonstanciées<sup>548</sup>. »

Alexandre Huot va même jusqu'à avancer que l'insuccès du roman canadien tel qu'il s'écrit à son époque dans d'autres maisons d'édition est dû à une incompréhension de la population elle-même : « Le peuple a des idées, des aspirations, des sentiments, et disons le mot, des instincts, qu'il faut savoir remuer. Si on y réussit, le roman a du succès<sup>549</sup>. »

---

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>547</sup> LA DIRECTION, « Grande nouveauté littéraire dans la collection du Roman Canadien *Fleur lointaine* par François Provençal, Docteur ès Lettres », supplément « La vie canadienne », dans Jean Féron, *Le Manchoir de Frontenac*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926, p. 96.

<sup>548</sup> Fernand Dumont, « Les années 30. La première révolution tranquille », *op. cit.*, p. 29.

<sup>549</sup> Alexandre Huot, « Les illustres inconnus », supplément « La vie canadienne », dans *La Ceinture fléchée*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926, p. 47.

Ces instincts du peuple doivent être dirigés : « [L]e tort des écrivains de notre pays de Québec a été de devancer le lecteur. Quand on entre à l'école, la maîtresse ne tâche pas vous faire lire avant de vous avoir appris l'épellation. Que l'écrivain canadien-français fasse de même<sup>550</sup>. » Selon Huot, Édouard Garand est le seul éditeur qui réussisse à endosser cette mission éducative du peuple, en parlant en son nom :

L'enfant doit apprendre à lire avant d'étudier la philosophie. Je m'en vais donner au peuple des livres qui seront l'enfance de la littérature. Peu à peu j'éduquerai la masse; je la conduirai insensiblement de l'enfance à l'adolescence, et de l'adolescence à la maturité de la littérature<sup>551</sup>.

On l'a vu, l'opinion de Huot quant à la qualité des publications de la maison d'Édouard Garand n'est pas partagée par l'ensemble des critiques. Le souci d'éducation des ouvriers et de la population connaît cependant beaucoup d'échos. Le roman canadien est envisagé comme devant assurer à la fois des fonctions nourricière et éducative pour un peuple ouvrier présenté comme infantile dans ses goûts et ses aptitudes de lecture.

Tandis que la critique envisage le lectorat du roman — les jeunes filles et les ouvriers — comme ayant besoin d'être guidé pour éviter les pièges de la fiction romanesque, on développe peu à peu un intérêt pour la littérature destinée à la jeunesse. L'édition, au début du XX<sup>e</sup> siècle, repose majoritairement sur la production de manuels scolaires et de livres qui seront remis en prix à la fin de l'année scolaire, à la suite de l'imposition de la loi Choquette en 1925 qui exige des établissements scolaires qu'ils dépensent la moitié de la somme consacrée à l'achat de livres aux livres canadiens<sup>552</sup>. Les enfants et les jeunes deviennent un nouveau public cible pour les romanciers. À partir des années 1920, on voit se développer une véritable littérature pour la jeunesse, qui passe presque entièrement par le roman. Ce nouveau public a une influence sur la réception de certains romans écrits pour lui. On cherche une forme littéraire qui puisse à la fois accommoder l'attention éphémère des enfants, et qui lui enseigne les valeurs doxiques. Les créateurs de la première revue destinée aux enfants, *L'Oiseau bleu*, ont aussi pour but de concurrencer les *comics* américains qui abondent de plus en plus au Québec<sup>553</sup>. Les auteurs

---

<sup>550</sup> *Ibid.*

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>552</sup> Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI, *op. cit.*, p. 420.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 419.

de *La vie littéraire au Québec* montrent que les romans d'aventures sont le plus appropriés pour ce genre de visée, car « le suspense favorise une attention soutenue, alors que sur le plan du contenu, les réalités canadiennes de même que l'exploitation de l'intérêt des enfants pour les progrès de la science (dans la foulée du succès de Jules Verne) semblent les stratégies de prédilection<sup>554</sup>.

En plus de transmettre les valeurs de la société canadienne-française, le roman canadien pour la jeunesse doit aussi être attirant pour les enfants et satisfaisant pour les enseignants. Les commentateurs de la presse reconnaissent ces qualités chez certains éditeurs :

M. Lévesque, l'éditeur, a su trouver une formule de livres de prix destinés à satisfaire les exigences des enfants et des éducateurs : présentation simple, de bon goût, sans surcharge d'ornements incohérents, illustrations typiques et sobres; format moyen : 7 1/2 x 10, papier convenable, sans luxe cependant, pour répondre au prix minime de l'ouvrage, soit \$0.50 net. Voilà, enfin, croyons-nous, un livre canadien, d'inspiration, de composition, entièrement fabriqué, illustré et édité au pays qui rivalise en substance et en présentation avec les meilleurs ouvrages des séries importées pour une somme équivalente<sup>555</sup>.

On évoque ici les mêmes préoccupations que pour le roman pour adulte : un souci porté à la facture matérielle du livre, un prix de vente qui permette à la masse de se procurer facilement des livres qui ont pour but d'éduquer, tout en proposant une solution de rechange canadienne à la littérature étrangère qui lui fait concurrence.

Les romans où les héros sont eux-mêmes des enfants sont favorisés par la critique, qu'ils soient ou non destinés principalement à un public jeunesse. Marie-Claire Daveluy est la première à écrire un roman pour la jeunesse dont les héros sont eux-mêmes des enfants<sup>556</sup>. Ce canevas sera par la suite de plus en plus utilisé par les auteurs jeunesse, mais les chroniqueurs font de plusieurs autres romans des livres qui pourront être lus par les enfants. *Au diable vert* d'Armand Yon, un roman destiné à un auditoire adulte, est à ce titre considéré comme un excellent livre pour la jeunesse, aux dires d'un chroniqueur du *Devoir* : « il conviendra surtout à la jeunesse étudiante de nos collèges et de nos écoles, puisque le

---

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>555</sup> [S. a.], « Les nouveaux livres », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 13 juin 1930, p.1.

<sup>556</sup> Il s'agit du roman *Les Aventures de Perrine et de Charlot*. Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI, *op. cit.*, p. 420.

héros du roman, Félix Gervais, a l'âge de nos écoliers, et qu'il attire la sympathie par son amour du travail, la droiture de son caractère et sa probité<sup>557</sup>. »

Les écrivaines investissent le plus sûrement ce nouveau sous-genre romanesque; il s'agit même pour elles « d'une voie d'accès privilégiée au monde littéraire<sup>558</sup>. Marie-Claire Daveluy la première, puis Marie-Louise d'Auteuil, Miette (pseudonyme de M<sup>me</sup> Conrad Bastien), Juliette Lavergne (pseudonyme de Laetitia Desaulniers), Michelle Le Normand (pseudonyme de Marie-Antoinette Tardif), Maxine (pseudonyme de Marie-Caroline-Alexandra Bouchette). Marie-Rose Turcot et Maxine en particulier seront reconnues pour la qualité de leurs romans. Comme pour les autres types de romans, les romancières pour la jeunesse sont souvent rapprochées des auteurs français. Maxine est par exemple constamment qualifiée de « Comtesse de Ségur canadienne »<sup>559</sup>. Contrairement aux manuels et histoires littéraires, qui font peu de places aux femmes écrivant ce genre de roman, le discours sur le roman pour enfants dans les périodiques est assez unanimement favorable à celui-ci.

L'écriture de romans pour la jeunesse est souvent comparée à une mission<sup>560</sup>, poursuivie par les auteurs qui s'y adonnent. Le parti pris est en effet celui de l'éducation par le roman. Le souci de fantaisie, bien qu'acceptable en littérature pour enfants, est parfois délaissé au profit d'un réalisme éducateur. En parlant de *L'Aiglon blanc des Illinois* de Maxine, l'éditeur Albert Lévesque affirme par exemple :

[...] je ne connais guère de meilleurs livres que celui-ci pour développer, de façon intelligente et profitable, l'imagination de nos enfants. D'autres écrits les montent jusque dans la chimère pure ou les traînent à l'étranger dans un monde de freluquets pleins d'affectation. Le livre de Maxine est écrit pour pallier l'effet de ces lectures presque nocives, pour en contrebalancer l'influence<sup>561</sup>.

Même lorsqu'il est question du roman d'anticipation *La Fin de la terre* d'Emmanuel Desrosiers, qui « s'adresse aux enfants plus âgés qui raffolent de récits d'aventures dans

---

<sup>557</sup> J. M., « *Au Diable vert – Un roman de M. Armand Yon* », *Le Devoir*, 18 août 1928, p. 5.

<sup>558</sup> Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, 1919-1933*, t. VI, *op. cit.*, p. 419.

<sup>559</sup> Il semble que cette appellation soit donnée à Maxine à partir de la parution de son roman *L'Aiglon blanc des Illinois*. Voir notamment [S. a.], « Livres – Journaux, revues », *L'Avenir du Nord*, 18 août 1939, p. 3 ; [S. a.], « L'information littéraire et artistique », *L'Illustration nouvelle*, 12 août 1939, p. 14, » [S. a.], « *L'Aiglon blanc des Illinois* par Maxine », *Le Jour*, 19 août 1939, p. 7.

<sup>560</sup> [S. a.], « Livres – Journaux, revues », *L'Avenir du Nord*, 18 août 1939, p. 3.

<sup>561</sup> [S. a.], « Les nouveaux livres », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 13 juin 1930, p. 1.

des régions de l'inconnu ou du mystère<sup>562</sup> » selon Séraphin Marion, on met l'accent sur son côté scientifique :

On se plaint du petit nombre de vocations scientifiques chez nous; ce roman de M. Desrosiers est apte à donner le goût de la science à tous les jeunes qui auront la bonne fortune de lire ce livre écrit dans une langue presque toujours exempte de termes pédants, l'écueil auquel se heurtent les Jules Vernes manqués<sup>563</sup>.

La fin de la décennie 1930 est aussi marquée par la parution d'un premier « roman scout », *Pointe au chêne* par Albert Saint-Pierre. Dans une recension lors de sa parution, on mentionne que ce roman « apporte aux éducateurs le plan d'une éducation saine et légale, et aux enfants qui le suivront, un ferment d'idéal<sup>564</sup>. » Encore une fois, le réalisme est au centre des qualités du roman scout : « Le scoutisme, qu'il met en œuvre, se fonde sur un réalisme pratique plutôt qu'une idéologie abstraite. Au centre névralgique des épisodes se révèle le sentiment intensément humain de l'honneur<sup>565</sup>. » *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* relaie la même idée : « Une intrigue intéressante et des faits réels mettent en jeu et font triompher les méthodes et vertus scoutées<sup>566</sup> » et souligne que « [l]e rôle de l'aumônier y est souligné avec un soin particulier<sup>567</sup> ». La fortune de ce type de roman est toutefois brève, seuls les deux romans d'Albert Saint-Pierre s'en réclameront. Comme lorsqu'il est question des jeunes filles ou des ouvriers, les chroniqueurs utilisent le roman pour encadrer leur lecture et offrir des modèles qui permettront de moduler le rapport au monde des lecteurs de romans. Le roman canadien a ainsi une fonction d'élévation des mœurs.

#### ACHETER CANADIEN POUR GAGNER SON CIEL

L'une des manières de rejoindre les différentes strates de lecteurs qu'on voudrait rediriger vers le roman canadien est la publicité. L'explosion de l'utilisation du terme « roman canadien » dans la presse de 1923 est partiellement attribuable à la publicité massive pour les titres associés au roman canadien qui commence à se déployer à partir de cette année. L'éditeur Édouard Garand, qui lance cette année-là une collection de littérature

---

<sup>562</sup> Séraphin Marion, « *La Fin de la terre* (Appréciations), *Mon magazine*, vol. 3, n° 10, mars 1932, p. 24.

<sup>563</sup> *Ibid.*

<sup>564</sup> Reynald Boulton, « *Pointe au chêne* - roman scout canadien », *Le Devoir*, 17 juillet 1937, p. 7.

<sup>565</sup> *Ibid.*

<sup>566</sup> [S. a.], « *Pointe au chêne* », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 9 juillet 1937, p. 6.

<sup>567</sup> *Ibid.*



populaire nommée « Le Roman canadien » achète par exemple beaucoup d'espace publicitaire dans les périodiques pour attirer l'attention des acheteurs potentiels. Soudainement, on lit le syntagme « roman canadien » à presque chaque page des quotidiens.

Tous les périodiques qui comptent, soit sur un service de librairie, soit sur des presses, présentent dans leurs pages des publicités qui visent à mousser l'intérêt du public pour les romans qu'ils publient ou dont ils assurent la distribution. Ils soulignent systématiquement leur appartenance canadienne. Une partie de la publicité pour ces services de librairie passe par la présence d'encadrés publicitaires dans lesquels on dresse la liste des titres que les lecteurs du journal peuvent se procurer. Ces encarts peuvent aussi renvoyer aux catalogues de maisons d'édition établies qui achètent de l'espace publicitaire dans la presse à grand tirage pour faire connaître leurs collections. Alex Gagnon a étudié la représentation du livre, de la lecture et de la littérature dans les pages du *Devoir* par le biais de ces encadrés publicitaires. Il montre que la récurrence des encadrés publicitaires, qui reviennent de jour en jour, pendant plusieurs semaines consécutives crée une redondance du message, « contrastant avec le caractère éphémère de la nouvelle<sup>568</sup> ». Dans l'*Action française*, une section « En vente à l'action française » liste d'abord les ouvrages étrangers avec des commentaires éditoriaux entre parenthèses (« très beau livre », « livre très élevant », « superbe synthèse », etc.) puis ajoute une section intitulée « canadiana » où on répète, toujours entre parenthèses, qu'il s'agit de « roman canadien ».

On constate que *Le Devoir* a recours à d'autres subterfuges pour attirer l'attention de ses lecteurs sur les nouvelles parutions romanesques. L'amateur de hockey se retrouve ainsi trompé à la lecture de la vignette intitulée : « Le Canadien gagnera-t-il ? » qui explique :

Voilà une question que se posent tous les amateurs du sport. Nous le saurons ce soir. Jules Faubert deviendra-t-il ce qu'il ambitionne d'être : le roi du papier? Nous le saurons en lisant *Jules Faubert*, roman canadien par Ubald Paquin, qu'on peut se procurer au prix de 90 sous (franco \$1.00) en s'adressant au *Devoir*.<sup>569</sup>

---

<sup>568</sup> Alex Gagnon, « Culture écrite et survivance. Les représentations du livre, de la lecture et de la littérature dans *le Devoir* », *op. cit.*, p. 212.

<sup>569</sup> [S. a.], « Le Canadien gagnera-t-il ? », *Le Devoir*, 11 mars 1924, p. 8.

L'économiste est aussi floué en poursuivant sa lecture du texte « Le franc oscille » : « Le franc baisse et monte, il oscille comme un oiseau blessé par un chasseur perfide, mais la vente de *Jules Faubert* va toujours en augmentant<sup>570</sup>. » Cette technique publicitaire ne semble s'appliquer qu'aux romans et non aux autres genres littéraires. Ce type d'appât fera dire à Henri D'Arles : « Ah! ces éditeurs, ils n'en font pas d'autres. À quels trucs n'ont-ils pas recours pour allécher la clientèle<sup>571</sup>? »

Le même genre de parade est utilisé dans la courte colonne au titre « Pourquoi suez-vous? », qui explique que le meilleur moyen de se rafraîchir est de se mettre à l'ombre, un verre de limonade d'une main et le roman d'Armand Yon, *Au Diable vert*, de l'autre. La publicité se termine sur une remontrance : « Tout le monde l'a lu excepté vous; c'est pour ça que vous continuez de suer à grosses gouttes<sup>572</sup>. » En plus de masquer le sujet réel de la publicité, on joue ici sur le sentiment d'appartenance à un groupe de lecteurs imaginaires qui auraient une position plus enviable que la personne qui n'aurait pas lu le roman *Au Diable vert*. Ce jeu sur l'inclusion/l'exclusion est peut-être plus efficace que les vignettes publicitaires trompeuses misant sur l'intérêt des lecteurs pour le sport ou pour l'actualité. La publicité des années 1920 capitalise ainsi souvent sur le sentiment patriotique, qui est certainement le moyen le plus efficace de créer un sentiment d'appartenance autour d'une littérature, autour d'une œuvre particulière. Une publicité pour le roman *Le Patriote* de Jean Féron exemplifie bien le travail sur le devoir patriotique mis en œuvre pour faire lire, mais aussi pour vendre : « Pourquoi vous présenter les personnages? Si jamais, en lisant ces pages de l'histoire du Canada vous ne frémissiez point, c'est qu'à la place de votre cœur de Canadien français, s'est placé quelque chose de froid, quelque chose de monstrueux, qui ne se nomme point<sup>573</sup>. »

Montrer une allégeance par la lecture devient un devoir plus pressant que le fait d'apprécier l'histoire de l'œuvre romanesque en elle-même, ou ses personnages. On exhorte ici les Canadiens français à remplir leur devoir patriotique en lisant les œuvres de leurs compatriotes, à défaut de quoi non seulement ils n'ont pas de cœur, mais surtout leur

---

<sup>570</sup> [S. a.], « Le franc oscille », *Le Devoir*, 12 mars 1924, p. 4.

<sup>571</sup> Henri D'arles, « Un roman du sol », *L'Action canadienne-française*, vol. 20, n° 4, octobre 1928, p. 227.

<sup>572</sup> [S. a.], « Pourquoi suez-vous? », *Le Devoir*, 18 août 1928, p. 2.

<sup>573</sup> [Publicité pour *Le Patriote* de Jean Féron], « Héroïsme d'antan! Amours sublimes! Où êtes-vous? », supplément « La vie canadienne », dans Alexandre Huot, *Le Trésor de Bigot*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926, p. 65.

appartenance à la nation canadienne-française est remise en question. Françoise Gaudet, dans une étrange chronique présentant une discussion fictive entre deux femmes autour de la question de l'achat de livres canadiens lors de la Semaine du livre, va même jusqu'à imaginer un châtiment divin pour le Canadien ou la Canadienne refusant de prendre le temps de lire des ouvrages de leurs compatriotes : la constitution d'une bibliothèque canadienne dans l'au-delà pour, au moins, assurer la lecture des romans canadiens par les morts. Le plan, toutefois, n'est pas garanti de succès selon l'une des interlocutrices fictives qui l'échafaude :

Mais voilà, qui va embarrasser un grand nombre de Canadiens, s'ils sont condamnés à passer leur ciel à feuilleter des livres qu'ils ne voulaient même pas regarder pendant leur vie. Écoutez. Pour ce que je comprends là-dessus, je crois que les personnes qui n'ont pas voulu aider les écrivains de leur vivant n'iront pas au ciel. C'est entendu, réglé, décrété : ils leur manquent le premier précepte de charité chrétienne : l'amour du prochain<sup>574</sup>.

Le ton badin et ironique de cette chronique ne masque pas complètement sa conclusion : lire les romans écrits par des Canadiens français, en plus d'être un acte patriotique, est aussi une pratique morale, une transaction charitable au même titre que l'aumône qui permettra à ses pratiquants, peut-être, de « gagner leur ciel » tout en posant un geste en faveur de la nation.

### **Le livre, un bel objet**

L'argument de vente du roman a aussi pour effet que la décennie 1920 fait aussi une place significative à la description matérielle du livre<sup>575</sup>. Les discussions autour des œuvres romanesques qui paraissent durant l'entre-deux-guerres ne sont pas dégagées de ces préoccupations et attachent beaucoup d'importance à la facture du roman : la présence de belles illustrations, le soin apporté à la typographie et à la mise en page, l'absence de coquilles, etc. Thérèse Tardif, dans sa chronique « La vie de l'esprit » qui s'intéresse à

---

<sup>574</sup> Françoise Gaudet, « L'actualité - Parlant livres et auteurs », *Le Devoir*, 5 novembre 1932, p. 1.

<sup>575</sup> Cette préoccupation n'est pas nouvelle, en 1852, à la parution de *Charles Guérin* premier roman canadien à paraître sous forme de volume relié, l'éditeur du *Pays*, G. H. Cherrier, vante le luxe de l'édition en note de son article : « L'ouvrage paraîtra par livraison de 64 pages chacune sur un très beau papier. Le titre sera intercalé dans un bouquet de feuilles d'érable. Chaque chapitre commencera par une magnifique lettre de goût, gravée sur bois.<sup>575</sup> » G. H. Cherrier, « *Charles Guérin*. Roman de mœurs canadiennes. Par J. O. Chauveau », *Le Pays*, 3 juin 1852, p. 3.

l'œuvre de Rex Desmarchais, rappelle notamment l'importance de la qualité matérielle des œuvres parmi les « considérations élémentaires sur le roman canadien » :

La tenue du livre, autant que son contenu, doit caractériser l'œuvre. Le travail le plus subtil, du plus haut infini littéraire, perd ses possibilités d'attrait si le format est inconmode, la couverture voyante, l'imprimé de biais, et les mots incorrects ou les phrases tronquées à cause des omissions du typographe ou des distractions du correcteur<sup>576</sup>.

Le roman en particulier est touché par cet impératif d'être un objet de qualité et sa présentation paratextuelle aura une influence sur sa réception. Ainsi, le roman *Nipsya* d'Henri Doutremont (pseudonyme de Georges Bugnet) est décrit comme « un livre intéressant qui, dans une toilette attrayante, charme l'œil et l'esprit<sup>577</sup> » tandis qu'on reproche à ce même auteur la facture matérielle d'un autre de ses romans, pourtant tous deux publiés aux éditions Édouard Garand et comprenant les illustrations du même artiste, Albert Fournier : « Nous regrettons que le *Lys de sang*, qui ne manque pas d'intérêt, soit illustré de façon pitoyable. Les gravures nous déplaisent souverainement<sup>578</sup>. » L'importance de ces détails dans les critiques de première réception laisse entrevoir le roman comme un produit dont la qualité matérielle doit être attestée presque autant que sa composition et sa teneur. L'œuvre romanesque reste un produit de consommation dont on veut écouler les ventes.

L'importance accordée à la présentation matérielle du roman est aussi le signe que le format de celui-ci est en pleine mutation. Dans les périodiques du début du siècle, lorsqu'il est question de roman canadien, on renvoie surtout au roman-feuilleton publié dans leurs pages<sup>579</sup>. Commentant la sortie du roman *Un Cœur fidèle* de Blanche Lamontagne-Beauregard, Antoine Bernard montre que le genre romanesque a subi une transformation matérielle :

Depuis l'âge d'or du romantisme, le multiforme roman, véritable Prométhée moderne, a beaucoup marché, il a couru le monde entier, et pour mieux courir, il a dépouillé tout vêtement lourd. Ce n'est plus en *in-octavo*, mais en brochure légère, que vous le rencontrez partout. C'est paré d'une claire toilette que

---

<sup>576</sup> Thérèse Tardif, « La vie de l'esprit — L'audace de Rex Desmarchais (Considérations élémentaires sur le roman canadien) », *op. cit.*, p. 3.

<sup>577</sup> [S. a.], « Un roman canadien par le cousin de René Bazin », *Le Devoir*, 4 octobre 1924, p. 2.

<sup>578</sup> [S. a.], « Les éditions Édouard Garand », *Le Devoir*, 2 février 1924, p. 4.

<sup>579</sup> C'est le cas notamment des articles de Georges Pelletier, « Le roman canadien », *Le Devoir*, 14 octobre 1911, p. 1 et du billet du soir de Léon Lorrain, « Le roman canadien », *Le Devoir*, 18 octobre 1911, p. 1.

s'offre à vous le premier roman de l'aimable poétesse de chez nous Blanche Lamontagne-Beauregard<sup>580</sup>.

Le changement de format dont fait état Antoine Bertrand est corollaire d'une démocratisation de la lecture, de même que d'un changement dans le mode de production du livre, qui est passé d'une production quasi artisanale à une production de masse industrielle dans les années 1920 grâce en particulier à l'entreprise de la maison d'édition Édouard Garand<sup>581</sup>. Reconnues pour leur rythme de production effréné, les éditions Édouard Garand sont aussi souvent pointées du doigt parce que les œuvres qui sortent de ses presses contiennent des coquilles et divers problèmes d'impression. Garand mise également sur des éditions illustrées, dont les couvertures en trois couleurs voyantes sont facilement identifiables. Dans une rubrique de *L'Action populaire*, un lien est établi entre ce type de paratexte et la corruption des mœurs :

Des éditions populaires, à prix minimes, mettent les productions littéraires à la portée de toutes les bourses. Est-ce un bien, est-ce un mal? Hélas, il semble que cette diffusion ait surtout favorisé les mauvaises lectures. Leur nombre dans tous les cas dépasse celui des bonnes; elles s'offrent partout sous des couvertures flamboyantes et des titres aguichants à la convoitise humaine<sup>582</sup>.

Un travail sur la présentation paratextuelle des œuvres est alors aussi un moyen de favoriser les ventes du roman. L'accent mis sur des questions d'habillage de couverture, de typographie et de présentation générale matérielle des romans dans les articles et chroniques journalistiques est aussi le symptôme de la difficulté de bâtir une véritable critique littéraire au Canada français. Dans son « Billet du soir », Léon Lorrain exprime parfaitement le dégoût certain que crée cette absence de critique réelle des œuvres, et met en relief les mécanismes publicitaires et patriotiques que j'ai évoqués :

On n'ignore pas que, dans les journaux, dont la mission est, ou plutôt devrait être de façonner l'opinion, c'est au premier venu, ou au dernier arrivé que l'on confie la tâche d'accuser réception du dernier volume paru. Celui à qui échoit cette besogne s'en tire du mieux qu'il peut! — le pauvre! — et, après des louanges pesantes, dont l'étendue est proportionnée aux relations plus ou moins bonnes de l'auteur avec ses patrons, il vante, avec la façon d'un encanteur, les beautés typographiques de l'ouvrage et la supériorité des reliures de M. X, qui, par hasard, insère ses annonces dans le journal qui ne perd jamais une occasion

---

<sup>580</sup> Antoine Bernard, « *Un Cœur fidèle* : roman, par Blanche Lamontagne-Beauregard », *op. cit.*, p. 1.

<sup>581</sup> L'importante question de l'édition populaire fait l'objet du chapitre suivant.

<sup>582</sup> [S. a.], « Les livres... tonique ou poison ? », *L'Action populaire*, 6 mars 1924, p. 5.

d'encourager les lettres, et qui sait confondre agréablement, en un seul paragraphe, les mérites de l'art canadien et l'excellence de l'industrie canadienne<sup>583</sup>.

On comprend que Lorrain souligne ici que si autant d'importance est accordée à la typographie et à des considérations semblables, c'est à la fois parce que les commentateurs apparaissent n'avoir rien de mieux à dire, mais aussi en raison des relations commerciales dont le livre est partie prenante. Le roman canadien du début du siècle fait partie d'une économie de marché qui était pour ainsi dire inexistante au siècle précédent. Même si cet aspect est souvent évacué des études sur le roman, la dimension commerciale associée à la production romanesque n'est pas à négliger lorsqu'il vient le temps de penser les transformations de l'horizon d'attente concernant l'œuvre et son contenu. Le format, on le verra dans le chapitre suivant, influence le contenu du roman et a en retour un impact sur sa réception.

\*  
\* \*

C'est dans les périodiques qu'on peut prendre la mesure pour la première fois du fossé qui se creuse entre les impératifs du marché littéraire qui est en train de se former et la critique littéraire, qui cherche à inventer la littérature canadienne-française. Si Lucie Robert estime qu'« on distingue alors deux corpus d'œuvres : la littérature nationale, dont l'intérêt est d'ordre historique et sociologique, et LA LITTÉRATURE, dont l'intérêt est d'ordre esthétique<sup>584</sup> », c'est davantage le schisme entre littérature à visée commerciale, avec une diffusion de masse et populaire, et littérature à visée esthétique qui affleure dans le discours médiatique sur le roman canadien. Cette dichotomie est explicable en partie par le fait que le roman populaire est maintenant vendu surtout en volume relié, tout comme le roman de facture classique, alors qu'il était précédemment cantonné aux journaux à l'ère des romans-feuilletons<sup>585</sup>. Il côtoie maintenant le roman du circuit lettré, avec lequel il entre en compétition dans l'espace médiatique. Si les articles de fond sur le genre

---

<sup>583</sup> Léon Lorrain, « Billet du soir – Le roman canadien », *Le Devoir*, 18 octobre 1911, p. 1.

<sup>584</sup> Lucie Robert, « L'émergence de la notion de "littérature canadienne-française" dans la presse québécoise (1870-1948), *op. cit.*, p. 142.

<sup>585</sup> Ce sera le sujet du chapitre suivant.

romanesque au Canada français traitent davantage des romans doxiques, la ligne de partage n'est pas aussi claire dans les critiques de première réception, qui s'intéressent assez largement à tous les types de parution. L'espace publicitaire est quant à lui largement dominé par le roman populaire. La surreprésentation de la publicité pour les romans populaires permet en effet de palier la relative absence de critiques légitimes pour ces œuvres. Sur la page même du journal, il est donc possible de prendre acte de la concurrence entre les deux factions du champ littéraire.

Le roman canadien dont on parle dans la presse, que ce soit dans les chroniques elles-mêmes ou, en périphérie, dans les publicités qui les entourent doit répondre aux impératifs de littérarité et de commercialité. Le marché et les instances de légitimation de l'institution littéraire agissent, en somme, comme deux forces définitives de l'imaginaire générique du roman canadien, comme deux pôles qui influencent l'idée qu'on se fera du genre romanesque en fonction de la proximité relative des acteurs du champ littéraire de l'un ou de l'autre.

La « formule » du roman canadien qu'on cherche à établir concerne alors à la fois les caractéristiques du genre, du point de vue de la poétique, mais aussi le besoin de trouver une forme romanesque qui puisse mousser les ventes des œuvres canadiennes et prendre une part du marché qui est, encore, dominée par le roman européen d'importation. Littérature commerciale et littérature à prétention esthétique ont ainsi toutes deux une fonction nationale forte. Les débats sur la manière dont le roman canadien doit s'écrire, la façon de lui assurer un lectorat, la publicité qui lui est faite, misent tous, d'une manière ou d'une autre, sur la fibre patriotique et le devoir national. Chroniqueurs, publicistes, éditeurs et romanciers veulent donc que le public *adhère* au roman canadien, qu'il le lise, l'achète, l'améliore. Le métalangage employé pour parler du roman canadien dont j'ai relevé quelques éléments dans le présent chapitre est dirigé vers une instance-cible, clairement identifiable puisqu'on l'apostrophe parfois directement en lui adressant directement les publicités, en répondant à ses interrogations dans le courrier des lecteurs ou des lectrices, de même qu'en admonestant les romanciers lorsque leurs œuvres risqueraient de détourner le public de celles-ci. Le roman canadien apparaît ainsi comme un véritable projet de société, à la fois moteur artistique et moteur économique.

**DEUXIÈME PARTIE**

**Pratiques du roman**



## CHAPITRE IV

### **Le roman, au sortir du périodique. Hybridité générique de la collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand**

*Nous ne sommes pas assez fâts pour croire que les quelque vingt volumes déjà parus dans notre collection soient des chefs-d'œuvre; personnellement, je crois plutôt que dans trente ans, ils seront complètement oubliés et que, si plus tard, nos noms sont vaguement évoqués, ce ne sera que comme l'on mentionne, de nos jours, ceux des pionniers qui ont abattu les arbres occupant l'emplacement d'un village. On ne sait rien de leur vie, leur œuvre ne vit que par ce qu'elle a permis aux autres d'accomplir.*

JULES LARIVIÈRE, 1926<sup>586</sup>

Dans le premier chapitre de cette thèse, j'évoquais l'importance de prendre en compte les différentes dimensions du roman (le regard porté sur le genre, le contenu textuel et le livre matériel) pour être en mesure de cerner avec rigueur l'imaginaire générique. La première partie de mon analyse a été consacrée au discours sur le roman canadien, c'est donc dire plus spécifiquement à l'idée de genre, même si j'ai convoqué, par moments, d'autres enjeux qui influencent la représentation du genre romanesque au Canada français. J'y ai montré par quels moyens discursifs on a tenté de s'appropriier le genre romanesque dans le discours savant et institutionnel, et j'ai mis en relief la tension entre l'institution et le marché littéraires au cœur du discours médiatique sur le roman canadien. Le deuxième volet de ma thèse concernera maintenant les transformations des poétiques du roman canadien, ce qui implique un retour aux œuvres mêmes. Les quelque deux cents textes désignés comme « roman canadien » par les auteurs eux-mêmes, les éditeurs ou la critique et publiés durant l'entre-deux-guerres forment a priori un corpus hétérogène. La fréquentation assidue de ce corpus m'a toutefois permis de

---

<sup>586</sup> Jules Larivière, « Causons », supplément « La vie canadienne », n° 6, dans Jean Féron, *La Taverne du diable*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », p. 78. Jules Larivière est romancier et journaliste. Il collabore à la maison d'édition Édouard Garand et à la revue *Mon Magazine*.

dégager trois lignes de force qui le parcourent. Celles-ci me mènent à identifier trois séries littéraires distinctes, c'est-à-dire autant d'ensembles d'œuvres identifiées comme des romans canadiens : les œuvres populaires de la collection « Le Roman canadien » publiées aux Éditions Édouard Garand; les romans régionalistes structurés autour de la trame narrative du mariage mixte; et les œuvres mettant en scène un narrateur autodiégétique. Chacune d'entre elles me permet d'interroger le corpus du roman canadien sous un angle particulier — les modes de production du roman populaire, le cœur du récit (l'intrigue, le personnel romanesque et les canevas narratifs) et la scène d'énonciation (le point de vue et la focalisation) — pour ainsi donner la mesure des transformations auxquelles il est soumis durant l'entre-deux-guerres et qui en font un objet distinct du roman tel qu'il s'écrivait au XIX<sup>e</sup> siècle et tel qu'il s'écrira à partir de la Seconde Guerre mondiale.

D'autres séries littéraires auraient évidemment pu être envisagées pour montrer la modification des poétiques romanesques qui s'imposent dans les décennies 1920 et 1930. L'avènement du roman canadien pour la jeunesse, qui se produit à partir de 1922, implique par exemple une complexe redéfinition des poétiques romanesques en vue de les adapter à un lectorat constitué d'enfants ou d'adolescents, lectorat qui n'avait jusqu'alors pas véritablement été envisagé pour le roman. L'analyse des codes et des *topoi* du roman pour enfants aurait également été valable, mais la littérature jeunesse au Québec a déjà fait l'objet de travaux importants<sup>587</sup> et je souhaitais me concentrer sur le roman adressé à un public adulte. Les trois séries littéraires qui m'intéresseront donc dans les trois chapitres suivants ont été choisies à cause du grand nombre d'œuvres qu'elles permettent de fédérer autour d'un même enjeu ou d'un même trait caractéristique. Les romans qui les composent se conforment à un horizon d'attente spécifique, qui nous informe alors aussi sur l'imaginaire générique de l'entre-deux-guerres.

Le présent chapitre portera sur la première de ces trois séries, qui regroupe les œuvres de la collection « Le Roman canadien » de la maison d'édition Édouard Garand. À mes yeux, cette collection a en effet une importance centrale dans la constitution d'un imaginaire du genre romanesque au Québec par son titre même, qui en fait la première utilisation systématique du syntagme « roman canadien ». Les Éditions Édouard Garand illustrent de même particulièrement

---

<sup>587</sup> Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse. : Québec et francophonies du Canada*, Éditions David, 2000; Suzanne Pouliot, « L'édition littéraire d'enfance et de jeunesse depuis 1920 », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition littéraire en quête d'autonomie. Albert Lévesque et son temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 57-75.

bien les rapports entre les instances de légitimation de la littérature et le marché littéraire, que j'évoquais au chapitre précédent : elles constituent — avec les Éditions Albert Lévesque (1926-1937), les Éditions du Mercure/The Mercury Press (1927-1931) et les Éditions du Totem (1933-1938) — l'une des premières entreprises éditoriales professionnelles au Québec, mais se positionnent d'entrée de jeu dans le champ de la littérature de masse<sup>588</sup>. On doit en partie à Édouard Garand, qui procède à des campagnes de publicité massives pour faire connaître les ouvrages qu'il édite, la normalisation et la récurrence du recours au syntagme « roman canadien » dans la presse. En misant sur le créneau du roman national, Garand stimule la concurrence; les autres éditeurs et les services d'imprimerie des périodiques commencent aussi à faire référence aux œuvres qu'ils publient comme à des « romans canadiens ». La création de la collection « Le Roman canadien », qui constitue une étiquette générique à part entière, est alors à mon sens le symptôme le plus visible de la redéfinition du genre romanesque durant l'entre-deux-guerres.

Romans populaires publiés de 1923 à 1931<sup>589</sup>, les œuvres de cette collection ont recours à des dispositifs romanesques et à des canevas narratifs spécifiques, et forment un ensemble hautement régulé à l'intérieur duquel l'écart esthétique n'est pas priorisé. Pour être publiés dans cette collection, les romanciers doivent se conformer à un horizon d'attente précis; leurs œuvres doivent exacerber le sentiment d'appartenance nationale tout en respectant les codes du roman à grande diffusion. Cette codification stricte encadre à la fois le texte lui-même, mais aussi sa présentation matérielle. L'étude des « Romans canadiens » permet alors de mettre en lumière un changement important dans l'imaginaire générique de l'entre-deux-guerres qui se joue sur le plan de la poétique des supports. Marie-Ève Thérienty a théorisé la poétique des supports comme « la part de littérarité inhérente aux choix matériels de publication<sup>590</sup> ». Si l'on admet, avec la chercheuse, que « [l]es changements massifs de *medium* sont sans doute producteurs des effets

---

<sup>588</sup> Ce positionnement dans le champ de la littérature populaire contraste avec celui des autres maisons d'édition fondées à la même époque. Les Éditions Albert Lévesque et les Éditions du Totem, dirigées respectivement par Albert Lévesque et par Albert Pelletier, se veulent des maisons d'édition professionnelles de littérature générale. Les Éditions du Mercure/The Mercury Press, sous la direction de Louis Carrier, visent plus expressément le marché du livre de luxe.

<sup>589</sup> La maison d'édition Édouard Garand est en activité jusqu'en 1948; la collection « Le Roman canadien » est toutefois délaissée en 1931. Garand tentera de la relancer en 1943-1944, mais sans grand succès; seuls quatre romans seront alors édités.

<sup>590</sup> Marie-Ève Thérienty, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX<sup>e</sup> siècle », *Communication & Langages*, vol. 4, n° 166, 2010, p. 3.

poétiques les plus essentiels<sup>591</sup> », l'entre-deux-guerres apparaît comme une période pivot au cours de laquelle le roman canadien passe d'un médium à un autre. Plus précisément, je postule que l'entre-deux-guerres correspond à une phase de désengagement, où le roman quitte progressivement le périodique.

Au début des années 1920, cette dissociation entre presse et genre romanesque n'est pas encore complètement effective, mais vient tout de même véritablement de s'enclencher. À ce titre, les « Romans canadiens » pourraient être qualifiés d'« œuvres-frontières<sup>592</sup> », au sens où ils témoignent de ce passage et présentent des caractéristiques formelles empruntant à la fois au genre romanesque et au périodique, plus précisément au magazine. Selon la définition qu'en donnent Jean-Marie Charron et Rémy Rieffel qui se sont penchés sur la question, le magazine est « une publication périodique, s'adressant au grand public, illustrée et imprimée sur un papier de qualité, vendue en kiosque ou par abonnement<sup>593</sup>. » D'un point de vue matériel, la collection « Le Roman canadien » joue en effet sur sa ressemblance au modèle du magazine : les œuvres qui la composent comportent, en plus du texte fictionnel, des chroniques, des articles et des publicités. Leur format est semblable au magazine (*in-quarto*, disposition du texte en deux colonnes parallèles, présences d'illustrations, notamment en page couverture, longueur de 60 à 80 pages), leur clientèle cible est les cols blancs et les femmes au foyer et ils sont vendus par abonnement ou en kiosque à un coût de vente moindre en comparaison du roman en volume. Seule la qualité du papier leur fait défaut, bien que certains romans de la collection soient imprimés sur papier glacé. Au contraire du magazine cependant, la collection se réclame explicitement du genre romanesque par la mention paratextuelle « roman canadien » sur sa couverture et par un discours constant sur le genre romanesque dans les articles qui accompagnent les textes.

Je postule alors que les « Romans canadiens » s'apparentent à ce que Sarah Mombert appelle « des supports éditoriaux intermédiaires entre presse et livre<sup>594</sup> », particulièrement

---

<sup>591</sup> Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », *op. cit.*, p. 113.

<sup>592</sup> J'emprunte le terme au titre du colloque « Œuvres-frontières et hybridité formelle dans la littérature québécoise 1934-1947 » qui a eu lieu le 10 mai 2016 dans le cadre de l'ACFAS. Dans le cadre de cet événement, organisé par Karine Cellard, les participants se sont cependant davantage concentrés sur les rapports prose/poésie et prose/essai.

<sup>593</sup> Jean-Marie Charron et Rémy Rieffel, « Présentation », *Réseaux*, dossier « La presse magazine », vol. 19, n° 105, 2001, p. 12.

<sup>594</sup> Sarah Mombert, « Profession : romancier populaire », dans Loïc Artiaga (dir.), *Le roman populaire*, Paris, Autrement « Mémoires/Histoire », 2008, p. 58.

fréquents en littérature populaire, et qu'ils sont en ce sens foncièrement hybrides. Ce positionnement entre périodique et volume, dont Thérénty rend compte pour d'autres objets (le *keepsake*, le livre panoramique, le recueil collectif poétique en livraison *Le Parnasse*, etc.<sup>595</sup>), a une double incidence : il « contrai[nt] la création mais accompagn[e] aussi l'émergence de nouvelles poétiques<sup>596</sup> ». Cette vision du support comme ayant une influence sur la poétique a également été explorée dans le dossier « Le livre et le journal : croisement, prolongements et transformations/The Book and the Periodical: Intersections, Extensions and Transformation » dirigé par Adrien Rannaud en 2017<sup>597</sup>. Les textes de ce dossier s'intéressent au support, « triplement appréhendé comme moteur poétique, valeur échangeable et matériau d'édification d'une posture singulière ou collective<sup>598</sup> ». À titre de moteur poétique, le support enclenche « une négociation constante entre le champ des possibles en matière d'écriture et les contraintes éditoriales; entre les usages du *medium* et l'imaginaire qui en émane<sup>599</sup> »; la valeur qui lui est attribuée peut être modulée au cours de cette négociation. Les œuvres de la collection « Le Roman canadien » contribuent à la mise en place d'une poétique particulière pendant l'entre-deux-guerres, mais sont aussi dévaluées à cause de leur support même. Les « Romans canadiens » contribuent aussi à la création posture, ici éminemment collective. Thérénty invitait les chercheurs à « voir comment un imaginaire du support s'empare de l'œuvre et la nourrit<sup>600</sup> ». Ce sera précisément mon objectif : par le biais d'une analyse de leur support, je réfléchirai à la conception du genre romanesque que relaient les Éditions Édouard Garand dans la collection « Le Roman canadien », de même qu'à la manière dont on y actualise une identité générique particulière qui ouvrira ultimement la voie à un changement de paradigme dans l'imaginaire générique.

---

<sup>595</sup> Marie-Ève Thérénty, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 8.

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> Adrien Rannaud (dir.), Dossier « Le livre et le journal : croisement, prolongements et transformations/ The Book and the Periodical: Intersections, Extensions and Transformation », vol. 8, n<sup>o</sup> 2, printemps 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2017-v8-n2-memoires03051/>

<sup>598</sup> Adrien Rannaud, « [Présentation] », dossier « Le livre et le journal : croisement, prolongements et transformations/The Book and the Periodical: Intersections, Extensions and Transformation », vol. 8, n<sup>o</sup> 2, printemps 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2017-v8-n2-memoires03051/1039695ar/>

<sup>599</sup> *Ibid.* L'auteur souligne.

<sup>600</sup> Marie-Ève Thérénty, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 8.

## DE LA PRESSE AU VOLUME : UN SURVOL HISTORIQUE DES MODES DE PUBLICATION DU ROMAN

Pour donner la mesure du changement qui s'opère au début des années 1920 dans l'imaginaire générique du support et la manière dont les Éditions Édouard Garand en tirent parti, je souhaite d'abord procéder à un historique des formes qu'a prises la littérature romanesque canadienne au sein des périodiques. Ce détour est nécessaire, car il permet de voir l'expansion progressive de la place du roman dans les périodiques et de mieux comprendre comment la collection « Le Roman canadien » se positionnera dans cette écologie à titre de support éditorial intermédiaire.

Il me semble également qu'une réflexion sur les *formes* du roman dans les périodiques canadiens n'a pas encore été menée. *La vie littéraire au Québec* retrace les grands acteurs du champ médiatique, de même que les publications périodiques qui font une place importante à la littérature. La lecture des sections sur la presse dans ses différents tomes<sup>601</sup> donne une idée de l'évolution de la place importante qu'y occupe le roman, mais l'étude de cet objet en particulier n'y est pas systématique, étant donné la nature et la visée synthétique de l'ouvrage. Le même constat s'impose pour d'autres ouvrages de grande envergure comme *l'Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, L'imprimé au Québec, Aspects historiques (18<sup>e</sup> -20<sup>e</sup> siècles)* ou *l'Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, qui sont absolument éclairants quant au développement des pratiques éditoriales au Québec, mais qui ne mettent pas en perspective le rapport du roman à la presse en particulier.

Certaines formes spécifiques du roman ont aussi fait l'objet d'études ponctuelles. La présence du roman-feuilleton français dans les journaux canadiens a ainsi été le sujet des recherches de Kenneth Landry<sup>602</sup>. Guillaume Pinson a quant à lui réfléchi à la circulation des feuilletons des années 1830-1930 dans l'ensemble de la francophonie<sup>603</sup>. On doit aussi à

---

<sup>601</sup> Les réflexions sur les périodiques se trouvent habituellement au chapitre 4 de chaque tome. Plus précisément, on pourra consulter les sections « Les périodiques littéraires : journaux, recueils et revues » du tome III, « La production » du tome IV et la section « La publication » du chapitre « Le marché de la littérature » du tome V.

<sup>602</sup> Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *op. cit.*, p. 65-80.

<sup>603</sup> Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord. De 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2016 et « Les Mystères et le feuilleton : aux sources de la culture médiatique francophone transatlantique », dans Dominique Kalifa et Marie-Ève Thériault (dir.), *Les Mystères urbains au XIX<sup>e</sup> siècle : Circulations, transferts, appropriations, Media19* [En ligne], <http://www.medias19.org/index.php?id=17969>

Micheline Cambron une étude des multiples formes du récit dans *Le Canadien*<sup>604</sup> et une éclairante réflexion sur l'hybridité générique des romans de Philippe Aubert de Gaspé fils et de François-Réal Angers produite par la parution de chapitres de ces œuvres dans la presse en 1837<sup>605</sup>. Ces analyses sont pertinentes et d'une grande importance pour la compréhension globale des modes d'insertion du roman dans la presse au Québec, mais force est d'admettre que le défrichage de l'immense corpus des périodiques québécois n'en est encore qu'à ses débuts et que l'étude spécifique du roman dans la presse n'a pas connu de travail systématique. La publication d'éditions critiques des premiers romans canadiens permet aussi d'interroger, dans une certaine mesure, la transformation du texte romanesque depuis sa publication dans la presse à celle sous forme de volume, mais seulement par l'angle très précis de la génétique<sup>606</sup>. L'analyse des formes que prend la fiction romanesque canadienne dans les périodiques — le roman-feuilleton, mais aussi l'extrait, le « roman à suivre » ou le « grand roman complet » des revues, formes que je tenterai de définir dans les pages qui suivent —, dans des perspectives diachroniques ou synchroniques, reste alors à faire. Pour l'heure, je devrai me contenter d'explorer la typologie, en me servant de ces différentes études comme tremplins, pour tenter de comprendre quels sont les chemins qu'emprunte le genre romanesque avant d'accéder au volume, avant surtout que le format du livre en vienne à prendre presque toute la place dans l'imaginaire générique du roman de l'époque.

### **Des romans périodiques**

La tentation d'opposer livre et journal guette les chercheurs de la période contemporaine<sup>607</sup> : dans le système qui est le nôtre actuellement, la partition entre les deux genres est particulièrement grande. La publication d'un roman dans les journaux, que ce soit sous forme d'extraits ou de feuilletons, est habituellement pensée comme une

---

<sup>604</sup> Micheline Cambron, « Les récits du *Canadien*. Politique, fiction et nation », *Tangence*, n° 63, 2000, p. 109-134.

<sup>605</sup> Micheline Cambron, « Vous avez dit roman? Hybridité générique de « nos premiers romans », *L'Influence d'un livre et Les Révélations du crime* », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, printemps 2007, p.43-57.

<sup>606</sup> La collection « Bibliothèque du Nouveau monde » (rebaptisée collection « bmn\* »), fondée par Jean-Louis Major aux Presses de l'Université de Montréal propose des éditions critiques dans lesquelles les textes sont accompagnés de variantes pour en retracer la genèse. *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé (père), *Angéline de Montbrun* de Laure Conan, *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, *La Scouine* d'Albert Laberge, *Trente arpents* de Ringuet et *Un Homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, entre autres, ont connu de telles éditions, mais nombreuses sont encore les œuvres du corpus qui demanderaient un travail similaire.

<sup>607</sup> Lise Dumasy-Queffélec, « Le feuilleton. », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 927.

« prépublication<sup>608</sup> », donc comme un état antérieur du texte original, qui serait celui de la première édition en volume. Cette conception de la publication romanesque dans la presse fait de ces textes des ébauches<sup>609</sup>, moins légitimes que le roman en volume, et qui n'ont pas non plus l'importance symbolique du manuscrit. J'aimerais ici prendre le contrepied de cette image du roman dans la presse et le penser non pas comme un état antérieur du texte, mais comme sa première édition, c'est donc dire comme son édition originale. Le parti pris qui sera le mien est que les écrivains canadiens ont en tête le support éditorial dans lequel paraîtra leur œuvre et que celui-ci a une influence sur leur poétique. Je m'appuie toujours ici sur la pensée de Thérénty, qui estime que la littérature est « modifiée dans sa poéticité par l'entrée dans l'ère médiatique<sup>610</sup> » :

[L]es écrivains produisent des œuvres qui se positionnent par rapport aux catégories génériques qui existent [...] mais aussi et du même élan par rapport aux formes matérielles que ces œuvres pourraient prendre [...]. À partir du moment où l'écrivain prétend être publié, son imaginaire est orienté par la forme matérielle qu'il voit pour son œuvre et la contrainte éditoriale<sup>611</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la voie normale de l'édition du roman est la publication dans les périodiques<sup>612</sup>. En l'absence d'une structure éditoriale suffisante, le genre romanesque ne peut que difficilement se déployer dans l'édition en volume et doit trouver une autre voie. Comme le mentionne Alain Vaillant, la presse, littéraire ou non, offre alors aux auteurs « non seulement une chambre d'écho et un soutien médiatique, mais aussi et surtout un débouché éditorial<sup>613</sup> ». En ce sens, elle aide la fiction en usant « de sa propre autorité médiatique : car la force de légitimation appartient alors au moins autant au périodique (sous toutes ses formes) qu'au livre<sup>614</sup>. » Les périodiques donnent alors l'impulsion nécessaire au développement de la publication littéraire en général, mais aussi particulièrement à celui des romans, qui ne peuvent alors qu'être « pensés et rédigés

---

<sup>608</sup> *Ibid.*

<sup>609</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le chemin vert, 1984, p. 85.

<sup>610</sup> Voir Marie-Ève Thérénty, « Métamorphose littéraires », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 1521.

<sup>611</sup> Marie-Ève Thérénty, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 5.

<sup>612</sup> Maurice Lemire, « Les relations entre écrivains et éditeurs au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Yvan Lamonde (dir.), *L'imprimé au Québec. Aspects historiques (18<sup>e</sup> -20<sup>e</sup> siècles)*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, coll. « Culture savante », 1983, p. 210.

<sup>613</sup> Alain Vaillant, « La presse littéraire », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 317.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 318.



dans une interaction profonde avec la culture médiatique<sup>615</sup> ». Les romanciers canadiens sont confrontés au modèle du roman européen importé qui se présente à eux non sous forme reliée, mais sous forme de feuilletons reproduits dans les quotidiens de la province. Ils sont bien conscients que leur texte transitera très probablement par le périodique. Si la publication éventuelle en volume est probablement enviable, voire peut-être une finalité pour certains, il n'en demeure pas moins que, compte tenu de l'absence connue d'un système éditorial solide et d'un réseau de distribution étendu, leur chance de voir leur œuvre sous forme reliée reste marginale. Ce constat ne peut qu'avoir une incidence sur leur manière d'écrire. Ainsi, vers 1850, le corpus romanesque canadien est « essentiellement publié dans la presse et s'inspire de son imaginaire<sup>616</sup> », c'est-à-dire que les romanciers adaptent leur écriture au média. Selon les chiffres compilés par Kenneth Landry, « des 77 romans québécois qui paraissent en volume pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, près de 80 % sont publiés sous forme de feuilletons<sup>617</sup> ». Dans certains cas, les œuvres seront reprises en volume, dans d'autres, la publication dans le périodique est la seule édition qu'elles connaîtront. Il faut aussi souligner que même les romans qui ne passent pas par la médiation du journal sont souvent publiés en fascicules, plutôt qu'en volumes reliés. Par exemple, *Les Fiancés de 1812* (1844) de Joseph Doutre paraissent en trois livraisons différentes, vendues pour deux shillings et demi chacune<sup>618</sup>. En 1853, *Charles Guérin* de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau est aussi republié en six fascicules que les lecteurs relient par la suite eux-mêmes. Même lorsqu'il est destiné à former un volume, le roman est ainsi bien souvent vendu par tranches. L'expérience de lecture de ces deux formes — le feuilleton et le fascicule — ne diffère pas vraiment : on ne connaîtra la suite de l'histoire qu'une fois toutes les livraisons reçues. Le roman, en somme, se conçoit difficilement, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, autrement que comme une forme périodique.

L'investissement de la presse par le roman canadien comme tel se fait toutefois selon des modalités très variables. L'utilisation du terme « feuilleton » par Kenneth Landry pour désigner l'ensemble de la fiction romanesque dans les périodiques au XIX<sup>e</sup> siècle est plus ou

---

<sup>615</sup> Guillaume Pinson, *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord. De 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Québec, *op. cit.*, p. 217.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>617</sup> Voir Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *op. cit.*, p. 68-69. Landry ne donne toutefois pas de statistiques quant à la publication de feuilletons canadiens au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>618</sup> Maurice Lemire, « Les relations entre écrivains et éditeurs au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 209.

moins heureuse, puisqu'elle mène à une confusion de ses différentes formes au Québec, distinctes de celles qui ont cours en France<sup>619</sup>. Le roman-feuilleton, qui occupe habituellement une seule case horizontale au bas de la page d'un journal communément appelée le rez-de-chaussée, est une forme où domine d'abord l'importation. Les romans qui paraissent en feuilleton sont conséquemment des textes français (ou, à l'occasion, des traductions d'œuvres anglaises), le plus souvent des éditions pirates, publiés sans signature de l'auteur, parfois sous un titre différent de l'œuvre originale, et largement coupés pour assurer leur moralité et éviter la censure du clergé<sup>620</sup>. Dans les journaux canadiens-français, le rez-de-chaussée est ainsi saturé par les œuvres étrangères : de 1890 à 1895 seulement, Kenneth Landry ne recense pas moins de 312 romans-feuilletons français dans les dix-huit périodiques sur lesquels porte son étude<sup>621</sup>. Le feuilleton canadien, quant à lui, consolide davantage sa place dans la presse du tournant du XX<sup>e</sup> siècle qui cherchera à se doter d'un roman local qui fasse écho aux intérêts de ses lecteurs ou à l'actualité qu'elle relaie<sup>622</sup>. Le journal humoristique *Le Canard* (1877-1936) présente des feuilletons comiques — le plus célèbre étant « Les Mystères de Montréal » d'Hector Berthelot, pendant satirique des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue — tandis que la première revue pour la jeunesse canadienne-française, *L'Oiseau bleu* (1921-1940) les destine spécifiquement à l'intention des enfants. De la même manière, l'hebdomadaire catholique de Québec *L'Action sociale* (1907-1915) publie par exemple dès décembre 1907 le roman-feuilleton « Le Centurion » d'Adolphe Routhier dont l'action se déroule pendant les temps messianiques. Le périodique étudiantin *L'Escholier* (1915-1917), précurseur du *Quartier latin*, présente un

---

<sup>619</sup> Guillaume Pinson le fait également remarquer; voir *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord*, *op. cit.*, p. 219-220.

<sup>620</sup> Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *op. cit.*, p. 67.

<sup>621</sup> *L'Électeur*, *L'Écho de Deux-Montagnes*, *La Patrie*, *Canada-Revue*, *La Presse*, *L'Événement*, *Le Canadien*, *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, *Le Courrier du Canada*, *L'Étendard*, *La Minerve*, *Le Trifluvien*, *La Vérité*, *Le Coin du feu*, *La Revue canadienne* et *La Bonne Littérature française*. Voir Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *op. cit.*, p. 68. Au cours de mes propres recherches, j'ai également trouvé des romans-feuilletons dans *Le Progrès du Saguenay*, *Le Perroquet*, *Police Gazette*, *Montréal-matin*, *L'Action populaire*, *La Revue nationale*, *L'Étoile du Nord*, *Le Bulletin des agriculteurs*, de même que dans les grands organes de presse comme *Le Devoir* et *La Presse*. Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive des revues et des journaux qui publient des romans-feuilletons, mais d'un échantillon que j'ai constitué en recoupant les données des tomes IV (1896-1910), V (1911-1919), VI (1920-1934) et VII (1935-1944) de *La presse québécoise, des origines à nos jours* d'André Beaulieu et Jean Hamelin et de mes propres recherches dans les archives du Répertoire numérique de BANQ et de la banque de données de Notre mémoire en ligne.

<sup>622</sup> Je ne prends pas en compte ici les nouvelles et les contes qui sont publiés dans la presse dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais uniquement les romans qui sont découpés en plusieurs livraisons.

feuilleton intitulé « Sophie. Mœurs universitaires » et, à partir du numéro 12, un autre, « Le Bachelier », qui représente aussi les intérêts de ses lecteurs étudiants.

D'autres périodiques misent sur la republication d'œuvres sûres, car ayant déjà connu un succès auprès du lectorat. *Charles Guérin* connaît ce destin bibliographique : d'abord publié dans la presse en 1846, puis en volume en 1853, le roman connaît plusieurs rééditions dans d'autres périodiques tout au long du siècle, puis est republié en feuilleton de rez-de-chaussée par *Le Progrès du Saguenay* en 1926. Sarah Mombert a montré que, si le changement dans la conception du récit et dans sa réception modifie grandement entre l'œuvre publiée périodiquement et son édition en volume, une republication dans la presse d'une œuvre force aussi une reconceptualisation de l'œuvre<sup>623</sup>.

Comme peu d'espace lui est fait en rez-de-chaussée avant 1900, le roman canadien inédit paraît alors d'abord plutôt sous forme d'extraits<sup>624</sup>. En 1837, Philippe Aubert de Gaspé fils publie le chapitre III « Le meurtre » de son roman à paraître, *L'Influence d'un livre*, sur deux livraisons du *Télégraphe*<sup>625</sup>. François-Réal Angers a recours au même stratagème et publie le chapitre X de son roman *Les Révélations du crime, ou Combray et ses complices* dans *Le Canadien*<sup>626</sup>. Dans son article sur ces deux romans, Micheline Cambron voit la publication de ces extraits comme une stratégie publicitaire pour intégrer la presse référentielle<sup>627</sup>. Faute d'éditeur, de Gaspé doit financer lui-même la publication de son livre en trouvant des souscripteurs qui acceptent de payer d'avance pour recevoir son roman en quelques

---

<sup>623</sup> Sarah Mombert, « La fiction. », *op. cit.*, p. 831.

<sup>624</sup> La pratique de la publication d'extraits de romans européens remonte cependant au moins à 1818, alors qu'Henri-Antoine Mézière fonde *L'Abeille canadienne*, un journal bimensuel construit sur le modèle des *Abeilles littéraires* qui paraissent en France à la même époque. *L'Abeille canadienne* diffuse surtout des textes de réflexion sur la littérature et Mézière ne fera paraître que quatre extraits de roman dans sa publication, d'abord un texte de Walter Scott, puis les extraits de romans sentimentaux de deux autrices françaises (Madame de Genlis et Mlle V. Cornélie de S\*\*\*) dont les écrits se situent davantage dans la veine sentimentale. Dans son mémoire de maîtrise sur *L'Abeille canadienne*, Dominique Plante constate que la fiction semble occuper essentiellement un rôle de remplissage dans *L'Abeille canadienne*. Hormis l'extrait de Walter Scott, qui apparaît dans le premier numéro, les textes de fiction sont concentrés dans les derniers numéros de *L'Abeille canadienne* parce que Mézière s'apprête à jeter l'éponge et à cesser les parutions, faute d'abonnés. Voir Dominique Plante, *Henri-Antoine Mézière et l'Abeille canadienne (1818-1819) : littérature, science ou politique?*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 43-44.

<sup>625</sup> Philippe Aubert de Gaspé fils, « Le meurtre », *Le Télégraphe*, 14 et 17 avril 1837, p.

<sup>626</sup> François-Réal Angers, « Chapitre X », *Le Canadien*, 7 juillet 1837, p. 2.

<sup>627</sup> Micheline Cambron, « Vous avez dit roman? Hybridité générique de “nos premiers romans”, *L'Influence d'un livre et Les Révélations du crime* », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, printemps 2007, p. 46.

livraisons<sup>628</sup>; il a donc réellement besoin de cette publicité dans la presse pour donner un avant-goût aux acheteurs potentiels. Angers a probablement des motivations semblables en dévoilant une partie de son intrigue dans les journaux. Au-delà cet intérêt d'ordre publicitaire, Cambron remarque que, d'un point de vue formel, ces chapitres se présentent comme les articles d'actualité qu'ils côtoient. Les deux romanciers choisissent précisément de jouer sur la possible confusion en sélectionnant, dans leurs œuvres respectives, des extraits qui s'apparentent au fait divers. Ces publications ne sont pas des feuilletons, elles occupent des colonnes verticales comme les autres articles et sont autonomes, c'est-à-dire qu'elles présentent une histoire plutôt complète en elle-même, à l'image d'un article journalistique sur un sujet semblable (un reportage sur un meurtre qui ne serait pas fictionnel, par exemple). Cambron montre bien qu'il y a alors un dialogue entre le factuel et le fictionnel au sein du journal, qui reposent sur un même imaginaire et qui ont recours aux mêmes codes. Philippe Aubert de Gaspé père publiera de la même manière les chapitres IV et V des *Anciens Canadiens* (1863) dans les livraisons de janvier et de février 1862 des *Soirées canadiennes*. Ces extraits, les chapitres « La Corriveau » et « La débâcle », portent aussi sur des événements forts, qui ont pour but de stimuler l'intérêt des lecteurs.

La publication d'extraits dans la presse a toujours cours au début du XX<sup>e</sup> siècle; c'est par exemple le mode de diffusion principal de *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge<sup>629</sup>. Dans son article qui oppose le recours à la presse de Laberge et de Damase Potvin, Charlotte Biron fait cependant remarquer que les chapitres de *La Scouine*, autonomes, autosuffisants et publiés dans le désordre, sont expressément calibrés pour la publication en journal puisqu'ils ne comptent que quatre ou cinq pages<sup>630</sup>. Cette calibration de la fiction pour le support du périodique donne ensuite au volume relié de *La Scouine*, contenant tous ces épisodes en une chronologie restaurée, une apparence fragmentée, comme s'il s'agissait d'une série de nouvelles, de tableaux. En fait,

---

<sup>628</sup> Mary Lu Macdonald, « La publication par souscription », dans Patricia Fleming, Gilles Gallichan et Yvan Lamonde (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. I. : « Des débuts à 1840 », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 83.

<sup>629</sup> Des 34 chapitres de *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge, 16 paraissent dans divers journaux à partir de 1909. *Le Menu*, *La Presse* et *La Semaine* en publient chacun un seul, *Le Terroir*, deux, et *L'Autorité*, treize. Voir Charlotte Biron, « Les sillons du journal et du livre chez Albert Laberge et Damase Potvin », *Mémoire du livre/Studies in Book Culture*, dossier « Le livre et le journal : croisement, prolongements et transformations/The Book and the Periodical: Intersections, Extensions and Transformation », vol. 8, n° 2, printemps 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2017-v8-n2-memoires03051/1039703ar/>

<sup>630</sup> *Ibid.*

la structure du livre est directement ordonnée par la publication préalable des chapitres dans la presse. On pourrait avancer que Laberge poussera néanmoins tout juste un peu trop loin la logique de la recherche d'extraits puissants qui provoquent l'émotion lors de la publication du chapitre « Les foins » dans *La Semaine* en 1909. L'évocation de scènes de masturbation et d'une relation sexuelle hors des liens du mariage suscitera l'ire de Mgr Paul Bruchési<sup>631</sup> et provoquera le retrait relatif<sup>632</sup> de Laberge du circuit lettré après sa mise à l'Index.

De manière moins dramatique, le romancier Harry Bernard a également fréquemment recours à la publication d'extraits de ses romans dans la presse, en particulier dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*<sup>633</sup>, dont il est le rédacteur en chef depuis 1923. Ces extraits sont aussi, dans une certaine mesure, en symbiose avec les articles qu'ils côtoient dans ce même journal. Les extraits choisis de *L'Homme tombé* (1924) et de *La Maison vide* (1926) présentent des scènes de réception mondaines qui ne se distinguent pas beaucoup des articles recensant des événements réels semblables; le passage tiré de *L'Homme tombé* figure sur la même page que la section « Fémina », où la relation de ce genre de réception cadre tout à fait avec les propos de la presse référentielle. L'extrait de *Juana, mon aimée*, qui débute par les lignes « Je ne devrais pas écrire ce récit. Des amis, morts depuis m'y engagèrent<sup>634</sup> » prend des airs de confessions tandis que celui de *Dolorès* pourrait aisément être confondu avec une critique littéraire, alors qu'il s'agit en fait du monologue intérieur exprimé par le personnage de Jacques : « J'achève de

---

<sup>631</sup> Mgr Bruchési écrit dans *La Vérité* au sujet du texte de Laberge: « Un conte, annoncé et recommandé dans le sommaire du journal, outrage indignement les mœurs. C'est de l'ignoble pornographie, et nous nous demandons ce que l'on se propose en mettant des élucubrations de ce genre sous les yeux des lecteurs. C'en est trop : il faut couper le mal dans sa racine. Fidèle aux prescriptions du Saint-Siège, en vertu des lois de l'Index, et de notre autorité épiscopale, nous interdisons à tous les catholiques de notre diocèse de collaborer au journal *La Semaine*, de le vendre, de le lire et de le garder en leur possession. » Voir Mgr Paul Bruchési, « Interdiction de *La Semaine* », *La Vérité*, 7 août 1909, p. 27.

<sup>632</sup> Laberge continuera cependant de publier à petits tirages, en maison d'édition privée, et distribuera ses livres à ses amis. Il signera également des articles et publiera des textes de fiction dans les périodiques, mais en empruntant un pseudonyme.

<sup>633</sup> Harry Bernard procède à la publication d'un extrait de chacun de ses romans dans le *Courrier de Saint-Hyacinthe*, sauf *Les jours sont longs* (1951), dont l'extrait est plutôt publié par la revue *Chasse et pêche*. En plus de cette publication quasi systématique dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, les lecteurs auront pu lire des chapitres de *La Ferme des pins* (1930) dans *La Lyre* et de *Juana, mon aimée*, dans *Mon Magazine*. *La Terre vivante* (1925), *La Maison vide* (1926), *La Ferme des pins* (1930) et *Juana, mon aimée* (1931) seront également repris ultérieurement sous forme de feuilletons, de romans à suivre ou de roman complet dans divers journaux et revues. Pour connaître de détail de ces multiples publications, on pourra consulter Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, « Romans », *Harry Bernard. Les écrits d'Harry Bernard* [En ligne], <http://harry-bernard.com/oeuvres-de-harry-bernard/romans/>

<sup>634</sup> Harry Bernard, « Le dernier roman d'Harry Bernard », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 23 octobre 1931, p. 1 et 6.

lire un roman ingénieux. Une histoire impossible, mais contée avec tant d'à-propos, de couleur, de naturel qu'on la croirait vraie<sup>635</sup>. » Harry Bernard fait donc un usage très judicieux de la publication d'extraits de ses romans dans la presse : elle a certes pour but de servir de publicité pour inciter les lecteurs du journal à se procurer l'opus, mais elle se fonde aussi à dessein dans le journal. L'extrait n'est pas en décalage par rapport au texte de presse, il en est un de ses constituants : fictionnel et factuel entretiennent alors des relations très étroites.

Si l'extrait est une forme relativement commune d'insertion du roman dans le périodique, c'est toutefois véritablement le « roman à suivre » qui est d'usage le plus courant au Canada français. Visuellement, la présentation du roman à suivre diffère considérablement du roman-feuilleton : le texte n'est pas confiné au rez-de-chaussée, mais se déploie sur plusieurs pages, le plus souvent en une seule colonne et, plus rarement, sur deux ou trois. De plus, au contraire de la publication par extraits, le roman à suivre est donné à lire selon l'enchaînement chronologique des chapitres du roman. L'œuvre est publiée par tranches, sur plusieurs livraisons, d'où le nom de « roman à suivre ». Mes recherches montrent que *La Fille du brigand* d'Eugène L'Écuyer (paru sous le pseudonyme de Pietro) est le premier roman à suivre canadien. Il est publié en quatre livraisons dans le *Ménestrel* au cours de l'année 1844<sup>636</sup>. À partir de 1846, *La Revue canadienne* et *La Minerve* lancent aussi des suppléments littéraires qui proposent, en plus de fictions françaises, des romans canadiens à suivre<sup>637</sup>. On y retrouve des titres importants de la littérature romanesque canadienne-française : *Charles Guérin* (paru anonymement en 1846)<sup>638</sup> de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe<sup>639</sup> et *Une de perdue, deux de trouvées* (1849) de Georges Boucher de Boucherville<sup>640</sup>. Ces premiers suppléments littéraires tracent le chemin pour des périodiques se concentrant uniquement sur la production canadienne : *Les Soirées canadiennes* (1861-1865), qui publie *Jean Rivard le*

---

<sup>635</sup> Harry Bernard, « Les Lettres – *Dolorès* par Harry Bernard », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 16 septembre 1932, p. 1-3.

<sup>636</sup> Pietro [Eugène L'Écuyer], « *La Fille du brigand* », *Le Ménestrel*, 29 août 1844, 5 septembre 1844, 12 septembre 1844 et 19 septembre 1844. *Le Ménestrel*, un périodique sur la littérature et la musique fondé par Marc-Aurèle Plamondon en 1844 qui publie principalement des textes français, mais aussi quelques romans canadiens.

<sup>637</sup> Dans l'*Album littéraire de la revue canadienne*, on fait une distinction entre les « feuilletons » (français) et la « littérature canadienne » (en l'occurrence les romans de Chauveau et Lacombe).

<sup>638</sup> Première livraison : Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, « *Charles Guérin* », *Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, février 1846, p. 25-31.

<sup>639</sup> Première livraison : Patrice Lacombe, « *La Terre paternelle* », *Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, février 1846, p. 14-25.

<sup>640</sup> Première livraison : Georges Boucher de Boucherville, « *Une de perdue, deux de trouvées* », *Album littéraire et musical de La Minerve*, 1<sup>ère</sup> livraison, janvier 1849, p. 18-21.

*défricheur* (1862) d'Antoine Gérin-Lajoie, sous forme de roman à suivre toujours, puis *Le Foyer canadien* (1863-1866) qui fait paraître sa suite, *Jean Rivard économiste* (1864). Les romans à suivre canadiens se multiplient dès lors à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : un nombre important de petits et grands périodiques y font une place de choix dans leurs pages; mes recherches ont permis d'en recenser dans *Le Canada français*<sup>641</sup>, *La Patrie*<sup>642</sup>, *Le Monde illustré*<sup>643</sup>, *La Revue canadienne*<sup>644</sup> et *L'Opinion publique*<sup>645</sup>, notamment.

L'importance accordée au roman à suivre dans ces publications — tant symboliquement que matériellement — fera dire à Octave Crémazie : « Dès la naissance du *Foyer canadien*, j'ai regretté de voir, comme dans *Les Soirées canadiennes*, chacun de ses numéros remplis par une seule œuvre. Avec ce système, *Le Foyer* n'est plus une revue; c'est tout simplement une série d'ouvrages publiés par livraison<sup>646</sup>. » Cette remarque — pour anecdotique qu'elle soit — est importante, puisqu'elle souligne toute la place que prend le roman dans ces périodiques, en plus de montrer que la revue remplace souvent l'éditeur.

Au XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs publications vont choisir d'augmenter de manière significative l'espace occupé par la fiction romanesque dans leurs pages. C'est le cas notamment de deux publications destinées à la famille ouvrière dirigées par J. Edgar Paradis, *Le Magazine canadien* (1909-1910) et *Les Aventures* (1913-1914), de *Tout partout* (1929-1930) où le roman occupe plus des deux tiers de la publication, de *La Nouvelle Revue* (Québec, 1930) et de *La Petite Revue* (1932-1954)<sup>647</sup> qui dévouent quant à elles toutes les deux plus de la moitié de leur espace à la fiction<sup>648</sup>. Le roman prend peu à peu plus de place dans ses pages, jusqu'à déclasser toutes les

---

<sup>641</sup> Napoléon Legendre, « Annibal », *Le Canada-français*, février-mai 1890.

<sup>642</sup> Pamphile LeMay, « Bataille d'âmes », *La Patrie*, 4 novembre 1899-26 janvier 1900; Ernest Choquette, « Claude paysan. Grand roman inédit », *La Patrie*, 1<sup>e</sup> juillet-4 août 1899.

<sup>643</sup> Régis Roy, « Le Cadet de la Vérendrye, ou Le Trésor des montagnes de roches. Épisode d'un voyage à la découverte de la mer de l'Ouest en 1750-51-52 », *Le Monde illustré*, 7 novembre 1896-30 janvier 1897 et « Le Chevalier Henry de Tonty, ou Main-de-fer. Chronique de la découverte des bouches du Mississipi, en 1682 », *Le Monde illustré*, 30 septembre-2 décembre 1899.

<sup>644</sup> Joseph Marmette, « Charles et Éva », *La Revue canadienne*, décembre 1866-mai 1867; « La Fiancée du rebelle. Épisode de la guerre des Bostonnais, 1775 », *La Revue canadienne*, janvier-octobre 1875; Napoléon Bourassa, « Jacques et Marie. Souvenirs d'un peuple dispersé », *La Revue canadienne*, juillet 1865-août 1866; Laure Conan, « L'Oublié », *La Revue canadienne*, juin 1900-juillet 1901 [en tête de titre : « Les Colons de Ville-Marie »].

<sup>645</sup> Joseph Marmette, « L'Intendant Bigot », *L'Opinion publique*, 4 mai-26 octobre 1871; Wenceslas-Eugène Dick, « Le Roi des étudiants », *L'Opinion publique*, 15 juin-28 décembre 1876.

<sup>646</sup> Octave Crémazie, cité dans Maurice Lemire, « Les relations entre écrivains et éditeurs au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 214.

<sup>647</sup> À ne pas confondre avec *La Petite Revue* publiée au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>648</sup> André Beaulieu, Jean Hamelin et al., *Les presses des origines à nos jours*, t. VI : « 1920-1934 », Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984, p. 197, p. 205-206 et p. 250.

autres rubriques en termes d'espace occupé dans la publication. L'actualité ou la chronique y occupent un espace parfois négligeable, non seulement à cause de la longueur du roman qui y est publié, mais aussi de la grande présence de publicité. Dans le cas de *La Nouvelle Revue* par exemple, l'espace publicitaire occupe plus du tiers de la publication<sup>649</sup>. Comme le souligne Adrien Rannaud, le magazine demeure ainsi « largement un espace de fiction<sup>650</sup>. »

Cet élargissement constant de la portion du magazine consacrée à la fiction mène certaines revues à publier non plus un roman à suivre, mais un texte par numéro désigné sous le nom de « grand roman complet ». Ce sont principalement les magazines qui visent explicitement un lectorat féminin qui proposent des romans complets : *La Vie canadienne*, *La Revue de Manon*, *La Revue moderne* en sont les plus notables exemples<sup>651</sup>. La publication d'un roman complet par livraison m'apparaît corollaire, ici comme en France, « du désir croissant des classes populaires de posséder des livres et non plus simplement des ouvrages par tranches<sup>652</sup> », qu'identifie Anne-Marie Thiesse. L'accès au volume reste difficile pour les classes populaires et si l'on veut se constituer une bibliothèque, il faut le faire en compilant les différentes tranches des romans qui paraissent dans la presse. Comme le note Kenneth Landry, « [l]a publication du feuilleton au même endroit dans le journal, dans un cadre typographique invariable, comporte plusieurs avantages : on peut le découper, le brocher et le relier<sup>653</sup>. » Anne-Marie Thiesse à son tour soutient que cette pratique de découpage est essentiellement féminine<sup>654</sup>, qu'elle permet aux femmes de se constituer une bibliothèque personnelle et d'échanger entre elles les livrets

---

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>650</sup> Adrien Rannaud, « De *La Revue moderne* à *Châtelaine*. Naissance et développement du magazine québécois (1919-1960) », *Cap-aux-diamants*, n° 125, printemps 2016, p. 9.

<sup>651</sup> La formule n'est cependant pas entièrement nouvelle, Kenneth Landry a montré que la maison Poirier et Bessette de Montréal propose un recueil mensuel de petit format qui contient un roman français complet par numéro dès 1894. Voir Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *op. cit.*, p. 68.

<sup>652</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>653</sup> Kenneth Landry, « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *op. cit.*, p. 69.

<sup>654</sup> La présence de nombreuses petites annonces dans *Le Soleil* de la décennie 1930 où des lecteurs recherchent certains numéros particuliers de romans-feuilletons est l'indicateur de cette envie de faire relier en volume le texte complet. Lorsqu'on s'attache à relever les noms des personnes qui réclament les numéros de feuilletons dans *Le Soleil*, on constate en effet que ce sont en grande majorité des femmes. À titre d'exemple, 27 femmes et seulement 5 hommes demandent qu'on leur envoie des numéros de certains feuilletons dans un échantillon de 14 éditions du *Soleil* (voir les livraisons de 3 mars 1934, 19 juin 1938, 21 août 1938, 18 septembre 1938, 6 novembre 1938, 20 novembre 1938, 12 février 1939, 19 février 1939, 5 mars 1939, 30 avril 1939, 23 juin 1939, 30 octobre 1939 et 17 décembre 1939.) Ces réclames paraissent d'ailleurs le plus souvent dans les pages féminines du « Courrier de Claire » ou du « Courrier de Pascale France », soulignant que ce sont d'abord les femmes qui risquent de s'adonner à cette pratique.



ainsi constitués<sup>655</sup>. Les « grands romans complets » des revues permettent, dans une certaine mesure, de s'affranchir de l'obligation de découper et de relier soi-même les romans, ce qui explique peut-être une partie de leur popularité. Certains magazines vont même pousser l'audace jusqu'à publier, en plus d'un roman complet, un second roman, celui-là à suivre, signe de la place capitale laissée à la fiction romanesque dans le périodique, et signe de l'envie de contenter les lectrices qui préfèrent le modèle du roman à suivre.

Les romans proposés par ces magazines sont toutefois le plus souvent des republications d'œuvres françaises, même si *La Revue moderne* fait une place à quelques romans canadiens : *La Villa des ancolies* de Jules Larivière (au complet)<sup>656</sup>, *Anne Merval* de Madeleine (en roman à suivre)<sup>657</sup>. À partir de 1932 toutefois, la *Revue moderne* estime que la reproduction d'œuvres canadiennes n'est pas rentable et elle cesse d'en publier<sup>658</sup>. À partir de ce moment, la façon de présenter les romans complets change également. Les œuvres romanesques, qui occupaient précédemment une série de pages regroupées au travers desquelles étaient placées des publicités<sup>659</sup>, sont désormais découpés et disséminés en section dans la publication. Par exemple, dans le numéro d'avril 1933, pour suivre le fil de l'histoire du roman *Mon Lieutenant* de la Française Geneviève Lecompte, le lecteur ou la lectrice débutera sa lecture aux pages 13 à 19, puis devra sauter aux pages 22 à 38, et finalement lire les pages individuelles 42, 51, 56 et 60<sup>660</sup>. Sa lecture sera constamment interrompue par des articles sur des sujets allant de la vie en Angleterre à la mode, en passant par des mots croisés, un courrier des lectrices et de très nombreuses publicités qui se trouvent soit en marge du texte, soit dans les pages intercalaires. L'expérience de lecture des romans publiés dans la *Revue moderne* est donc très différente de celle d'un livre sous format relié, mais diffère tout de même de celle du roman à suivre dont la

---

<sup>655</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien*, op. cit., p. 22.

<sup>656</sup> J. E. [Jules-Ernest] Larivière, « La Villa des ancolies », *La Revue moderne*, vol. 4, n° 3, janvier 1923, p. 21-43.

<sup>657</sup> Madeleine [pseudonyme d'Anne-Marie Gleason], « Anne Merval », *La Revue moderne*, vol. 8, n° 12, octobre 1927, p. 13-18.

<sup>658</sup> « Les essais de reproduction de romans canadiens, tentés à quelques reprises, n'ont pas encore donné de résultats satisfaisants, et ce n'est pas notre amour pour le roman canadien qui compensera la perte de plusieurs centaines de dollars occasionnée par la reproduction d'une œuvre romanesque canadienne. Une revue doit prendre avant tout les moyens de vivre. » (Jean-Baptiste, « La vie canadienne – Quatorze ans », *La Revue moderne*, vol. 14, n° 1, novembre 1932, p. 11.)

<sup>659</sup> Ce mode de publication semblable à celui des « grands romans complets » de *La Revue de Manon* disposés en une série de pages suivies, qui demeurent toutefois encadrées par des chroniques, une page de bandes dessinées et de la publicité.

<sup>660</sup> Geneviève Lecompte, « Mon lieutenant », *La Revue moderne*, vol. 14, n° 6, avril 1933, p. 13-19, 22-38, 42-51-56-60.

publication se fait sur plusieurs livraisons, pendant plusieurs mois. On reste tout de même dans le registre de la lecture achoppée et d'une interaction entre la fiction et la non-fiction, en plus d'avoir une stimulation visuelle quasi constante produite par les publicités qui encadrent le texte et qui présentent des images, des photographies ou simplement des polices d'écriture différentes, pensées pour attirer l'œil.

### **Le volume inédit : un lent avènement**

En parallèle de cet élargissement constant de la place de la fiction romanesque dans les périodiques, la consolidation progressive des imprimeries au Québec permet à la publication en volume de gagner en popularité. En compilant les sources, il est possible de brosser un portrait de l'édition du roman en format relié. Deux tendances se dessinent : la faible publication d'œuvres romanesques en comparaison des autres genres et la prévalence de la réédition sur la publication d'œuvres littéraires inédites. À la fin du siècle, entre 1870 et 1890, les imprimeurs Augustin Côté, Eusèbe Sénécal, Léger Brousseau, C. Darveau, C.-O. Beauchemin & Valois et Cadieux & Derome<sup>661</sup>, notamment commencent à reprendre sous forme de volume les romans précédemment publiés dans les périodiques<sup>662</sup>. L'édition littéraire demeure toutefois une pratique plutôt marginale en comparaison de l'impression de journaux par ces mêmes imprimeurs<sup>663</sup>. L'abbé Henri-Raymond Casgrain se lance dans la production d'une collection de littérature nationale en 1876, mais, si l'on se penche plus spécifiquement sur le genre romanesque, on voit que son entreprise permet surtout, elle aussi, la réimpression d'œuvres romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle. La « Bibliothèque religieuse et nationale » imprimée chez Cadieux & Derome, qui prendra le relais de l'entreprise éditoriale de Casgrain en 1882, compte quant à elle seulement 3 romans sur les 90 titres de sa collection<sup>664</sup>. De son côté, pour la période allant

---

<sup>661</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>662</sup> Maurice Lemire rappelle toutefois que le passage au volume implique la production d'éditions revues et corrigées, parfois par l'auteur, parfois par les imprimeurs parce que l'auteur est décédé ou n'est pas intéressé à le faire. (« Les relations entre écrivains et éditeurs au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 215). En effet, « la reprise en recueil nécessite l'adjonction d'un nouveau mode d'emploi pour une lecture efficace<sup>662</sup> » (Marie-Ève Thérénty, « Métamorphose littéraires », *op. cit.*, p. 1514.) ; le roman en volume implique une lecture différente de celle du roman à suivre et les auteurs sont au fait de cette différence..

<sup>663</sup> Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec*, t. IV, *op. cit.*, p 204.

<sup>664</sup> Comparativement à 22 biographies romancées, 18 ouvrages de piété, 11 récits de voyage, 10 manuels de bienséance, 5 ouvrages d'histoire, 5 ouvrages de contes et légendes et 3 recueils de poésie. Voir François Landry, « La "Bibliothèque religieuse et nationale", 1882-1912 », *Documentation et bibliothèques*, vol. 36, n° 3, juillet-septembre 1990, p. 102.

de 1865 à 1900, la Librairie Beauchemin ne publie que 4 romans (6,4 % de sa production totale)<sup>665</sup> et, après avoir absorbé Cadieux & Derome en 1909, elle lance la « Bibliothèque canadienne » dont les collections sont constituées à 63 % de rééditions<sup>666</sup>. La Bibliothèque de l'Action française, fondée en 1918<sup>667</sup> et dont le but explicite est d'éditer des ouvrages nationalistes, exploite le format de la brochure conjointement à celle du livre. Sur les 89 titres publiés pendant la période d'activité de la maison d'édition, soit de 1918 à 1928, 25 sont des brochures et 64 des livres reliés<sup>668</sup>. Selon les chiffres compilés par Pierre Hébert, la Bibliothèque de l'Action française ne publie cependant aucun roman avant 1922<sup>669</sup>, période à partir de laquelle le format de la brochure est pratiquement délaissé au profit de celui du livre<sup>670</sup>. Il y a donc une adéquation, à la Bibliothèque de l'Action française, entre le genre romanesque et le format du volume. Toutefois, si le roman est le genre littéraire le plus populaire (douze romans contre 3 pièces de théâtre, 5 recueils de poésies et 2 ouvrages qu'Hébert identifie comme « autres »), il n'en demeure pas moins que ce ne sont pas les œuvres littéraires qui dominent la production de la Bibliothèque de l'Action française. La publication de romans correspond seulement à 13 % du total des publications et ne dépasse jamais 3 œuvres romanesques par année.

On pourrait être tenté d'expliquer cette faible proportion de romans publiés avant les années 1920 par une réticence de la part des imprimeurs-éditeurs à l'égard de ce genre littéraire, qui comporte plus de risques financiers et sur lequel plane toujours l'ombre du clergé et de la censure des mœurs. Or, lorsqu'on s'attache à étudier les pratiques de l'auto-édition — qui affecte 15 % des romans publiés entre 1900 et 1919<sup>671</sup> et qui permet, dans une certaine mesure, d'échapper au contrôle clérical du genre romanesque<sup>672</sup> —, on constate que, globalement, moins de romans sont autoédités en proportion des recueils de poésie pour cette même période<sup>673</sup>. Les

---

<sup>665</sup> Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, t. I, *op. cit.*, p. 136.

<sup>666</sup> Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, *La vie littéraire au Québec*, t. V : « Sois fidèle à ta Laurentie, 1895-1918 », Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 209.

<sup>667</sup> En 1919, elle prendra le nom de Librairie d'Action française.

<sup>668</sup> Pierre Hébert, « Quand éditer, c'était agir : La bibliothèque de l'Action française », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 46, n<sup>o</sup> 2, 1992, p. 226.

<sup>669</sup> *Ibid.*

<sup>670</sup> *Ibid.*

<sup>671</sup> Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, t. I, *op. cit.*, p. 45.

<sup>672</sup> C'est la stratégie que privilégie notamment Albert Laberge. Son roman *La Scouine* est publié en maison d'édition privée en 1918, puis tous ses écrits subséquents.

<sup>673</sup> Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, t. I, *op. cit.*, p. 47.

romanciers canadiens sont donc moins enclins à publier que les poètes, que ce soit par le biais d'une maison d'édition ou par leurs propres moyens, ce qui confirme un certain désaveu du genre romanesque.

Au terme de ce parcours exploratoire des formes et des supports qu'emprunte le roman au XIX<sup>e</sup> et au tournant du XX<sup>e</sup> siècles, il faut conclure que roman et périodique ont connu une longue tradition d'interactions constantes. Celle-ci a plusieurs effets : elle a d'abord une incidence sur la manière d'écrire des romanciers, qui sont habitués à un modèle de publication par tranches, peu importe s'ils choisissent de confier leur œuvre à un imprimeur ou à un périodique. Cette donnée est importante, elle explique partiellement pourquoi les chapitres des premiers romans canadiens sont courts, concis et relativement autonomes les uns des autres, pourquoi ils s'apparentent souvent à des tableaux, à des scènes relativement autonomes. L'impératif de passer par la publication en périodique permet aussi de mieux comprendre certaines décisions auctoriales; Laure Conan choisit probablement la formule du roman par lettres et l'usage d'entrées de journal intime dans *Angéline de Montbrun* parce que ces formats sont particulièrement bien adaptés à la publication en roman à suivre. Le recours aux correspondances évite d'avoir à clore chaque segment par une péripétie ou un retournement de situation qui ait pour fonction de stimuler l'intérêt du lecteur jusqu'à la prochaine livraison<sup>674</sup>. La publication en différentes livraisons oblige aussi les romanciers à maintenir une tension dramatique de numéro en numéro, pour éviter que l'intérêt des lecteurs ne s'étiolle.

Les attentes du lectorat étant aussi façonnées par ce type de format. La place de plus en plus grande laissée à la fiction romanesque dans certaines publications, puis éventuellement la parution de romans complets dans les revues et les magazines, indiquent une modification de la perception du livre comme objet. La légitimité accordée au volume étant plus grande que celle du roman publié par tranches ou dans les périodiques, il se produit alors un changement de

---

<sup>674</sup> Penser *Angéline de Montbrun* par rapport à la forme du roman à suivre explique d'ailleurs plus logiquement la courte section narrative, entre la section des correspondances et celle du journal intime d'Angéline, où le père de la jeune fille se tue accidentellement et où Angéline est défigurée après s'être évanouie en apprenant la mort de celui-ci. Dans la section du roman de la livraison de décembre 1881, après une lettre de Mina à son frère, la narration est brisée par une irruption de la voix auctoriale qui affirme : « Je passe sur le reste de la correspondance », avant de se lancer dans une description omnisciente des scènes suivantes. La section narrative du roman est également très courte en proportion des correspondances et du journal intime : elle doit en effet tenir dans une seule livraison pour être efficace et probablement pour éviter qu'elle ne soit scindée dans deux numéros différents de la revue.

paradigme en faveur du volume, qui impliquera, à terme, un délaissement des codes du feuilleton pour un type de formatage qui correspond mieux à cette transformation.

À ces habitudes de lecture et d'écriture, bien ancrées dans l'imaginaire générique, s'oppose toutefois une relative absence du roman canadien inédit publié sous forme de volume encore au début du XX<sup>e</sup> siècle. Le désir croissant d'avoir accès au roman en volume, et l'apparent sous-investissement du roman canadien inédit par les imprimeurs-éditeurs en place au début des années 1920 laissent un espace à combler dans l'édition canadienne-française, dans lequel pourra se déployer l'entreprise éditoriale d'Édouard Garand.

### LES « ROMANS CANADIENS », ŒUVRES HYBRIDES

En 1922, le notaire Jules-Ernest Larivière remporte le concours littéraire de la Société Saint-Jean-Baptiste pour le manuscrit de son roman inédit *L'Iris bleu*. Fort de ce prix, Larivière entreprend des démarches pour que son œuvre soit publiée, mais en vain : il n'est pas en mesure de trouver un éditeur qui accepte de le faire paraître. Entre alors en scène un jeune entrepreneur issu d'une famille de typographes, Édouard Garand, qui décide de lancer une maison d'édition à Montréal précisément dans le but d'offrir à des auteurs canadiens une véritable chance d'être publiés. L'année suivante, en 1923, *L'Iris bleu* paraît aux Éditions Édouard Garand nouvellement fondées qui alors ont pignon sur rue à Montréal. Avec ce premier titre, Garand se lance dans une vaste entreprise éditoriale qui connaîtra un succès populaire exceptionnel pour l'époque, publiant 182 titres de 1923 à 1948. Garand s'occupe de toutes les tâches relatives à l'édition, à l'impression, à la promotion et à la diffusion de ses ouvrages; tout au plus s'entoure-t-il d'un comité, formé des abbés Félix Charbonnier et Oliver Maurault, de même que de Jules Larivière lui-même, pour juger les manuscrits qu'il reçoit en grand nombre.

Au contraire des imprimeurs-éditeurs qui l'ont précédé, Garand mise sur le genre romanesque : il publie 100 romans<sup>675</sup>, soit 55 % de la production totale de la maison d'édition<sup>676</sup>, ce qui correspond à plus de la moitié de tous les romans de langue française publiés dans la

---

<sup>675</sup> De ces 100 romans publiés pendant la période d'activité de la maison d'édition, 78 appartiennent à la collection « Le Roman canadien ».

<sup>676</sup> François Landry, « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », 1988, p. 59. Garand publie aussi 33 pièces de théâtre, 25 essais, 9 contes, 6 recueils de poésie et 9 autres types de publications.

province à l'époque<sup>677</sup>. Garand choisit d'ailleurs expressément de créer une collection exclusivement dédiée au genre romanesque, « Le Roman canadien », qui compte 78 œuvres paraissant entre 1923 et 1931<sup>678</sup>. La maison d'édition publie ainsi pratiquement un roman par mois pendant près d'une décennie. Il est, qui plus est, le seul éditeur à le faire et opère un double clivage : d'abord par rapport aux autres métiers de l'imprimé en faisant de l'édition une pratique spécifique et autonome<sup>679</sup>, puis en offrant une production romanesque locale abondante<sup>680</sup>. Sa maison d'édition se positionne à la limite des champs populaire — parce que l'ambition commerciale de la maison d'édition est très claire — et littéraire, car elle veut activement contribuer au développement de la littérature canadienne.

Pour l'éditeur, privilégier le roman est logique puisqu'il s'agit du genre qui vend le plus auprès de la population qu'il souhaite atteindre. Plutôt que de s'adresser à la haute bourgeoisie et aux lettrés, qui forment en somme une partie assez réduite de la société canadienne-française, Garand souhaite rejoindre les cols blancs et les femmes au foyer avec cette collection<sup>681</sup>. Selon Lucie Robert, Garand cherche à ouvrir un marché spécifique qui s'adresse à un public d'employés « certainement dissoci[é] des grandes luttes pour la prise du pouvoir symbolique qui ont caractérisé les années 1920<sup>682</sup> ». À l'instar de François Landry<sup>683</sup>, je dirais plutôt que le public cible de Garand s'enquiert des grands débats de son époque; on le voit notamment dans les thèmes choisis, comme j'en ferai la démonstration plus loin dans ce chapitre, mais il cherche d'abord des lectures de divertissement, et plus encore, des lectures *romanesques*. Comme le rappelle Daniel Couégnas, le lectorat de ce type de roman est « infiniment plus large que celui des seules catégories socioculturellement défavorisées que l'on prêta longtemps avec condescendance au roman populaire<sup>684</sup>. » Les années 1920 sont en effet celles de « l'émergence

---

<sup>677</sup> La production cesse ensuite pendant une période de douze ans. On tente, en 1943, une relance de la collection, mais comme je l'ai signalé plus haut, seuls 4 romans y paraîtront avant que la publication ne cesse définitivement en 1944.

<sup>678</sup> François Landry « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », *op. cit.*, p. 59. Les 22 autres romans paraissent hors collection.

<sup>679</sup> François Landry, « La "Bibliothèque religieuse et nationale", 1882-1912 », *Documentation et bibliothèques*, vol. 36, n° 3, juillet-septembre 1990, p. 99.

<sup>680</sup> Jacques Michon, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, t. I, *op. cit.*, p. 315.

<sup>681</sup> Que les cols blancs et les femmes au foyer soit le public visé par Garand explique notamment la fin abrupte de la collection « Le Roman canadien » en 1931, à la suite de la crise économique et de la récession qui s'en est suivi.

<sup>682</sup> Lucie Robert, « Prolégomènes à une étude sur les transformations du marché du livre du Québec (1900-1940) », dans Yvan Lamonde (dir.), *L'imprimé au Québec. Aspects historiques (18<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Culture savante », 1983, p. 229.

<sup>683</sup> Voir François Landry « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », *op. cit.*, note 17, p. 72.

<sup>684</sup> Daniel Couégnas, « Qu'est-ce que le roman populaire? », *op. cit.*, p. 39.

tardive mais marquée d'une petite bourgeoisie urbaine<sup>685</sup> » qui, elle aussi, raffole des titres qui paraissent chez Garand. Les lecteurs de la classe ouvrière, de la petite bourgeoisie urbaine et à plus forte raison, les femmes au foyer, constituent une population de lecteurs relativement difficile à rejoindre par le biais du réseau de distribution traditionnel du roman de l'époque, car ce public ne fréquente pas beaucoup les librairies<sup>686</sup>, hormis celles qui proposent une littérature populaire française telle la boutique de Georges-Alphonse et Wilfrid Dumont, la Librairie Pony ou encore Déom Frères, librairies ayant pignon sur rue à Montréal depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, la stratégie commerciale de Garand repose sur le maintien de relations cordiales avec les libraires qui pourraient lui faire concurrence. Les nombreuses publicités pour la Librairie Pony dans les publications de Garand sont un signe assez fort de la collaboration entre l'éditeur et les libraires. Garand cherche aussi à rejoindre ses lecteurs potentiels en ayant recours à des points de dépôt correspondant à des endroits fréquentés assidûment par les classes populaires et de la petite bourgeoisie : les marchands de tabac en particulier. Les auteurs de la collection assument également parfois en partie la distribution de leurs romans. Garand s'assure aussi une part de marché importante en visant les prix des collégiens, remis sous forme de livres à la fin de l'année scolaire. Claude-Marie Gagnon, dans un article portant sur le rapport des Éditions Édouard Garand à la culture populaire, note d'ailleurs au passage que ce mode de distribution est semblable à celui exploité par les communautés religieuses pour faire circuler leurs vies de saints<sup>687</sup>.

Le système de distribution qui apparaît privilégié par Garand devient cependant l'abonnement mensuel qui, de la même manière que le roman à suivre, est un « procédé commercial, toujours incitatif pour un acheteur peu fortuné, de l'étalement de la dépense dans le temps, stimulation de la curiosité du lecteur désireux de connaître la suite du récit et, *création d'une sorte d'habitude, de réflexe, de besoin rythmé de consommation culturelle*<sup>688</sup>. » Gagnon souligne qu'« [e]n procédant par abonnements, méthode tout à fait inhabituelle pour l'œuvre littéraire, on rejoint ce même vaste public qui lit l'*Action catholique*, la *Presse* ou le *Soleil*<sup>689</sup> », et ce, directement dans leur foyer. Le réseau de distribution mis en place par Garand s'étend

---

<sup>685</sup> François Landry, « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », *op. cit.*, p. 39.

<sup>686</sup> Claude-Marie Gagnon, « Les éditions Édouard Garand et la culture populaire québécoise », *Voix et Images*, vol. 10, n° 101, 1984, p. 124.

<sup>687</sup> *Ibid.*

<sup>688</sup> Daniel Couégnas, « Qu'est-ce que le roman populaire? », *op. cit.*, p. 38.

<sup>689</sup> Claude-Marie Gagnon, « Les éditions Édouard Garand et la culture populaire québécoise », *op. cit.*, 125.

d'ailleurs bien au-delà des frontières du Québec, rejoignant les provinces de l'Ouest canadien. En 1926, on annonce que les romans canadiens sont également vendus à Paris, à Versailles et à Londres, mais aussi, de manière plus surprenante à Saïgon, à Alger et à Cape-Town, empruntant ainsi les réseaux coloniaux britanniques et français<sup>690</sup>. Garand fait même de la publicité pour sa collection dans le quotidien *L'Atlantique* vendu sur les navires de la Compagnie générale transatlantique<sup>691</sup>.

Ce modèle tentaculaire porte fruit. Alexandre Huot, romancier et membre du comité de lecture des manuscrits de la maison d'édition, affirme :

La pléiade de jeunes romanciers, dont je me glorifie d'être, qui vendent leurs manuscrits à Garand, passeront à l'histoire de la littérature canadienne-française.

Ne riez pas, ils passeront malgré vous; car ils ont fait quelque chose que vous n'avez jamais accompli : ils ont écrit des livres que 50 000 Canadiens français ont lus. En effet Garand vend 10 000 romans par mois [...] et un roman est lu par au moins cinq personnes<sup>692</sup>.

Si le calcul du nombre de lecteurs du « Roman canadien » effectué par Huot n'est pas des plus convaincants, son estimation de 10 000 abonnés par mois, elle, est juste<sup>693</sup>. Or, le circuit des librairies canadiennes n'est pas à même d'absorber la diffusion de plusieurs milliers de titres publiés par Garand, comme François Landry en a fait la démonstration<sup>694</sup>, et la distribution par abonnement apparaît donc comme l'un des seuls moyens de faire circuler un nombre aussi élevé d'œuvres.

Le modèle de distribution, l'intensité de la production et le public visé par les Éditions Édouard Garand influencent directement la forme que prend le roman qui y est publié. L'unité visuelle de la collection est assurée par l'embauche d'un seul illustrateur pour tous les titres, Albert Fournier. Les couvertures aux couleurs vibrantes sont faciles à reconnaître. Les maquettes sont toujours très sensationnalistes, et ce, peu importe que le roman porte sur une

---

<sup>690</sup> L'exportation du roman canadien par l'entreprise d'Édouard Garand, pratique tout à fait hors de l'ordinaire dans les années 1920, fait l'objet d'un article écrit en collaboration. Marie-Hélène Constant et Caroline Loranger, « Un nationalisme tourné vers l'Amérique et les colonies : l'exportation du "Roman canadien" des Éditions Édouard Garand », *Papers of the Bibliographical Society of Canada/Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, vol. 55, n° 2, printemps-automne 2017, p. 309-333.

<sup>691</sup> [Publicité pour la maison d'édition Édouard Garand], supplément « La vie canadienne », n° 7, dans Alexandre Huot, *Le trésor de Bigot*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, coll. « Le Roman canadien », p. 64.

<sup>692</sup> Alexandre Huot, « Les illustres inconnus », supplément « La vie canadienne », dans *La Ceinture fléchée*, n° 12, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926, p. 47.

<sup>693</sup> Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, t. I, *op. cit.*, p. 316.

<sup>694</sup> François Landry, « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », *op. cit.*, p. 56.



bataille historique, une enquête policière ou relate des histoires sentimentales à l'intention des jeunes filles, ce qui donne déjà le ton à la publication, tout comme le prix modique, 25 sous, toujours bien en évidence sur la couverture (voir Figure I à la page 208). À titre de comparaison, à l'époque, un roman se vend à l'époque habituellement 75 sous et plus.

À bien des égards, les « Romans canadiens », considérés dans leur entièreté, c'est-à-dire d'une couverture à l'autre, ont une forme hybride, très proche du magazine qui présente un roman complet. Si l'on considère, avec Gilles Feyel, que les limites du magazine sont « floues<sup>695</sup> », c'est non seulement en regard des autres formes périodiques, mais aussi, à mon sens, de tout type de publications sérielles, illustrées et ayant recours à la publicité comme la collection « Les Romans canadiens » de la maison d'Édouard Garand. Lorsqu'on compare plus directement comment se présentent les magazines féminins de l'époque et les œuvres de la collection « Le Roman canadien » destiné à un public féminin, on ne peut qu'être frappé par la ressemblance des maquettes, en particulier avec celles de *La Revue de Manon* (voir Figure II à la page 209). Les éditions de *La Revue de Manon* (1927) étant ultérieures à la parution des deux romans (1925 et 1926) donnés en exemples ici, il ne faudrait pas croire que l'illustrateur de la collection « Le Roman canadien » les copie ou s'en inspire de quelque manière que ce soit. La grande ressemblance de ces maquettes s'explique plutôt parce que l'imaginaire générique de l'un et de l'autre est sensiblement le même, cherche à produire les mêmes effets et à rejoindre un même lectorat.

---

<sup>695</sup> Gilles Feyel, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, dossier « La presse magazine », vol. 19, n° 105, 2001, p. 19-52.

Figure 1<sup>696</sup>



<sup>696</sup> De gauche à droite : *L'Enjôleuse* (1928) de Mme E. Croff, *Le Siège de Québec* (1927) de Jean Féron, *La Revanche d'une race* (1924) de Jean Féron, *L'Ombre du beffroi* (1925) de Mme A. B. Lacerte, *L'Île au massacre* (1928) de Prosper Willaume et *Le Secret de l'orpheline* (1928) d'Andrée Jarret.

Figure II<sup>697</sup>



<sup>697</sup> À gauche, de haut en bas : les romans *L'Expiatrice!* (1925) d'Andrée Jarret et *Fleur lointaine* (1926) de François Provençal. À droite, de haut en bas : les éditions du 15 février 1927 et du 1<sup>er</sup> décembre 1927 de *La Revue de Manon*.

L'effet de parallélisme se poursuit lorsqu'on feuillette les « Romans canadiens ». Sur la deuxième de couverture se trouve habituellement une publicité pleine page des Éditions Édouard Garand elles-mêmes, ou d'un commanditaire. À l'intérieur, le texte, qui compte entre 60 et 120 pages, se décline sur deux colonnes parallèles, et d'autres illustrations viennent souligner les temps forts de l'action. Dès le premier roman de la collection, *L'Iris bleu* de Jules-Ernest Larivière en 1923, on retrouve à la fin du texte, des vignettes annonçant les prochains titres à paraître. Celles-ci sont particulièrement éloquentes, on y encense les auteurs de la collection. À partir de 1925, dans *L'Ombre du beffroi* signé Madame Alcide Lacerte (Adèle Bourgeois Lacerte), les romans comportent aussi un appendice intitulé « La vie canadienne », qui contient des chroniques signées de la main des membres du comité de lecture de la maison d'édition, en particulier Jules Larivière et Gérard Malchelosse.

Ces chroniques sont principalement autoréférentielles; on y discute avant tout de la place des Éditions Édouard Garand, de son importance dans le paysage littéraire et éditorial canadien-français, et des auteurs qui y publient ou qui y publieront. Si les auteurs de la collection et les membres de son comité éditorial y signent le plus souvent les articles et se répondent entre eux<sup>698</sup>, le supplément « La vie canadienne », « [p]ublié dans le but de mettre plus de vie dans le monde littéraire Canadien [*sic*]<sup>699</sup> », n'est pas pour autant un vase clos. On y retrouve également des critiques littéraires, notamment celles de Claude-Henri Grignon (sous le pseudonyme de Valdombre)<sup>700</sup>. Dans le supplément numéro 6, on indique que « notre ami<sup>701</sup> » Robert Choquette publiera un poème dans le numéro suivant. Le cas présumé de plagiat entre les textes « La Poulie » d'Harry Bernard et « Charles va voir les filles » de Jules des Grèves occupe aussi beaucoup d'espace dans les suppléments 17 et 18<sup>702</sup>. On retrouve aussi des poèmes, des portraits

---

<sup>698</sup> L'auteur-phare de la collection Jean Féron (pseudonyme de Joseph-Marc-Octave Lebel) répond par exemple à une chronique de Jules Larivière dans le supplément de l'un de ses propres livres. Voir Jean Féron, « Trop de livres! », supplément « La vie canadienne », n° 4, dans Jean Féron, *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, coll. « Le Roman canadien », p. 76-77.

<sup>699</sup> [Encart « La vie canadienne »], supplément « La vie canadienne », n° 4, dans Jean Féron, *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, coll. « Le Roman canadien », p. 76.

<sup>700</sup> Par exemple, les critiques de Grignon de l'ouvrage *De livres en livres* de Maurice Hébert et des romans *Leur Âme* (1929) de Jean-Chauveau Hurtubise et de *Lill* (1929) de Gaétane Beaulieu. (« Littérature canadienne-française (Critique de Valdombre) », supplément « La vie canadienne », n° 40, dans Jean Féron, *L'Homme aux deux visages*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1930, p. 63-70.)

<sup>701</sup> [S. a.], « À nos lecteurs », supplément « La vie canadienne », n° 6, dans Jean Féron, *La Taverne du diable*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, coll. « Le Roman canadien », p. 80.

<sup>702</sup> Dans le supplément 17, on retrouve tout simplement les textes d'Harry Bernard et de Jules des Grèves, recopiés en deux colonnes parallèles et chapeauté par le titre « Plagiat? » (voir [S. a.], « Plagiat? », supplément « La vie canadienne », n° 17, dans Pierre Hartex, *Le Mystère des Mille-Îles*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, p.

d'écrivains, de littérateurs et d'historiens (en particulier de Benjamin Sulte), de la publicité dans les différentes éditions de « La vie canadienne ». Dans certains suppléments, on découvre également un autre roman, celui-là à suivre<sup>703</sup>. La direction justifie la présence de ce second roman en ces termes en 1924 :

Plusieurs lecteurs nous demandaient depuis longtemps la publication d'un roman à suivre et les annonceurs désiraient que nous publiions leurs annonces près du texte : c'est pourquoi nous avons été presque forcés de publier, en plus du roman complet, un roman à suivre. Nous mettrons toujours ce roman à la fin afin que nos lecteurs puissent, s'ils le désirent, conserver seulement le roman complet. Mais nous pouvons assurer que nos romans à suivre seront publiés en deux ou trois fois, jamais plus, et qu'ils sauront les intéresser.

Ce commentaire éditorial montre la proximité qu'entretient Garand avec les publicitaires. Pour favoriser une lecture continue du roman complet, la solution envisagée pour accommoder les publicitaires est ingénieuse et elle permet de reproduire partiellement les codes de la presse sans mettre en péril ceux du roman en volume.

Le supplément « La vie canadienne » est par ailleurs détachable; l'en-tête de chaque numéro le signale. Les critiques qui se sont penchés sur les Éditions Édouard Garand ont habituellement eu tôt fait de se plier à la demande de la direction éditoriale et de le traiter séparément du corps du texte, le détachant, pour ainsi dire, pour ne conserver que le roman complet. Je suis d'avis qu'il ne faut pas le décroisonner dans nos analyses du texte romanesque. Le supplément « La vie canadienne » participe en fait directement à la création d'une identité générique unique aux Éditions Édouard Garand et si la maison d'édition répète qu'il est possible de le détacher, c'est certainement pour répondre à la demande des lecteurs pour les romans en volume en vue de constituer des bibliothèques personnelles. Or, sa présence à la suite du roman permet de faire un rapprochement entre les œuvres de la collection et le format magazine.

---

53-56). Le numéro suivant reproduit deux lettres reçues par la maison d'édition qui cherchent à trancher le cas de ce plagiat présumé. W. Lavoie avance que les deux auteurs se sont probablement simplement inspirés de la même source. La seconde lettre est rédigée par Jules des Grèves lui-même, qui réfute rapidement l'idée que Bernard ait pu le plagier. À son avis, c'est la parenté d'esprit entre Bernard, qu'il estime son bon ami, et lui-même qui explique la ressemblance entre les deux histoires. (voir [Plusieurs auteurs], « Tribune libre », supplément « La vie canadienne », n° 18, dans Jean Féron, *Le Drapeau blanc*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927, p. 83-86.)

<sup>703</sup> Les romans à suivre sont habituellement de la main de Jean Féron, l'auteur le plus important de la maison d'édition, et seront parfois republiés sous forme de volume par la suite sous le véritable nom de l'auteur, J[oseph]. M[arc]. Lebel.

Denis Saint-Jacques et Marie-Josée des Rivières, qui se sont attachés plus spécifiquement au magazine canadien-français y distinguent trois types de contenus : les articles d'information, les réclames publicitaires et les récits de fiction<sup>704</sup>. La définition que donne Gilles Feyes du magazine laisse aussi beaucoup de place à la fiction; selon lui, le magazine permet : « de rendre la littérature populaire, de mettre l'art à la portée de tous, de vulgariser les sciences et les techniques, de donner des récits d'histoire et de voyage, de parler à l'imagination et à la sensibilité<sup>705</sup> ». De cette littérature, l'accent est surtout mis sur « les grands romans complets<sup>706</sup> »; pour Adrien Rannaud, le roman du mois est l'un des éléments importants du canevas du magazine traditionnel<sup>707</sup>. Les « Romans canadiens » ont, en somme, toutes les caractéristiques du magazine.

Marie-Ève Thérénty, qui s'est intéressée au rapport entre la fiction et la presse, estime que

le journal et ses rubriques se construisent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à un bricolage pragmatique dont la source est largement littéraire [...]. La création générique du journal modélisée à partir de catégories littéraires accompagne dans un échange constant l'apparition de nouveaux genres littéraires qui à leur tour vont s'immiscer dans le journal<sup>708</sup>.

Si Thérénty se penche surtout sur le transfert de la fiction vers le journal, il me semble que les « Romans canadiens » sont un exemple patent d'un mouvement inverse qui s'effectuerait de la presse vers le roman. Thérénty identifie quatre principes fondamentaux de la presse : la périodicité, la collectivité, le rubricage et l'actualité<sup>709</sup>. Les romans canadiens de Garand s'y conforment entièrement : la publication est mensuelle, elle est écrite par une collectivité élargie composée du romancier principal, du feuilletoniste qui rédige le roman à suivre, des membres de la direction qui y écrivent, des chroniqueurs extérieurs comme Valdombre et des

---

<sup>704</sup> Denis Saint-Jacques et Marie-Josée des Rivières, « Le magazine canadien-français : un média américain? », *Mens*, vol. 12, n° 2, printemps 2012, p. 32.

<sup>705</sup> Gilles Feyes, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *op. cit.*, p. 23. Je souligne.

<sup>706</sup> Denis Saint-Jacques et Marie-Josée des Rivières, « Le magazine canadien-français : un média américain? », *op. cit.*, p. 32.

<sup>707</sup> Adrien Rannaud, « Le magazine canadien-français, entre engagement et divertissement. *La Revue populaire et La Revue moderne* au sortir de la guerre (1919) », dans Micheline Cambron, Myriam Côté et Alex Gagnon (dir.), *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>708</sup> Marie-Ève Thérénty, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 626-627.

<sup>709</sup> Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007.

publicistes. L'actualité y est couverte, on y parle de politique et on pourrait considérer que le roman même occupe une des rubriques de la publication. Seulement, au contraire du journal, la fiction occupe ici la rubrique la plus importante. Cela ne veut toutefois pas dire qu'il faille la séparer du reste, la compartimenter. Bien qu'elles soient des publications périodiques, les œuvres de la collection « Le Roman canadien » ne sont ni feuilletons ni fascicules<sup>710</sup>, elles ne reprennent pas non plus le modèle des revues littéraires des siècles précédents comme *L'Abeille canadienne*, *Les Soirées canadiennes* ou *Le Foyer canadien*.

Il s'agit bien — soulignons-le — de *romans*. La dénomination paratextuelle est martelée sur les couvertures des livres de la collection, habituellement par deux fois, et l'ensemble du discours critique qui se retrouve dans le supplément « La vie canadienne » ne présente le travail de Garand que comme celui du promoteur du genre romanesque. Les « Romans canadiens » se réclament spécifiquement d'un « grand » genre » en tentant de cette façon de s'autonomiser par rapport au feuilleton et aux autres avatars des textes romanesques qui paraissent dans les périodiques. Cette autonomisation n'est cependant que partielle puisque le roman, chez Garand, emprunte les codes du périodique, ce qui fait de lui en somme une œuvre de l'entre-deux.

### **Romans populaires et popularité du roman**

L'ambivalence du format rapproche inévitablement la production romanesque de Garand du roman populaire, genre largement dévalué. L'éditeur Louis Carrier, spécialisé dans les éditions de luxe, aura tôt fait de qualifier les romans qui paraissent chez Garand de « *cheapest of literary trash*<sup>711</sup> ». Les premiers critiques de ce corpus seront aussi plus ou moins durs envers cette production littéraire. Alors que Madeleine Ducrocq-Poirier qualifie les œuvres de la collection « Le Roman canadien » de « sous-littérature<sup>712</sup> », Maurice Lemire classe ces œuvres du côté de la paralittérature<sup>713</sup>, c'est donc dire en marge des publications romanesques considérées comme légitimes. Les chercheurs contemporains se sont quant à eux surtout

---

<sup>710</sup> Dans la définition qu'en donne Anne-Marie Thiesse, le fascicule est « une publication périodique comportant, non pas 6, 8 ou 16 pages, mais 32 ou plus, sous couverture illustrée formant donc un semblant de volume » (*Le roman du quotidien, op. cit.*, p. 28.) Or, je considère que le fascicule correspond davantage à une production sérielle comme *Les Aventures étranges de l'agent IXE-13*, série d'espionnage de Pierre Saurel (pseudonyme de Pierre Daignault) publiée de novembre 1947 à septembre 1966.

<sup>711</sup> « La plus infecte littérature de bas étage. » Je traduis. Louis Carrier, [Lettre à Sir Andrew Macphail], 13 novembre 1929. Archives du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (AGRÉLQ), Fonds Louis-Carrier.

<sup>712</sup> Madeline Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, Paris, Nizet, 1981, p. 223.

<sup>713</sup> Maurice Lemire, *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*, Montréal, Fides, 1981, p. 138.

intéressés à l’ancrage nationaliste marqué de la production romanesque de Garand. Marie-Hélène Grivel parle d’une « édition industrielle patriotique<sup>714</sup> », Claude-Marie Gagnon d’un « nationalisme littéraire de masse<sup>715</sup> » et présente les Éditions Édouard Garand comme ayant comme but premier « — sinon unique — [...] de promouvoir la littérature nationale<sup>716</sup>. »

Garand se situe toutefois davantage dans le sillon d’un nationalisme économique. Au contraire du nationalisme doxique, qui se concentre sur la défense de la triade des valeurs régionaliste — la foi catholique, la langue française et la vie paysanne —, le nationalisme économique, qui connaît sa période d’activité la plus forte durant les années 1920, enjoint les Canadiens français de « s’emparer de la petite et de la moyenne industrie, de l’installer dans les villes et de concurrencer à leur niveau les capitalistes canadiens-anglais ou étrangers<sup>717</sup>. » L’entreprise de Garand se situe dans la mouvance du nationalisme économique puisqu’elle cherche à concurrencer directement les feuilletons et les romans populaires français, de même que la *pulp fiction* américaine. Marie-Hélène Grivel soutient que la mise en place de la collection « Le Roman canadien » est une manière d’occuper le marché de la littérature populaire que le fascicule américain commence à inonder et, qu’en ce sens, « [l]a recette de l’éditeur est simple : concurrencer les importations<sup>718</sup> ».

Richard M. Ohmann, qui a dédié des études à la spécificité du magazine américain, a montré l’importance de ce type de publication sur la consolidation de la nation. Les magazines correspondent pour lui à une publication de masse spécifiquement nationale<sup>719</sup> dans une optique de consumérisme, où il faut rejoindre des lectorats particuliers et leur vendre des produits nationaux. Le magazine permet aussi de créer une communauté de lecteurs :

*They [magazines] also provided their readers with a range of information and interests that linked them conversationally to other readers in the same circle of acquaintance, and culturally to like-minded readers across the nation. In this they*

---

<sup>714</sup> Marie-Hélène Grivel, « Créer une littérature nationale au Québec : l’impact des textes de Marie-Claire Daveluy, de la presse aux sagas, *Strenæ*, [En ligne], n° 11, 2016, <https://journals.openedition.org/strenae/1626>

<sup>715</sup> Claude-Marie Gagnon, « Les éditions Édouard Garand et la culture populaire québécoise », *op. cit.*, p. 121.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>717</sup> Gérard Fortin, « Le nationalisme canadien-français et les classes sociales », *Revue d’histoire de l’Amérique française*, vol. 22, n° 4, mars 1969, p. 529.

<sup>718</sup> Marie-Hélène Grivel, « Les éditions Édouard Garand ou quand le patriotisme revêt les codes de la modernité (1923-1933) », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Transmissions et transgressions dans les littératures de l’Amérique francophone*, Moncton, Éditions Perce-neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2017, p. 67.

<sup>719</sup> Richard M. Ohmann, *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*, Londres/New York, Verso, 1996, p. 48.



*collaborated with the reconfiguration of social space and with the new styles and meanings of consumption [...] <sup>720</sup>.*

La consommation concerne alors autant les biens matériels que culturels. Le nationalisme économique dans lequel s'inscrit la collection « Le Roman canadien » me semble entrer en grande résonance avec le format du magazine sur ce point en particulier.

François Landry, bien qu'il ne fasse pas explicitement mention du nationalisme économique, pose quant à lui Garand comme « le précurseur et le chantre d'une littérature qui allait répondre aux valeurs remodelées d'une ère industrielle <sup>721</sup> » :

[les œuvres chez Garand] réconcilient ces irréversibles transformations sociales, économiques, politiques et culturelles, et le discours rétrograde du clergé à l'aide de ce concept central qu'est la Race : par exemple, l'enrichissement individuel n'a de valeur que s'il participe d'abord d'une volonté de répondre aux aspirations traditionnelles et séculaires de peuple canadien-français; le matérialisme n'a de sens que dans la mesure où il est un outil de combat contre une assimilation à la société anglophone, dans la mesure où il sert de moteur à la promotion de la race élue; l'ère industrielle n'est légitimée que parce que ses méthodes et techniques peuvent et doivent améliorer la situation de la campagne, cette pierre angulaire du « génie canadien-français » <sup>722</sup>.

Garand propose donc des œuvres qui se situent à l'extérieur du circuit lettré, mais qui participent du même effort nationaliste que les œuvres qui s'y trouvent. Cet amalgame particulier entre littérature et paralittérature permet notamment une représentation de la violence, du sensationnalisme qui reste acceptable, parce qu'utilisé pour faire ultimement la démonstration du triomphe des valeurs conservatrices : le Canadien français, fidèle à ses origines, gagne à tous coups. Les publications romanesques de Garand échappent ainsi à la « déchéance du feuilleton <sup>723</sup> ». Les romanciers y accumulent tout autant « les effets stochastiques, les péripéties aboutissant aux situations les plus inextricablement horribles <sup>724</sup> », mais réussissent à rester à l'intérieur des balises morales de la société. C'est d'ailleurs exactement ce que note Alex

---

<sup>720</sup> « Ils [les magazines] fournissent aussi à leurs lecteurs une variété d'informations et de thématiques qui les mettent en relation avec d'autres lecteurs du même cercle et, sur le plan culturel, avec des lecteurs aux vues similaires dans tout le pays. En cela, ils participent à la reconfiguration de l'espace social et de nouvelles manières et de nouvelles raisons de consommer. » Je traduis. *Ibid.*, p. 220.

<sup>721</sup> François Landry, « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », *op. cit.*, p. 38.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>723</sup> Marc Angenot, « 1889. Un état du discours social », *Médias 19* [En ligne], 2013 [1989], <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>

<sup>724</sup> *Ibid.*

Gagnon dans son étude de la représentation du crime dans la littérature québécoise des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles :

Le crime ne s'oppose plus seulement à la société [...]. Il s'oppose maintenant aussi, et en même temps, à la *nation*, c'est-à-dire précisément à la société en tant qu'elle est définie comme nationale. De cette tendance [...], on retrouve des manifestations jusque dans les années 1920, avec la collection « Le Roman canadien » fondée en 1923 par Édouard Garand : les romans-fascicules qui y sont publiés concilient l'exploitation d'univers frénétiques ou rocambolesques et la célébration des traditions, mœurs et valeurs canadiennes-françaises. Ces textes réalisent ainsi l'alliage entre les coups de poignard et l'éloge de la « race », entre les intrigues mystérieuses et l'apologie de la survivance canadienne<sup>725</sup>.

Cette adhésion aux principes du nationalisme économique, de nouveau, a une incidence sur la forme que prend le livre chez Garand. Cette nouvelle « industrie littéraire » « traite l'œuvre à l'instar d'un produit manufacturé, qui doit être conçu et élaboré au sein d'une infrastructure efficace, se démarquer de ceux de ses compétiteurs, se vendre, répondre à des attentes précises et partagées par le plus grand nombre de consommateurs possible<sup>726</sup>. » À ce titre, Lucie Robert n'hésite pas à rapprocher les pratiques de Garand du fordisme<sup>727</sup> « par la banalisation du livre et l'uniformisation des formats, la création du livre de poche [...] et la systématisation des collections<sup>728</sup>. »

L'approche de type fordiste de Garand fournit la structure nécessaire pour qu'une rémunération soit possible et qu'une clientèle massive soit rassemblée et captivée. Cette inscription dans le fordisme, qui n'est pas pensée comme telle à l'époque, a une grande influence sur la réception des œuvres romanesques de la maison d'édition, vues comme des romans écrits à la chaîne, selon un format convenu d'avance, et donc de mauvaise qualité. Jean Féron, l'auteur le plus important de la maison d'édition, s'insurge de ce statut du roman populaire en s'appuyant sur un argumentaire économique pour expliquer la pertinence de ce type de publications littéraires :

Et même le livre le plus ordinaire ou le moins extraordinaire, le plus mal conçu le plus mal fait, le plus mal écrit, tels ces romans populaires, qu'on déclare vulgaires et sans valeur, sortant chaque mois des presses de l'imprimeur. Et oui, ces misérables bouquins, ces pauvres loqueteux, ces êtres minables auxquels on ne daigne accorder pas même un regard de pitié; ces solitaires, sans parents, sans amis, confinés sur les

---

<sup>725</sup> Alex Gagnon, *La communauté du dehors*, op. cit., p. 190.

<sup>726</sup> François Landry, « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », op. cit., p. 67.

<sup>727</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 68.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

étagères du bouquiniste; ces parias, qu'on abreuve de vomissures et de fiel [...]; oui, bien, tous ces pauvres bouquins-là, ces mélancoliques abandonnés, ces malheureux déclassés, procurent, cependant, du pain au gueux, du feu au sans-gîte et quelquefois du confort<sup>729</sup>. »

Féron entreprend ensuite de suivre la chaîne de production et de distribution du livre et de montrer combien d'hommes et de femmes travaillent grâce à l'édition, depuis les bûcherons qui permettent la fabrication du papier en abattant des arbres jusqu'à « la pauvre fille (bien contente encore) qui se borne à poser une bande sur le bouquin avant de le livrer à l'expéditeur<sup>730</sup> ». Pour Féron, l'industrie du livre fait vivre bien des gens; s'il ne peut en vivre exclusivement lui-même, à titre d'auteur le plus important de la collection, il touche néanmoins un salaire important.

La recherche par Garand de nouveaux auteurs aura en effet favorisé « l'éclosion d'une nouvelle génération de romanciers<sup>731</sup> » qui reçoivent une rémunération pour leur travail. Garand se targue d'ailleurs bien d'être le seul éditeur à payer ses auteurs 50 \$ pour leur manuscrit. Les historiens de la littérature auront eu tôt fait de pointer les lacunes de ce système de rémunération<sup>732</sup>, mais aussi de signaler que les auteurs des romans de la collection sont affectés par ce nouveau type de production littéraire de masse, comme le note Silvie Bernier, car « [e]n devenant pour ainsi dire des salariés, ils perdent le prestige attribué au producteur autonome. Considérés un peu comme les employés de la maison, ils doivent se soumettre aux exigences de celle-ci et fournir un produit conforme à l'image de marque des Éditions Garand<sup>733</sup>. » Pour Garand lui-même, cette position des écrivains est utile, elle lui permet d'asseoir plus fermement son autorité et assure que sa vision de la production romanesque de sa maison d'édition soit respectée, permettant de cette façon la publication de « livres parfaitement conformes à un modèle préétabli, tant visuellement que verbalement<sup>734</sup>. »

---

<sup>729</sup> Jean Féron, « Chômage vs Belles-lettres » dans Régis Roy, *La Main de fer*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1931, p. 55-56.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>731</sup> Claude-Marie Gagnon, « Les Éditions Édouard Garand et la culture populaire québécoise », *op. cit.*, p. 126. Du nombre des romanciers de la collection, on compte plusieurs plumes en provenance de l'extérieur du Québec. François Landry suppose que c'est la difficulté de recruter des auteurs de la province qui pousse Garand à recruter en dehors de ses frontières, dans l'Ouest canadien principalement. (*Ibid.*, p. 46.) Cette assertion comporte une part de vérité; les romanciers québécois sont peu nombreux à tenter leur chance durant l'entre-deux-guerres. Cela dit, il ne faut pas oublier que les épithètes « canadien » et « canadien-français » ne limitent pas aux frontières du Québec, mais à l'ensemble de la francophonie canadienne.

<sup>732</sup> Ce ne sont pas tous les auteurs qui sont payés, certains ne recevront que des exemplaires de leur livre et devront se débrouiller pour en assurer la vente.

<sup>733</sup> Silvie Bernier, « L'illustration du "Roman canadien" », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », 1988, p. 84.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 83.

De l'avis de Lucie Robert, les romans de la collection sont alors « conçus selon un certain nombre de procédés qui tentent de banaliser la trame narrative. C'est ainsi qu'on a pu les caractériser en bloc comme des « épopées nationales<sup>735</sup> ». S'il est vrai que la majorité des romans de la collection sont des romans historiques, en particulier la très vaste production de Jean Féron, qui signe 30 des 78 « Romans canadiens », qualifier l'ensemble de cette production d'épopée nationale est réducteur. Jean Féron, notamment, publie chez Garand d'autres types de romans qui forment deux ensembles cohérents. *Le Philtre bleu*, *La Femme d'or* et *La Vierge d'ivoire* paraissent dans une collection distincte, « Les récits canadiens », qui sera interrompue après la publication de ces trois titres de Féron et d'un quatrième, *Le Secret de l'amulette* (1926), de Régis Roy. Il s'agit de romans policiers faisant une large part au fantastique et au mystère. Les trois autres textes, *La Valise mystérieuse*, *Les Amours de William Benjamin* et *La Petite Canadienne*, sont quant à eux des romans policiers de facture réaliste publiés dans la collection « Le Roman canadien », mais non pas sous le pseudonyme de Jean Féron, comme le reste de ses œuvres, mais sous le véritable nom de l'auteur, Joseph-Marc Lebel. Pour Claude Filteau, ces œuvres constituent « l'envers parodique des romans historiques et du messianisme national<sup>736</sup> » où « les ressorts dramatiques du feuilleton tournent à vide dans leur variante grand-guignolesque<sup>737</sup> ». Selon le critique, ces textes « n'ajoutent rien à l'œuvre de l'auteur<sup>738</sup> » et il les écarte donc de son analyse sans plus de justification. Or, il m'apparaît que ces titres ont une très grande cohésion avec le reste du corpus, notamment parce qu'ils sont le plus souvent d'abord publiés comme romans à suivre à la suite de certaines œuvres de la collection. Comme ces œuvres sont alors partie intégrante de l'objet-livre, j'ai considéré qu'ils étaient aussi importants dans le cadre de mon étude que les titres parus directement dans la collection « Le Roman canadien ».

De plus, le sous-genre de l'histoire romancée domine certes la collection, mais d'autres genres sont également exploités. Claude-Marie Gagnon scinde la publication des Éditions Édouard Garand en trois ensembles : le roman sentimental, exploité principalement par M<sup>me</sup> A. B. Lacerte et destiné aux femmes et aux jeunes filles; les récits historiques de Jean Féron qui

---

<sup>735</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 66.

<sup>736</sup> Claude Filteau, « Les romans historiques de Jean Féron et le messianisme canadien-français », *Voix et Images*, vol. 5, n° 3, 1980, p. 553.

<sup>737</sup> *Ibid.*

<sup>738</sup> *Ibid.*

rejoignent davantage les lecteurs masculins; et les romans psychologiques comme ceux d'Ubald Paquin, que les deux sexes pourraient apprécier<sup>739</sup>. Cette classification a pour avantage de montrer qui sont les romanciers modèles de chaque sous-catégorie romanesque, mais elle demeure pour le moins limitée, car elle est essentiellement liée au genre sexuel des lecteurs. Silvie Bernier la raffine en identifiant le mélodrame, le récit d'aventures, la science-fiction, le roman sentimental et le récit historique, «qui met l'accent sur les péripéties des personnages<sup>740</sup>», parmi les sous-genres romanesques publiés par la maison d'édition et souligne que tous peuvent être regroupés sous le chapeau du récit à sensation<sup>741</sup>. Cette sensation à laquelle renvoie Bernier doit, à mon avis, être comprise non seulement en regard du sensationnalisme, c'est-à-dire cet attrait de ce qui provoque la surprise, la curiosité ou qui choque, mais aussi de l'émotion brute, qui fait que le public s'investit personnellement dans la lecture et cherche à en tirer quelque chose de précis.

Les romans de la collection fonctionnent en effet sur le plan de l'unité, au point de devenir «le lieu de la sédimentation de stéréotypes accumulés au cours des âges et fondus en un matériau presque homogène<sup>742</sup>.» Ainsi, «[a]ucune anarchie du discours n'est possible; chaque mot, chaque image à leur place concourent à l'élaboration d'un sens unique<sup>743</sup>.» Ce sens est l'inverse de celui dont font montre les œuvres en dehors du circuit populaire :

Lucien Goldman, reprenant la *Théorie du roman* de G. Lukács et de certaines analyses de René Girard, définit le roman [...] comme le récit *ironique* d'une recherche *démonique* de valeurs *authentiques* menées par un héros problématique dans une société *dégradée*, type de récit dont l'issue est nécessairement l'échec, l'abandon par le héros de sa quête, sa *conversion* à la solitude ou son retour résigné à la norme dégradée. Le roman populaire [...] est alors, par renversement radical de la logique d'intrigue, le récit *positif* qu'une quête *prométhéenne* de valeurs authentiques dans une société finalement *régénérée*<sup>744</sup>.

Cette définition du roman populaire concorde particulièrement bien avec le type d'œuvres de la collection de Garand. Dans les romans les plus fantastiques, sensationnalistes des Éditions Garand toutefois, la société régénérée dont il est question ici n'est uniquement pas celle de la diégèse, mais aussi la société réelle. Le ressort dramatique voulant que toutes les péripéties,

---

<sup>739</sup> Claude-Marie Gagnon, «Les éditions Édouard Garand et la culture populaire québécoise», *op. cit.*, p. 123.

<sup>740</sup> Silvie Bernier, «L'illustration du "Roman canadien"», *op. cit.*, p. 83.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>742</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>743</sup> Silvie Bernier, «L'illustration du "Roman canadien"», *op. cit.*, p. 107.

<sup>744</sup> Marc Angenot, «1889. Un état du discours social», *op. cit.*

retournements et autres artifices ne soient qu'une illusion dévoilée à la toute fin de l'histoire, est souvent utilisé dans les romans de chez Garand qui font le plus de place au fantastique, au sordide, au crime; comme le note Bernier, « [l]e dévoilement de la mise en scène, qui n'arrive qu'aux dernières pages, permet au lecteur de vivre pleinement les aventures de ses héros et malgré tout de fermer le livre en toute quiétude<sup>745</sup>. »

Un autre moyen de rassurer le lecteur sur la stabilité de son monde est de miser sur la répétition des canevas narratifs entre les différents romans. Ce nouveau « principe esthétique, la répétition [...], agit comme garantie de la qualité<sup>746</sup>. » Ainsi, « la répétition est haut placée dans les valeurs esthétiques du roman populaire, qui tire sa vraisemblance non pas d'une conformité avec ce qui pourrait se passer dans le réel, mais à sa ressemblance avec d'autres histoires », ce que Daniel Couégnas appelle une « intertextualité de la répétition<sup>747</sup> » La répétition et la surenchère de péripéties que vivent les personnages semble altérer la vraisemblance du récit selon Bernier<sup>748</sup>, mais en fait, il serait plus juste de dire que le monde dans lequel évoluent les personnages n'est pas à strictement parler réaliste. Les romans populaires ne respectent pas le pacte de l'illusion romanesque<sup>749</sup>, ce ne sont pas des « texte[s] qui f[on]t oublier le texte<sup>750</sup> », mais au contraire des œuvres qui fonctionnent sur le dévoilement systématique de leur artifice, autant que le lecteur accepte ce pacte de lecture. La répétition des canevas narratifs devient alors garante de la vraisemblance du récit. Le lecteur connaît ainsi d'avance les variables du roman qu'il est sur le point de lire et se réjouit de retrouver les mêmes figures stéréotypées, les mêmes suites d'actions jusqu'au dénouement. Il n'évalue pas « le travail de transformation du matériau initial, mais considère comme vrai et beau ce qui reprend et illustre la convention usuelle<sup>751</sup> » comme l'explique avec justesse Anne-Marie Thiesse. Une production de romans populaires implique alors l'établissement d'un horizon d'attente très fort, où on refuse en quelque sorte la possibilité d'un écart esthétique : « tout converge pour susciter chez les lecteurs une attitude routinière, qui les amène à se satisfaire du déjà connu<sup>752</sup> ».

---

<sup>745</sup> Silvie Bernier, « L'illustration du "Roman canadien" », *op. cit.*, p. 89.

<sup>746</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, *op. cit.*, p. 68-69.

<sup>747</sup> Daniel Couégnas, « Qu'est-ce que le roman populaire? », *op. cit.*, p. 40.

<sup>748</sup> Silvie Bernier, « L'illustration du "Roman canadien" », *op. cit.*, p. 87.

<sup>749</sup> Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Points Essais », 1989, p. 329.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>751</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 130.

De la même manière, on retrouve une forte concentration de proverbes, d'expressions toutes faites et d'autres types de citations dans les romans populaires. Daniel Chartier soutient en ce sens que « l'usage abusif de la citation ne vise qu'à gonfler un manuscrit qui *doit* compter un certain nombre de pages<sup>753</sup> » et il est clair que, de la même manière que la répétition d'un canevas narratif, le recours à des expressions toutes faites permet d'accélérer la production littéraire, en comparaison d'un travail sur le style qui voudrait produire des effets de littérarité dans le texte. Mais le recours à ces expressions et citations de toute sorte a aussi d'autres avantages : « d'une part, user d'expressions et de métaphores désuètes facilite la communication avec le lectorat le plus large possible. D'autre part, un tel style semble s'effacer de lui-même devant le lecteur et produit un effet de transparence tel qu'il se fait oublier [...]»<sup>754</sup> La citation, le proverbe et l'expression figée agissent comme courroie de transmission pour faciliter les échanges entre le lecteur et sa lecture. Cet élément concourt à la « pansignifiante du roman populaire<sup>755</sup> » : « tout y est lisible, tout y est offert au déchiffrement (quoique celui-ci soit parfois l'apanage du héros, le grand défricheur, le grand lecteur des signes de piste). Dans le roman populaire, il n'y a pas d'insignifiante<sup>756</sup>. »

### LE ROMAN CANADIEN EN TROIS TEMPS CHEZ GARAND

La pansignifiante du roman populaire donne au critique l'impression qu'il n'y a pas d'herméneutique possible de ce type d'œuvre, puisque tout est donné, aisément compréhensible<sup>757</sup>. Cela peut expliquer l'absence relative d'études sur des romans particuliers de la collection. Il me semblait toutefois pertinent d'inclure des lectures d'œuvres dans le but de montrer de quelle façon l'hybridité des « Romans canadiens » s'actualise. Pour ce faire, j'analyserai maintenant le rapport entre le texte et les différents composants de chaque volume, soit les chroniques des suppléments, les illustrations et la publicité, pour voir comment la forme

---

<sup>753</sup> Daniel Chartier, « Introduction » dans Alexandre Huot, *L'Impératrice de l'Ungava*, 3<sup>e</sup> édition, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2012 [1927], p. 14.

<sup>754</sup> Daniel Couégnas, « Qu'est-ce que le roman populaire? », *op. cit.*, p. 40.

<sup>755</sup> Lise Dumasy-Queffélec, « Univers et images du roman populaire », dans Loïc Artiaga, *Le roman populaire 1836-1960. Des premiers feuillets aux adaptations télévisuelles*, Autrement « Mémoires/Histoire », 2008, p. 78.

<sup>756</sup> *Ibid.*

<sup>757</sup> La préface de Daniel Chartier à la nouvelle édition de *L'Impératrice de l'Ungava* propose une analyse de l'imaginaire du Nord qui y est déployé et la réédition du *Philtre bleu* chez Moulé Éditions en 2014 présente des articles d'accompagnements qui détaillent certains aspects de l'œuvre, mais ce sont presque les seuls exemples d'analyse de textes des titres de cette collection.

et le contenu se répondent dans l'écologie globale du livre. En replaçant la production romanesque d'Édouard Garand dans une histoire plus large du genre romanesque au Québec en début de chapitre, on a pu prendre la mesure de l'évolution de l'intégration de la fiction romanesque dans les périodiques, de la place de plus en plus grande qui lui a été accordée. Je voudrais maintenant mettre en lumière la façon dont le texte lui-même garde les marques de l'hybridité du format à mi-chemin entre le volume et le magazine. Pour ce faire, j'ai effectué trois ponctions dans l'important corpus de la collection « Le Roman canadien » et j'ai retenu ainsi quelques œuvres dans lesquelles cette hybridité était particulièrement visible. Je me suis intéressée aux divers sous-genres en veillant à représenter les hommes et les femmes, autant les auteurs vedettes de la collection que ceux et celles dont les œuvres se sont moins illustrées. J'aurais certainement pu faire d'autres choix parmi les 78 œuvres qui composent la collection, mais les textes que j'ai retenus, à mon sens, illustrent bien que celle-ci se positionne à la croisée des deux formats.

### **Canevas narratifs et dévoilement du romanesque**

Puisque l'imaginaire générique du roman canadien est fortement lié au format périodique, il n'est pas surprenant de retrouver dans les « Romans canadiens » la reprise de canevas qui s'apparentent à ceux que l'on pourrait trouver dans les feuilletons. Deux auteurs de la collection fondent d'ailleurs véritablement leur carrière sur leur maîtrise de ces codes. Jean Féron, de son vrai nom Joseph-Marc-Octave Lebel, est né à Brunswick, au Maine, mais sera élevé par son grand-père à Saint-Louis-de-Kamouraska. Il poursuit ses études au Québec dans des domaines variés comme la pharmacie, le notariat et le commerce, jusqu'en 1908 où, à l'âge de 27 ans, il choisit d'aller s'établir à Arborfield, en Saskatchewan. Considéré comme un important écrivain francophone de l'Ouest canadien, Féron garde néanmoins des contacts importants avec le Québec en devenant l'auteur-vedette des Éditions Édouard Garand, où il publie 30 romans dans la collection « Le Roman canadien », soit plus du tiers des œuvres qu'elle contient. La longévité de Féron tient à mon sens de sa maîtrise du canevas narratif qui fait le succès de la maison d'édition. Le romancier arrive à le renouveler de livre en livre, mais en en restant tout juste assez près pour que le lecteur puisse y reconnaître le type d'intrigue, le genre de personnages et le découpage strict de l'histoire qui l'intéresse. Féron, je le mentionnais plus tôt dans le chapitre, écrit surtout des romans historiques. Il produit tout de même quelques



romans de style policier, dont *La Valise mystérieuse* en 1930, qu'il signe de son vrai nom, J. M. Lebel (pour Joseph-Marc Lebel)<sup>758</sup>. *La Valise mystérieuse* raconte comment le jeune Canadien français Pierre Lebon, après avoir inventé un chasse-torpille en mesure de mettre en échec les sous-marins allemands, vend les plans de son invention à l'ingénieur James Conrad pour la somme de 25 000 \$. Ces plans sont toutefois dérobés et on suit les personnages tenter de remettre la main sur la valise qui les contient et qui ne cesse de disparaître. J'ai choisi ce titre en particulier parce que la structure du roman y est véritablement mise à nue. Féron écrivant sous un impératif de production très grand, il rédige certaines de ses œuvres rapidement, se contentant d'en répéter le canevas. Dans *La Valise mystérieuse*, celui-ci est donc particulièrement visible.

En parallèle de *La Valise mystérieuse*, je procéderai à l'analyse d'un second roman, *Les Aventuriers de l'amour* (1929) d'Henry Deyglun<sup>759</sup>. Né à Paris, Deyglun est engagé comme homme à tout faire au Théâtre du Vieux-Colombier, il suit ensuite la troupe de Jacques Copeau à New York, puis à Montréal en 1920, où il s'installe ensuite. Deyglun est principalement connu pour sa carrière prolifique de scénariste au théâtre et à la radio de CKAC et de CRGM. Ses pièces, ses sketches et ses radioromans s'inscrivent dans la veine populaire. *Les Aventuriers de l'amour*, qu'il publie en 1929, s'appuient sur les mêmes procédés. Malgré son titre suggérant une intrigue amoureuse ou un roman sentimental, *Les Aventuriers de l'amour* dépeignent un couple de voleurs, Hélène et Ernest, qui souhaitent mettre la main sur la dot de 25 000 \$ de Jacqueline Daigle avant que les parents de celle-ci ne déposent la somme à la banque. Ernest recrute un jeune homme suicidaire, Jean, pour l'aider à entrer par infraction dans la maison des Daigle. Le vol tourne mal et madame Daigle est froidement assassinée par Ernest. Entre alors en scène, Hélène qui entreprend de séduire monsieur Daigle, maintenant veuf, dans le but de l'amener à changer son testament en sa faveur et ainsi obtenir les 25 000 \$ tant convoités.

*Les Aventuriers de l'amour* et *La Valise mystérieuse* se présentent au lecteur de façon très similaire. Sur les deux couvertures, une jeune femme seule vêtue d'une robe qui lui découvre ses épaules et qui tient nonchalamment ici une cigarette dans le roman de Deyglun, là un éventail pointant vers le bas dans celui de Lebel (voir les Figures III et IV à la page 224). Les poses sont lascives, toutes les deux ont les lèvres légèrement entr'ouvertes et regardent, les yeux

---

<sup>758</sup> J. M. Lebel [Jean Féron], *La Valise mystérieuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930. J'utiliserai maintenant le sigle VM suivi du folio.

<sup>759</sup> Henry Deyglun, *Les Aventuriers de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929. Désormais, les références à ce titre se feront dans le corpus du texte, par l'ajout du sigle AA suivi du folio.

mi-clos, vers la droite. L'incipit des deux œuvres présente un mystère : chez Féron, le secret qui entoure les plans du chasse-torpille attise l'intérêt; chez Deyglun, un jeune homme est empêché *in extremis* de se suicider par un homme mystérieux qui l'enjoint à le suivre dans un taxi filant dans les rues de Montréal. Les chapitres qui suivent sont, dans un roman comme dans l'autre, celui de la présentation des personnages. Les sous-titres choisis par Deyglun, « Une heureuse famille », « Père et mère » et « Comment on devient un dope (cocaïnomane) », donnent le ton et sont assez explicatifs, Deyglun s'assurant même de la parfaite compréhension de ses lecteurs par l'ajout d'un commentaire métalinguistique entre parenthèses visant à expliquer le « dope ». Lebel, quant à lui, ne s'embarrasse pas de chercher des titres évocateurs.

Figure III



Figure IV



Dans *La Valise mystérieuse*, les trois premiers chapitres s'intitulent tout simplement « Présentation des personnages », « La trame », puis « Où Fringer et Grossmann se voient devancer dans leur besogne respective ». Ainsi dépouillée, la structure du canevas narratif employé par Féron devient particulièrement apparente. Lorsqu'on la compare à ses autres romans, on voit qu'il réutilise constamment ce même format, qui est également fréquemment réifié dans les romans de la collection. Les lecteurs attendent en effet ces informations sur les

personnages et sur l'intrigue qu'ils s'apprêteront à suivre dans cet ordre précis, selon des modalités qui sont établies d'avance dans les codes du roman populaire.

La narration de ce type de roman est prise en charge directement par un auteur-narrateur qui rappelle le plus souvent sa présence par l'utilisation d'un « nous » visant l'inclusion du lecteur et, plus rarement d'un recours à la première personne du singulier. Au contraire du conte, qui débute habituellement par une mise en scène où le narrateur se situe comme le dépositaire de l'histoire qu'il est sur le point de raconter parce qu'on lui a lui-même conté ou parce qu'il a été témoin des événements, le narrateur du roman populaire se met directement en scène et parle au lecteur à partir de sa posture de romancier :

En face de la station de St-Gédéon s'élève un petit hôtel, tenu par une dame qui fait une excellente cuisine canadienne. Je la recommande à tous nos lecteurs. Je ne suis pas payé pour la publicité. Cette brave femme ne doit pas lire beaucoup de romans et ne saura jamais qu'on a parlé d'elle. (AA, 18)

En plus de fournir les renseignements utiles au lecteur qui séjournerait sur les lieux qui servent de décor au roman et qui voudraient encourager l'hôtelière, Deyglun dévoile aussi qu'il y a au Lac Saint-Jean, un *bootlegger*. Ces deux lieux sont intégrés directement à la trame narrative : « c'est là [chez le *bootlegger*] que nos amis après avoir mangé de la bonne cuisine canadienne chez la dame que je recommande, c'est là que nos amis allèrent coucher. » (AA, 18) Contrairement à ce qu'il avait fait en présentant l'hôtel toutefois, Deyglun refuse de décrire l'endroit ou de dévoiler la localisation du *bootlegger*, prétextant que « cela pourrait attirer des ennuis au propriétaire, et [qu'il] ne lui veu[t] aucun mal, ne le connaissant pas. » (AA, 18) Deyglun joue ici à la fois de la familiarité qui permet au lecteur de s'imaginer l'action du roman dans un lieu réel, et donc plus vraisemblable, mais aussi du mystère entourant les pratiques illégales d'un débit de boisson clandestin. La mention du *bootlegger* fait écho aux autres pratiques illégales ou immorales dans le roman : la tentative de suicide de Jean, la consommation de cocaïne, le meurtre de madame Daigle et plus largement les manigances entourant le vol des 25 000 \$ de Jacqueline impliquant la bigamie puisque le personnage d'Hélène se retrouve marié simultanément à Ernest et à M. Daigle<sup>760</sup>.

---

<sup>760</sup> La bigamie est d'ailleurs l'un des chefs d'accusation, en plus du vol et du recel, auquel Hélène fera face au moment de son arrestation. (AA, 62)

Les débuts de chapitres sont presque exclusivement introduits par une phrase d'accroche se voulant un rappel de l'action. La syntaxe de ces passages, absolument similaires la plupart du temps, illustre la simple valeur utilitaire de ceux-ci (je souligne) : « *Nous avons vu nos deux hommes disparaître à travers les rues* (AA, 9), « *Nous avons vu les enfants partir en promenade en compagnie de la charmante Hélène* » (AA p. 17), « *Nous avons laissé Ernest et Jean s'embarquer à Montréal le matin* » (AA, 18) « *Nous avons laissé Ernest et Jean filer d'un[e] vitesse vertigineuse sur la grand'route.* » (AA, 27) Ce genre de formule peut être vu comme un reliquat du feuilleton du roman à suivre où, puisqu'il s'écoulait au moins une journée entre les livraisons, il était nécessaire de resituer l'action pour les lecteurs. Le format du récit à tiroir appelle aussi ce type de rappel constant des différents lieux de l'action et des différentes péripéties des personnages qui se déroulent parfois simultanément. Mais dans les « Romans canadiens », les chapitres comptent rarement plus de deux pages — un format qui serait d'ailleurs parfait pour la publication en périodique — et le lecteur qui ferait une lecture continue de l'œuvre devrait avoir en mémoire les différents moments de l'action sans nécessairement avoir besoin de ces rappels. Dans le cas d'intrigues particulièrement tarabiscotées comme dans *La Valise mystérieuse*, où la valise volée change de main à un rythme effarant et où de nombreux nouveaux personnages sont constamment introduits, ces prises de paroles de l'auteur deviennent plus pertinentes. Sans elles, le lecteur risquerait d'avoir à relire certains passages pour suivre le déroulement de l'action.

D'autres phrases d'accroche visent à stimuler l'intérêt du lecteur : « Où allait-elle? Nous le saurons bientôt » (AA, 18) ou « Nous le saurons plus tard » (AA, 54). Dans *La Valise mystérieuse*, ce procédé est un peu plus développé et Lebel fait s'exclamer son narrateur : « Mais comment et pourquoi Henriette était-elle dans cette maison mystérieuse? Mais comment Peter Parsons connaissait-il Henriette? La suite des événements nous donnera probablement une réponse satisfaisante à ces deux questions. » (VM, 24) Ce passage pourrait aisément figurer à la fin d'un épisode de feuilleton qui voudrait s'assurer que le lecteur soit fidèle au poste à la prochaine livraison. Dans le cas d'un roman populaire par contre, et bien qu'on puisse supposer que le lecteur qui s'ennuierait déposerait son livre pour ne jamais reprendre sa lecture, la formule reste moins efficace. Ces interventions auctoriales émanant d'un narrateur extradiégétique omniscient ont alors pour but de constamment replacer le lecteur dans le cadre de la structure du roman même. Deyglun en particulier multiplie les références aux chapitres : « Mais si vous

le permettez, cher lecteur, revenons à notre désespéré dont nous avons parlé dans notre premier chapitre. » (AA, 9) Dans le chapitre 5, on mentionne que les protagonistes « prirent un train à destination du lac Saint-Jean et débarquèrent la veille du jour où commence notre deuxième chapitre » (AA, 15). À la fin des *Aventuriers de l'amour*, Ernest est pendu; Hélène, écroquée. Jacqueline recouvre la santé et on suggère qu'elle aurait développé un amour pour Jean devenu gérant général d'une manufacture de chaussures. Les mauvais ont été punis, les bons sont retournés sur le droit chemin et la situation initiale de bonheur est restaurée, à l'image de la description que Deyglun fait de M. Daigle qui redevient « le brave homme que nous avons connu au début de ces pages » (AA, 64). Dans son étude du feuilleton français, Sarah Mombert avait déterminé que

[l]a fiction dans le journal se caractérise par son caractère fragmenté et décontextualisé : les blancs entre deux épisodes d'un feuilleton [...] tendent à couper le rapport référentiel de la fiction au monde et à désigner la fiction comme telle, en en marquant les limites, ou à lui assigner comme référent le journal lui-même, et non plus le monde extérieur<sup>761</sup>.

Dans les romans de la collection de Garand, le texte est continu, mais on cherche tout de même constamment à dévoiler la structure de la fiction, à y faire directement référence. On rappelle alors aux lecteurs que les personnages qu'ils suivent n'existent pas hors du livre. Dans ce contexte, il devient d'ailleurs normal que les romanciers ne se sentent pas obligés de motiver chacun des déplacements de leurs personnages : « Hélène qui revenait d'une promenade à... on ne sait où, rentra. (AA, 58) ou « Nous avons laissé madame Daigle s'occuper à... comme toujours du bonheur de ses enfants. » (AA, 15) Le roman multiplie les indices qui viennent contester l'effet de réel.

Le narrateur se tient plutôt aux côtés du lecteur pour lui faire voir les scènes. Alors que la fiction pourrait mener directement le lecteur d'une scène extérieure à l'intérieur d'une maison, Deyglun s'efforce d'adoucir les transitions en rappelant que les mécanismes de la fiction ne sont pas réalistes : « Levons un rideau imaginaire et regardons dans cette maison. » (AA, 4) Féron utilise quant à lui un procédé semblable alors qu'il détaille les individus qui se trouvent simultanément dans trois cabinets clos différents, puis annonce : « Maintenant retournons dans le premier cabinet et voyons ce qui s'y disait. » (VM, 10) Ce mécanisme de dévoilement des

---

<sup>761</sup> Sarah Mombert, « La fiction. », *op. cit.*, p. 831.

scènes et des actions a parfois comme résultat de donner accès au lecteur à des endroits où il ne pourrait pas aller en réalité. Lorsque l'action de son récit se déplace dans un café anglophone de Montréal, Féron se permet par exemple une digression :

Naturellement, en un tel endroit n'entraient que les gens à grosses bourses et de réputation honorable. Disons encore que le lieu n'était fréquenté que par des Anglais, ou plus justement par des clients de langue anglaise, attendu que le personnel était exclusivement anglais.

Pénétrons dans ce café. (VM, 9)

La formulation active agit de la même manière que la levée de rideau imaginaire sur l'intérieur de la maison des Daigle dans *Les Aventuriers de l'amour*. Dans ce cas, le lecteur entre dans l'intimité d'une famille; dans le texte de Féron, ce procédé permet au lecteur francophone moins fortuné d'avoir accès à un lieu qui lui est en réalité fermé : celui des cafés fréquentés par les anglophones fortunés de la ville. En ce sens, le narrateur guide ses lecteurs en permanence.

Les dialogues sont aussi affectés par ce dévoilement constant de la mécanique de la fiction. Lors de l'introduction du personnage de maître Bernard dans *Les Aventuriers de l'amour*, Deyglun suspend la narration pour interroger directement le lecteur : « Vous ne connaissez pas maître Bernard, le notaire? Non? Cher lecteur, il faut que je vous le présente. » (AA, 6) Après une description très sommaire du personnage, Deyglun cherche à s'effacer de nouveau devant la scène de dialogue qu'il amorce : « Mais pour bien connaître maître Bernard, le notaire, il faut l'entendre parler. Aussi je vous laisse l'écouter. » (AA, 16) Les dialogues ont plus de poids dans l'écologie du roman populaire que les descriptions, qui doivent être réduites au maximum pour ne pas entraver l'action. La vraisemblance qu'on veut voir advenir dans le genre romanesque passe donc par les séquences dialoguées, que l'on veut le plus près possible de la parole vivante, ce qui amène son lot de répliques qui servent uniquement la fonction phatique et qui reproduisent les codes de la conversation. Deyglun, décrivant une scène dans la maisonnée dans Daigle, écrit d'ailleurs : « Laissons-les parler... regardons la vie. » (AA, 4) Rendre la littérature vivante ne mène cependant pas au réalisme puisque la vraisemblance du roman populaire ne provient pas de sa référentialité. Les ellipses sont d'ailleurs fréquentes pour éviter de trop nuire au déroulement des événements : « Comme la conversation qui suit n'intéresserait nullement notre lecteur, nous quittons pour l'instant les deux fiancés et descendrons sur la rue Saint-Jacques » (VM, 11) Le monde du roman populaire est donc un

univers clos sur lui-même à l'intérieur des frontières mêmes du canevas du roman; il est en quelque sorte délimité par ses propres pages. Le pacte romanesque ne repose alors pas sur l'oubli du texte, mais bien plus fermement sur sa révélation constante. À un lecteur qui s'insurgeait qu'un autre roman de Féron, *Le Manchot de Frontenac*, était ridicule parce qu'il n'était pas réaliste, le romancier répond d'ailleurs que celui-ci ne comprend tout simplement pas les modalités de la lecture du roman. Il faudrait alors faire « l'éducation du lecteur moyen, non pas en lui enseignant le dédain du "roman", comme prêchent trop certaines chapelles pédantes et idiotes, mais en lui indiquant les "règles" de la lecture, de même qu'on apprend à l'enfant-écolier les règles de la grammaire<sup>762</sup>. »

Le seul véritable moyen de faire déborder la fiction du cadre du roman est de procéder à l'écriture de séries. Jean Féron est à ce titre probablement l'instigateur de la série au Québec. *La Valise mystérieuse* se conclut par exemple sur un appel à lire la suite de l'histoire dans un second roman, *Les Amours de William Benjamin*. Une liste des autres titres du même auteur indique aussi que neuf des romans écrits par Féron s'inscrivent en fait dans deux séries : *La Besace d'amour*, *La Besace de haine*, *Le Siège de Québec*, *Le Drapeau blanc* et *Les Trois Grenadiers* appartiennent en fait à une série intitulée « Flambard! » tandis que *L'Échafaud sanglant*, *L'Homme aux deux visages*, *L'Étrange Musicien* et *La Fin d'un traître* sont à regrouper dans la série « L'Écolier des Jésuites ». Chacune de ces séries met en scène les mêmes personnages et développe leurs aventures respectives. On reproduit ici les conditions du roman à suivre, mais en fournissant tout de même aux lecteurs des œuvres en volume. Le format relié est privilégié au point où les romans à suivre qui paraîtront en complément au roman principal dans le supplément « La vie canadienne » seront éventuellement vendus sous forme de volumes (à un prix moindre, seulement 15 sous au lieu des 25 habituels). *Le Philtre bleu* aura ainsi droit à son édition reliée en 1924 et les romans à suivre « La femme d'or » et « La Petite Modiste de la rue Demontigny », paraîtront également ensemble chez Garand en 1925 sous le titre *La Femme d'or*. Les « Romans canadiens » capitalisent ainsi sur les rouages du roman à suivre ou du feuilleton, mais s'assurent en même temps de répondre au désir des lecteurs d'avoir accès au roman en volume.

---

<sup>762</sup> Jean Féron, « Le ridicule, l'humour, le rire », supplément « La vie canadienne, n° 26, dans Jean Féron, *La prise de Montréal*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928, p. 78.

## Figures héroïques

De la même manière que les extraits de roman ou les feuilletons insérés dans les périodiques entrent en résonance avec les textes non fictionnels aux côtés desquels ils figurent dans les pages de la presse, les textes du supplément « La vie canadienne » ont de très forts échos dans la fiction du roman principal des œuvres de la collection de Garand. Si on procède à une lecture de couverture à couverture d'un roman de la collection, il est par exemple difficile de ne pas constater la prédominance du discours nationaliste tant dans la fiction que dans les chroniques du supplément. Pour illustrer la circularité du discours entre la fiction et la non-fiction, je me suis concentrée sur quelques romans historiques de Jean Féron, en particulier *Le Patriote* (1926)<sup>763</sup> et, dans une moindre mesure, *Le Drapeau blanc* (1927). *Le Patriote* roman propose l'histoire romancée de Charles Hindelang, Français expatrié en Amérique qui se joindra aux patriotes canadiens lors des rébellions de 1837-1838 et qui sera finalement exécuté. Dans *Le Drapeau blanc*, l'un des épisodes de la série « Flambard! » qui s'inspire librement de l'épisode historique de la Conquête de la Nouvelle-France, on suit plutôt le capitaine Vaucourt et son second, le grenadier Flambard, qui doivent trouver une manière d'informer le Chevalier de Lévis, qui se trouve à Montréal, de la mort de Montcalm sur les Plaines d'Abraham et d'empêcher ainsi la reddition de la ville. Leur plan est toutefois contrecarré par le personnage de François Bigot et Montréal capitule ultimement : dans la distance, Flambard aperçoit le pavillon blanc qui flotte au-dessus de la ville (DP, 80). *Le Patriote* et *Le Drapeau blanc* s'avèrent en somme deux exemples d'apologie de héros de la défense des intérêts canadiens contre ceux des Britanniques, qui sont posés comme des envahisseurs, dont les quêtes échouent néanmoins. Selon Maurice Lemire, ces héros sont chargés « de corriger les effets néfastes d'une administration pourrie<sup>764</sup> ». Féron ne s'attache pas à représenter les batailles victorieuses de la Nouvelle-France, mais donne des explications (fictives) de ses diverses défaites et donc de la Conquête.

---

<sup>763</sup> Jean Féron, *Le Patriote*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926. À partir de maintenant, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte par le sigle P suivi du folio.

<sup>764</sup> Maurice Lemire, « L'Aveugle de Saint-Eustache et autres romans de Jean Féron (pseudonyme de Joseph-Marc-Octave Lebel) », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* [En ligne], <http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?db=notice&id=00840>



Une fois ces deux romans terminés, le lecteur trouve dans le supplément, les chroniques de Gérard Malchelosse<sup>765</sup> et d'un dénommé Jean Pionnier (qui n'est nul autre que Féron) qui font l'apologie d'une autre figure érigée en héros de cette même cause : Édouard Garand lui-même. En effet, Malchelosse commence par décrier une autre forme d'occupation indue du territoire canadien : celle de la surreprésentation du feuilleton français et encense les actions de Garand :

Les Canadiens français sont des honnêtes gens; ils comprennent cet état de choses regrettables, et parmi eux le jeune et entreprenant Édouard Garand, qui a résolu de combattre le mal en instituant une édition canadienne de romans canadiens, écrits pour des Canadiens par des Canadiens et imprimés au Canada par des Canadiens<sup>766</sup>.

La rhétorique employée est guerrière. Féron use aussi d'un champ lexical similaire pour illustrer l'importance de Garand dans le paysage littéraire canadien : « Pour *conquérir* notre peuple à notre œuvre, il fallait avant tout l'intérêt du livre<sup>767</sup> ». Malchelosse exhorte les lecteurs à encourager la production romanesque canadienne en répétant que, ce faisant, ils poseront un geste patriotique. Le choix de ce terme ne peut pas être anodin, il entre directement en résonance avec le titre du roman qui vient d'être lu (*Le Patriote*) et Malchelosse s'assure de le répéter plusieurs fois en quelques lignes. La maison d'édition est ainsi décrite comme « une entreprise nationale destinée à fournir un stimulant de patriotisme » puis comme « une entreprise morale, patriotique et nationale. » Malchelosse affirme même directement : « Nous devons apprécier les œuvres de chez nous par patriotisme<sup>768</sup>. »

Le roman multiplie les explications sur la situation des Canadiens français du Bas-Canada en utilisant la mise en relation d'un personnage savant et d'un autre, ignorant. Ainsi Hindelang ne sait même pas ce qu'est un Canadien lorsqu'il rencontre Ludger Duvernay à New York : « J'ignore, en effet, ce que vous appelez des Canadiens, et je ne sais pas davantage que ces Canadiens parlent notre langue française. » (P, 6) Cette inexistence supposée du peuple

---

<sup>765</sup> Gérard Malchelosse (1896-1969) est journaliste, bibliothécaire et historien. Il est surtout connu pour sa publication des écrits de Benjamin Sulte. Il collabore fréquemment au supplément « La vie canadienne », notamment en y publiant des études sur ce même Sulte.

<sup>766</sup> Gérard Malchelosse, « Les Éditions Édouard Garand. Leur mission, leurs œuvres », supplément « La vie canadienne », n° 8, dans Jean Féron, *Le Patriote*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926, p. 66.

<sup>767</sup> Jean Pionnier [Jean Féron], « Notre roman », supplément « La vie canadienne », n° 18, dans Jean Féron, *Le Drapeau blanc*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927, p. 88. Je souligne.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 65.

canadien est également à mettre en parallèle avec celle des romanciers canadiens. Malchelosse présente Garand comme ayant « résolu de démontrer l’existence des romanciers canadiens<sup>769</sup> » et il est ici sous-entendu, évidemment, qu’il s’agit des écrivains canadiens de langue française.

Cette incitation au devoir patriotique et à la reconnaissance de l’existence d’une littérature romanesque canadienne par l’achat des œuvres de la maison d’édition dépasse même le cadre de la chronique pour se retrouver à la fin du volume, dans une publicité incitant les lecteurs à s’abonner aux publications de Garand. À la question posée en titre « Pourquoi vous devez être sur notre liste d’abonnés? », on donne une réponse claire : « Parce que nous poursuivons un but national<sup>770</sup>. » Cette vignette publicitaire mentionne aussi comme une des raisons d’appuyer l’entreprise de Garand que celle-ci « vulgaris[e] l’Histoire du Canada ». En fait, elle va même au-delà de la simple vulgarisation et passe par l’encensement. Dans le *Patriote*, le narrateur fait une digression pour déplorer l’absence de reconnaissance envers les héros canadiens : « Ah! ces “insensés” glorieux... nous ne leur avons pas élevé assez de monuments! Pas assez encore nos poètes n’ont accordé leur lyre! » (P, 15) La large portion de romans historiques de la collection de Garand vise justement à régler ce problème, perçu comme une injustice, mais sans passer par la poésie. C’est le roman, maintenant, qui aura la charge de cette glorification.

### **La publicité, miroir de la fiction**

Le dernier élément qui marque l’hybridité des publications de la maison d’édition Édouard Garand est certainement le recours aux publicités dans les œuvres. Gilles Feyel a déjà montré que l’entre-deux-guerres est précisément le moment où « le monde de la publicité, transformé par l’épanouissement de la publicité suggestive à l’américaine, investit dans la presse magazine<sup>771</sup>. » Adrien Rannaud, qui s’est penché sur *La Revue moderne* et *La Revue populaire*, souligne bien que les publicités ne constituent pas un « à-côté » au contenu du magazine : elles en sont partie prenante, bien au-delà du soutien financier qu’elles apportent à l’édition du

---

<sup>769</sup> [Publicité], supplément « La vie canadienne », dans Jean Féron, *Le Patriote*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926, p. 69.

<sup>770</sup> *Ibid.*

<sup>771</sup> Gilles Feyel, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d’un genre de presses aux limites floues : le magazine », *op. cit.*, p. 36.

périodique<sup>772</sup>. » Denis Saint-Jacques et Marie-Josée des Rivières arrivaient à un constat similaire : « Les textes et les images de la publicité rejoignent ou même complètent l’histoire amorcée dans la fiction<sup>773</sup>. » Silvie Bernier, qui propose une étude de l’iconographie et des illustrations dans six titres de la collection (*Le Philtre bleu* et *Les Cachots d’Haldimand*, *La Femme d’or* et *Fierté de race*, tous de Jean Féron, ainsi que *L’Expiatrice!* d’Andrée Jarret et *L’Associée silencieuse* de Jules Larivière) avance que « l’écriture emphatique, la stéréotypie des personnages et l’utilisation codée des éléments, que ce soit visuellement ou dans le texte, sont des caractéristiques empruntées aux annonces commerciales<sup>774</sup> » de telle manière qu’on découvre « un phénomène d’osmose entre le style des illustrations et celui des images publicitaires, entre l’écriture du roman et celle du discours commercial<sup>775</sup>. » Bernier ne développe cependant pas davantage son analyse de l’orientation de cette osmose. Je reprendrai ici le postulat de Bernier, mais en me penchant uniquement sur le rapport entre publicités, textes et illustrations dans quelques titres représentatifs de la collection.

Certaines publicités s’accordent très bien avec le format du roman dans lequel elles sont jointes. Dans *Le Mystère des Mille-Îles* de Pierre Hartex (pseudonyme de l’intellectuel et chroniqueur linguistique Pierre Daviault), on retrouve par exemple une publicité pour les « Pilules rouges, un comprimé manufacturé par la Compagnie chimique franco-américaine censée soigner les femmes atteintes de symptômes comme la pâleur, l’irritabilité, la migraine, l’anémie<sup>776</sup>... (Figure V en page 235) Cette publicité est insérée à la suite de la table des matières du roman d’Hartex. Celle-ci est complètement dépouillée : elle ne porte pas la mention du titre de l’œuvre et les chapitres sont simplement numérotés. Le lecteur pourrait donc croire qu’il ne s’agit pas de la table des matières du roman qu’il vient de lire, mais d’un autre qui débiterait. Sur la page opposée, on trouve ensuite la publicité pour les « Pilules rouges ». Le nom du produit est inscrit en lettres majuscules au centre de la page à la manière du titre d’un roman policier ou fantastique. Comme la publicité, qui mise sur une proéminence visuelle de

---

<sup>772</sup> Adrien Rannaud, « Le magazine canadien-français, entre engagement et divertissement. *La Revue populaire* et *La Revue moderne* au sortir de la guerre (1919) », *op. cit.*, p. 34.

<sup>773</sup> Denis Saint-Jacques et Marie-Josée des Rivières, « Le magazine canadien-français : un média américain? », *Mens*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>774</sup> Silvie Bernier, « L’illustration du “Roman canadien” », *op. cit.*, p. 106.

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>776</sup> [Publicité], « La santé revient bientôt avec l’emploi des PILULES ROUGES », dans Pierre Hartex, *Les Mystère des Mille-Îles*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », p. 49a.

certains mots-clés attirants, la collection « Le Roman canadien » vend en effet avant tout des titres aguicheurs, excitants, curieux<sup>777</sup> — entre les « Pilules rouges » et le roman *Le Philtre bleu*, il n’y a qu’un pas.

Au-delà d’une certaine parenté de titres, la publicité des « Pilules rouges » respecte aussi la présentation matérielle du texte du roman d’Hartex. Le texte publicitaire se décline sur deux colonnes comme le roman et s’ouvre sur les témoignages de deux utilisatrices convaincues des Pilules rouges qui reposent tous les deux sur les ressorts dramatiques. M<sup>me</sup> J. Desjardins en particulier fait état d’un pathos proche des récits fictionnels proposés dans les romans populaires de la maison d’édition Édouard Garand :

Sans les Pilules rouges, je ne serais certainement pas de ce monde aujourd’hui. Il y a quelques mois, j’étais rendue au dernier degré de la faiblesse et de la débilité générale. [...] Par un heureux hasard, je vis un jour, sur un journal, une annonce des Pilules rouges. Remplie de courage, je commençai tout de suite à en prendre<sup>778</sup>.

Le récit est ici très simple, mais repose sur les mêmes mécanismes que la fiction : une femme à l’article de la mort, trouve une solution à son mal. La lectrice pourra également aisément s’identifier à M<sup>me</sup> J. Desjardins qui découvre « par hasard » et dans un journal la publicité des Pilules rouges puisque c’est exactement le geste qu’elle est elle-même en train de poser. La lectrice pourra d’autant plus se retrouver dans M<sup>me</sup> J. Desjardins que la publicité est accompagnée d’une illustration du visage d’une femme.

L’illustration qui accompagne l’incipit du *Mystère des Mille-Îles* représente également une femme, plus jeune et vêtue à la mode des années 1920, en proie à une détresse qui semble physique (Figure VI à la page 236). Celle-ci rappelle d’ailleurs une autre publicité pour les Pilules rouges, celle-là dans *La Main de fer* de Régis Roy, qui dépeint le même état de langueur et d’inquiétude que celle de la vignette du roman d’Hartex (Figures VII à la page 236). L’annonceur des « Pilules rouges » joue ici habilement sur les codes du roman populaire. Ainsi, on peut reprendre la conclusion de Bernier : « la matière textuelle du livre forme un tout, où les annonces commerciales apparaissent comme une suite du roman<sup>779</sup>. »

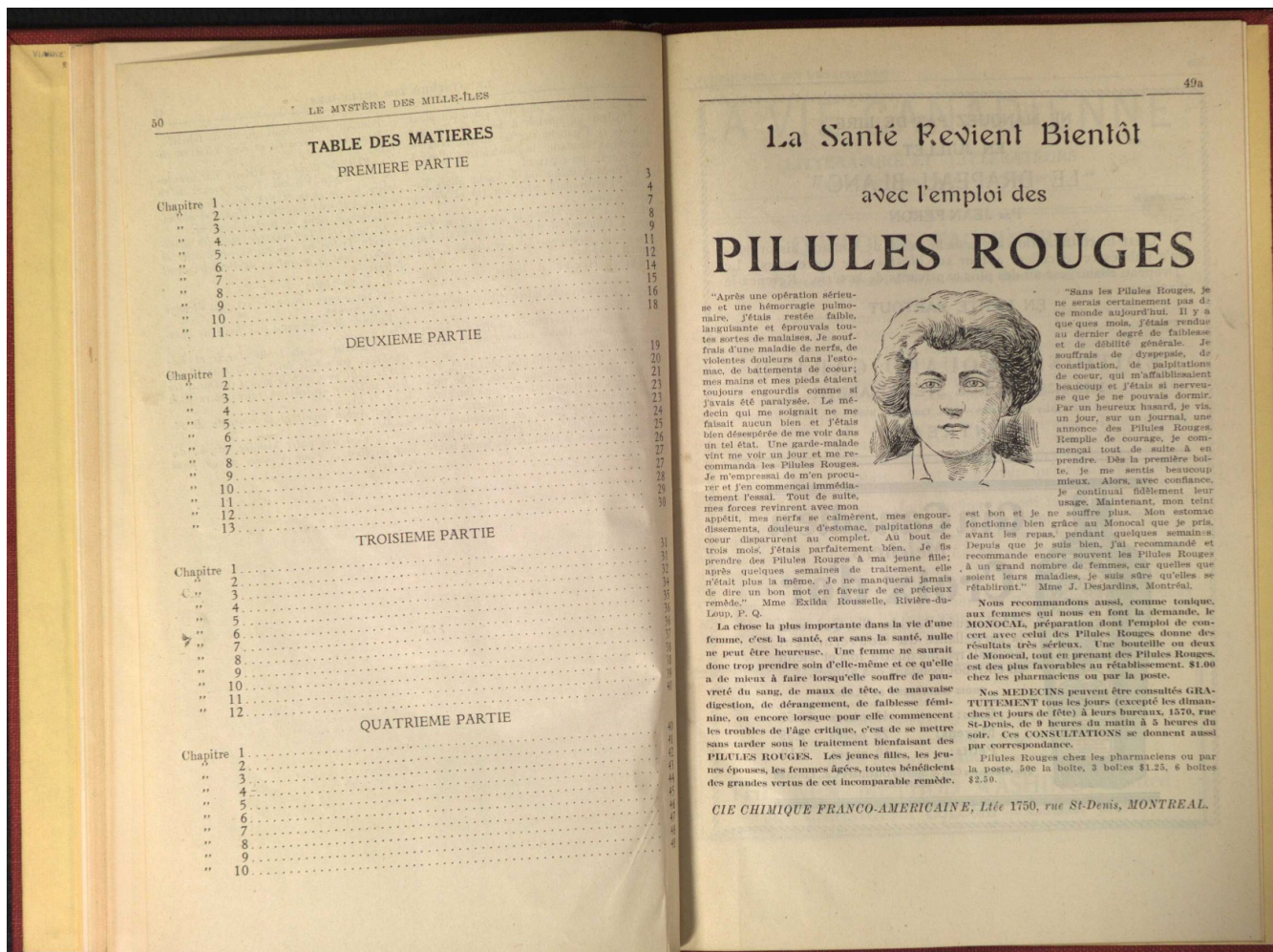
---

<sup>777</sup> Silvie Bernier, « L’illustration du “Roman canadien” », *op. cit.*, p. 80.

<sup>778</sup> *Ibid.*

<sup>779</sup> Silvie Bernier, « L’illustration du “Roman canadien” », *op. cit.*, p. 90.

Figure V780



780 [Publicité], « La santé revient bientôt avec l'emploi des PILULES ROUGES », *op. cit.*, p. 49a.

Figures VI<sup>781</sup>



Figure VIII<sup>782</sup>

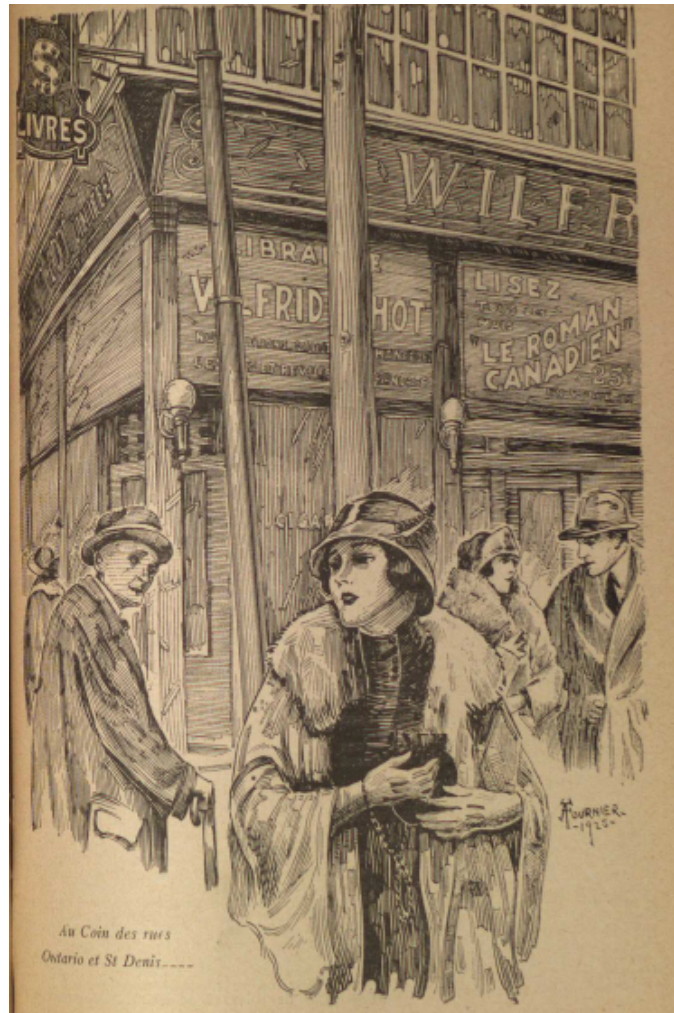


Figure VII<sup>783</sup>

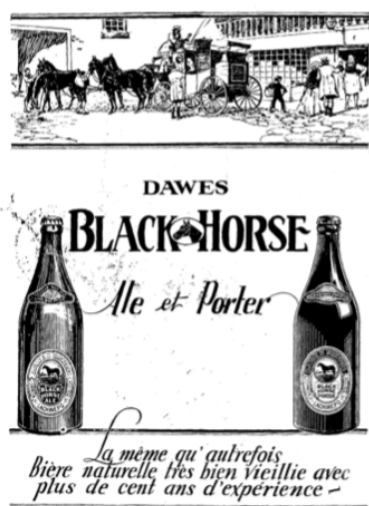


<sup>781</sup> Pierre Hartex, *Le Mystère des Mille-Îles*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927, p. 3.

<sup>782</sup> Publicité pour les Pilules rouges dans Régis Roy, *La Main de fer*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1931, p. 68.

<sup>783</sup> [Illustration d'Albert Fournier], dans Andrée Jarret, *L'Expiatrice!*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 33.

Figures IX, X et XI<sup>784</sup>



D'un point de vue visuel également, publicités et illustrations des romans se répondent aussi dans les romans historiques de la collection. Deux publicités y sont récurrentes, celles des bières Black Horse de la compagnie Dawes et Old Stock Ale de Dow (Figures IX et X ci-haut). Ces deux publicités reposent sur un certain rapport à l'esthétique vieille France aristocratique. Au haut de celle de Black Horse figure une illustration d'un attelage à quatre chevaux circulant sur une rue pavée. Son slogan « La même qu'autrefois » tire profit du fait que la bière est « très bien vieillie avec plus de cent ans d'expérience ».

La compagnie Dow met quant à elle en scène un domestique vêtu à la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle apportant sur un plateau la bière « mûrie à point [qui] prime par la force et par la qualité ». Ces publicités reposent sur le même imaginaire que les romans historiques dans lesquels elles sont glissées : ceux-ci prennent place justement au XVIII<sup>e</sup> siècle, du temps de la Nouvelle-France, et mettent le plus souvent en scène des personnages issus de l'aristocratie. Dépouillées de leurs slogans et marques de commerce, les publicités pourraient aisément passer pour des illustrations de la main de Fournier, avec lesquelles elles sont en parfaite adéquation comme on peut le voir en les comparant à une image tirée du *Drapeau blanc* (Figure XI ci-haut).

<sup>784</sup> De gauche à droite : Publicité pour Black Horse, présente dans les différents romans de Jean Féron comme *Le Siège de Québec*, *Le Capitaine Aramèle*, *La Belle de carillon*, *La Corvée* ; publicité pour Dow dans *Le Drapeau blanc*; illustration d'Albert Fournier dans *Le Drapeau blanc* (DB, 43).

Édouard Garand et son équipe se font également eux-mêmes publicitaires. Dans *L'Expiatrice!*, l'illustrateur de la collection, Albert Fournier, dessine le personnage principal, Paule, aux coins des rues Ontario et Saint-Denis, comme l'explique la légende sous l'image. Derrière elle, on lit clairement dans la vitrine d'une librairie<sup>785</sup> « Lisez le “Roman canadien” 25 ¢<sup>786</sup> » (Figure VII à la page 236). Fournier introduit donc une publicité pour la collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand directement dans l'une des œuvres publiées par ces dernières. On pourrait imaginer qu'un lecteur ou une lectrice de *L'Expiatrice!* ne porte qu'une attention limitée aux illustrations et ne voit pas cette publicité intégrée à l'imagerie du roman.

Il en est toutefois autrement lorsque la publicité se fait à l'intérieur même du texte. Dans *Le Philtre bleu* de Jean Féron, l'auteur annonce la parution de deux autres de ses textes, par le truchement d'un de ses personnages. Le docteur Jacobson, voulant vérifier si M. Quik est en mesure de lire le français, déclare :

— J'ai un récit très curieux à te faire lire, très mystérieux, très émouvant. Tiens, le voici... Lis le titre, et ça te dira tout.

M. Quik, d'une main tremblante, prit la petite brochure et lut... c'est-à-dire que nous lisons pour lui... LA FEMME D'OR! [...]

— Oh je te garantis que tu n'as jamais rien lu de pareil... c'est une sensation d'un bout à l'autre!

— C'est écrit par un Français? demanda M. Quick.

— C'est-à-dire un Canadien français!

— Vraiment? Je ne savais pas qu'on écrivait en français en Canada.

Le docteur poursuivit :

— Et ce qui plus est, la scène se passe en cette ville de Montréal... à quelques pas de nous seulement!

— Pas possible!

— Si fait tu verras. Ensuite, ce petit volume a une suite.

— Voyons! Vraiment vous m'intéressez!

— Oh! tu seras bien autrement intéressé quand tu auras lu la suite, c'est-à-dire cet autre petit volume. Celui-ci est intitulé : LA PETITE MODISTE DE LA RUE DEMONTIGNY<sup>787</sup>.

En plus d'utiliser la majuscule pour faire ressortir les titres et les détacher du corps du texte, ceux-ci sont chacun accompagnés d'une note de bas de page : « Paraîtra bientôt ». Jean Féron

---

<sup>785</sup> Le nom de la librairie n'est que partiellement lisible, mais il est possible que cet établissement ait réellement eu pignon sur rue à l'emplacement indiqué par Fournier en 1925.

<sup>786</sup> [Illustration d'Albert Fournier] dans Andrée Jarret, *L'Expiatrice!*, op. cit., p. 33.

<sup>787</sup> Jean Féron, *Le Philtre bleu*, Montréal, Éditions Édouard Grand, 1924, p. 71.



reprend ici la rhétorique habituelle des publicités de Garand : il souligne que les deux textes font une large place au mystère, à l'émotion, qu'ils sont inédits et originaux (le docteur Jacobson souligne bien que M. Quik n'aura « jamais rien lu de pareil ») et il mise sur l'attrait du titre des ouvrages (« Lis le titre, et ça te dira tout »). De manière plus importante, ce passage souligne que le roman n'est pas un feuilleton français importé, mais qu'il est l'œuvre d'un Canadien français.

\*  
\* \*

Quand on s'intéresse de plus près à la facture matérielle des romans de la collection « Le Roman canadien » chapeauté par la maison d'édition Édouard Garand, il apparaît plus clair que ceux-ci sont construits sur le modèle des revues et des magazines littéraires, mais en endossant complètement le statut de roman, ce qui en fait des objets hybrides qui agissent comme forme transitionnelle vers le roman en volume dans sa conception contemporaine. Il est important de souligner que l'entièreté de la production romanesque de la maison d'édition n'emprunte pas cette voie. Les vingt-deux autres romans publiés par Garand ne reposent pas du tout sur la même esthétique et ont une facture qui les rapproche beaucoup plus du roman en volume du circuit lettré. On constate en effet un très grand écart entre les premières de couvertures des « Romans canadiens » et celles des romans publiés hors collection aux Éditions Édouard Garand. Ces dernières n'arborent habituellement pas d'images : le nom de l'auteur figure dans le coin supérieur droit ou au centre, souligné d'un trait, le titre du livre est centré en majuscule suivi du sous-titre « Roman canadien » ou de l'adresse de l'éditeur<sup>788</sup>.

En ce sens, les « Romans canadiens » chez Garand forment le trait d'union entre la production romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle, qui transitait principalement par les périodiques et le roman contemporain, qui repose bien davantage sur le format du volume relié. Hormis le fait qu'ils aient été publiés sous forme de roman à suivre plutôt que de roman complet, il y a en effet assez peu de différences formelles entre *Une de perdue, deux de trouvées* de Georges Boucher de Boucherville (parue d'abord en roman à suivre) ou *La Fille du brigand* d'Eugène L'Écuyer (publié sans la médiation du journal ou du périodique, mais vendu par tranches au fil de plusieurs

---

<sup>788</sup> Parmi les romans publiés hors collection chez Garand, on compte notamment *Le Français* (1925) de Damase Potvin, *La Voix des sillons* (1932) d'Anatole Parenteau et *La Terre se venge* (1932) d'Eugénie Chenel.

livraisons) et la production romanesque de la maison d'édition d'Édouard Garand. La littérature romanesque du circuit légitime n'en est pas si éloignée non plus : *Un Homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, *Juana, mon aimée* d'Harry Bernard, voire *La Chair décevante* de Jovette Bernier s'inscrivent de fait plus près d'une littérature volontiers « populaire » que de la grande tradition romanesque française. Je montrerai aussi au chapitre suivant qu'il subsiste des traces de cette hybridité dans les romans régionalistes de l'entre-deux-guerres, appartenant de plus plein droit à la littérature légitime, parce que doxique.

Les « Romans canadiens » apparaissent donc comme une forme littéraire transitoire dans la constitution du genre romanesque au Canada français, plutôt que comme de simples avatars d'une littérature populaire nécessairement en opposition ou en marge de la Littérature. Dans une conférence, Édouard Garand s'en prenait justement à cette dichotomie présumée de la littérature :

Il y a dans la république des lettres deux grands partis : le parti littéraire et le parti populaire. Depuis près de deux siècles en France, ils s'opposent l'un à l'autre. Le premier, distant, hautain, considère si j'ose dire le second du haut de ses grands hommes et le second répond vigoureusement au premier à coups de succès [...]. Le public lit ce qu'il aime et il aime ce qui est bon et beau. Et je vous défie bien de dire si c'est littéraire ou populaire<sup>789</sup>.

Plutôt que de tenter de rapprocher les « Romans canadiens » de la tradition « littéraire » du genre romanesque — ce qui reviendrait certainement à donner une part trop grande à des romans qui restent somme toute des œuvres mineures dans la littérature canadienne-française, peut-être faut-il réviser la façon dont la canonisation de certaines œuvres a en fait effacé leurs origines de feuilleton ou de roman à suivre. Cette origine nous donne, en fait, la clé du modèle par lequel le roman canadien s'institue.

---

<sup>789</sup> Conférence d'Édouard Garand, cité par François Landry, « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », 1988, p. 49.

## CHAPITRE V

### **Séparer le bon grain de l'ivraie. Le topos du mariage mixte dans le roman régionaliste**

*Alors la jeunesse semble quelque roman ancien, que l'on relit pieusement au coin du feu qui s'éteint. Et quelle en sera la récolte? Car nous avons semé. L'ivraie ou le bon grain? Le devoir ou le plaisir?*

BONNE-FEMME, 1927<sup>790</sup>

Si l'on s'éloigne maintenant de la littérature populaire pour interroger la manière dont le genre romanesque se déploie dans le circuit littéraire, où le capital symbolique des œuvres est plus affirmé, on ne peut pas faire l'économie d'une analyse du régionalisme. L'entre-deux-guerres s'ouvre en effet en pleine querelle littéraire. Romanciers, poètes et critiques se demandent si la littérature canadienne doit être nationale, fermement enracinée dans le sol canadien-français, ou s'il est préférable de miser sur des thèmes universels, en prenant pour exemple le type de littérature qui s'écrit en France au même moment. Dans sa synthèse importante sur cette querelle qui oppose les « régionalistes » aux « exotiques », Annette Hayward a montré que celle-ci connaît une période de fortes tensions entre 1918 et 1920, puis un sursaut important, de 1921 à 1931 avant de s'estomper progressivement au fil de la décennie<sup>791</sup>. La querelle du régionalisme et la consolidation du roman canadien, qui débute dès 1920 comme je l'ai montré en introduction, se produisent donc simultanément au cours de l'entre-deux-guerres. Dans ce contexte, l'imaginaire générique du roman canadien ne peut qu'avoir été fortement imprégné de la querelle. Ce chapitre aura alors pour objectif d'explorer les liens entre le régionalisme et le roman canadien, en éclairant de quelle façon les romanciers régionalistes se servent des ressorts spécifiques du genre romanesque pour faire circuler leur doctrine et leurs valeurs de prédilection.

---

<sup>790</sup> Bonne-femme, « Jasette », *Le Progrès du Saguenay*, 19 août 1927, p. 6.

<sup>791</sup> Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 548 et 552.

## DÉTERRER LE RÉGIONALISME

Le régionalisme est avant tout une catégorie pangénérique regroupant des œuvres tenant aussi bien de la poésie et du roman que de l'art visuel, comme le montrent David Karel et Aurélien Boivin dans *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires. Le contexte québécois 1830-1960*<sup>792</sup>. Courant transmédiateur, le régionalisme dépasse en effet le cadre strict de la littérature et n'est pas un mouvement expressément francophone, ni même québécois puisqu'il s'apparente aussi à des mouvances européennes et états-uniennes de la même époque. Le terme recouvre alors un grand nombre de pratiques qui diffèrent assez largement les unes des autres, ne serait-ce qu'à cause de cette pangénéricité. Les écrivains et les critiques qui participent à la querelle du régionalisme au Québec parlent d'ailleurs du « genre régionaliste », sans nécessairement établir quels genres littéraires appartiennent en propre à ce courant. Olivar Asselin<sup>793</sup>, en réponse à des propos tenus par Victor Barbeau<sup>794</sup>, écrit par exemple :

Si je ne me trompe, il [Barbeau] a aussi semblé poser ou a même posé en toutes lettres — que la solution de notre problème intellectuel ne réside pas dans l'intensification de notre culture au moyen d'un rapprochement avec la France, mais uniquement dans l'abandon du régionalisme, *genre inférieur*, au profit de l'universalisme, *genre supérieur*. En d'autres termes, nos jeunes littérateurs pourraient, d'après M. Barbeau, arriver à la supériorité intellectuelle *en cultivant un genre plutôt qu'un autre*. Au contraire, [...] à mon sens, pour les Canadiens-Français [*sic*], la première condition de la supériorité littéraire dans quelque genre que ce soit, est la véritable culture intellectuelle<sup>795</sup>.

Lionel Groulx, sous le pseudonyme de J. B. (pour Jacques Brassier), s'insurge aussi que le régionalisme soit perçu comme « un genre inférieur, bas<sup>796</sup> ». Le nœud du problème, pendant la querelle, ne se trouve pas au niveau des genres littéraires — roman, poésie, théâtre — de manière individuelle, mais repose sur l'opposition de deux grands ensembles littéraires pangénériques, de deux esthétiques.

---

<sup>792</sup> Aurélien Boivin et David Karel (dir.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires*, op. cit., 2014.

<sup>793</sup> Olivar Asselin (1874-1937) est journaliste et polémiste. Il travaille comme rédacteur dans de nombreux journaux, notamment *Les Débats* et participe directement à la fondation des journaux *Le Nationaliste* (dont il sera le directeur) et *Le Devoir*. Au cours de la querelle du régionalisme, il se positionne en faveur du droit des écrivains de traiter des sujets qui leur plaisent et fustige les régionalistes qui entretiennent, à son avis, des liens trop étroits avec le clergé.

<sup>794</sup> Victor Barbeau (1884-1994) est journaliste et pamphlétaire. Sous le pseudonyme de Turc, il s'engage dans une campagne contre le régionalisme, qu'il attaque avec véhémence.

<sup>795</sup> Olivar Asselin, « Quelques livres canadiens », *La Revue moderne*, vol. 1, n° 5, 15 mars 1920, p. 15. Je souligne.

<sup>796</sup> J. B. [pseudonyme de Lionel Groulx], « Livres et revues », *L'Action française*, vol. 13, n° 3, mars 1925, p. 194.

Toutefois, bien que les poètes régionalistes soient nombreux<sup>797</sup>, la poésie demeure le porte-étendard de la littérature « exotique »; la littérature régionaliste, quant à elle, est davantage associée aux romanciers<sup>798</sup>. Michel Biron avance qu'il n'existerait en fait aucun roman « exotique » véritable<sup>799</sup>, ce qui expliquerait ce phénomène. Si on comprend l'« exotisme » comme « une littérature d'évasion, basée sur les pays étrangers<sup>800</sup> » qui fait une large place à l'exploration esthétique, au mot rare, au travail stylistique, il faut admettre que ce courant ne se déploie pas réellement dans le roman de la décennie 1920<sup>801</sup>. Selon Maurice Lemire, le genre romanesque répondrait mieux aux aspirations régionalistes<sup>802</sup> puisqu'il serait un véhicule plus naturel pour l'engagement idéologique. Alors que la poésie « se limite à évoquer ou à suggérer<sup>803</sup> », le roman se prêterait plus aisément à la démonstration de la thèse nationaliste défendue par les régionalistes.

L'entre-deux-guerres serait alors le moment d'une partition entre *roman* régionaliste et *poésie* « exotique » dans l'imaginaire générique, même si celle-ci n'est pas réellement envisagée explicitement comme telle à l'époque. L'utilisation de l'expression « roman régionaliste » dans la presse de l'entre-deux-guerres est en effet infime<sup>804</sup>; elle est aussi absente des mentions paratextuelles en couverture des œuvres. Lorsqu'on réfère aux romans associés au régionalisme durant la période, on les nomme, sans surprise, « romans canadiens ». Le roman canadien serait alors, par défaut, régionaliste<sup>805</sup>. Pour le dire autrement, le roman national — domestique —

---

<sup>797</sup> Nérée Beauchemin, Robert Choquette, Alfred Desrochers, Blanche Lamontagne-Beaugard, par exemple.

<sup>798</sup> Exception notable, Robert de Roquebrune, auteur de romans canadiens historiques et « exotiques ». Voir Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 557.

<sup>799</sup> Michel Biron, *Le roman québécois*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>800</sup> Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 558.

<sup>801</sup> On pourra tout de même classer certaines œuvres romanesques dans la catégorie des « universalistes » une fois que la querelle a changé de cap à partir de 1931. En bibliographie de son ouvrage, Hayward classe d'ailleurs plusieurs romans comme appartenant au courant « universaliste ». Voir *La querelle du régionalisme (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 584-587. Il ne sera toutefois pas question ici de ces romans, qui seront plus largement traités à l'aune du déplacement de la narration d'une posture omnisciente à une énonciation à la première personne du singulier dans le chapitre VI.

<sup>802</sup> Maurice Lemire, « Le mouvement régionaliste et l'École du terroir (1900-1940) », dans Aurélien Boivin et David Karel (dir.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires. Le contexte québécois 1830-1960*, avec la collaboration de Brigitte Nadeau, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 18.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>804</sup> Pour la période 1918-1939, on retrouve seulement 31 occurrences de « roman régionaliste » dans l'ensemble des périodiques contenus dans le Répertoire numérique de BAnQ. Rappelons que l'expression « roman canadien » est quant à elle employée 2 742 fois au cours de la même période.

<sup>805</sup> Selon Pierre Hébert, « [les écrivains] régionalisent. En effet, les années 1920 sont traversées par la littérature régionaliste, en particulier en ce qui concerne le roman ». Voir *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre : 1920-1959*, avec la collaboration d'Élise Salaün, Montréal, Fides, 2004, p. 63.

aurait dû mal à se constituer en-dehors du régionalisme, en particulier dans la décennie 1920, où la querelle est à son plus fort.

### **Marteler la thèse**

Malgré cette corrélation entre régionalisme et roman, la manière dont les écrivains régionalistes investissent le genre romanesque en particulier n'a que peu été envisagée. Cet état de fait peut être attribuable à la lourdeur du discours idéologique relayé dans le roman canadien. Les œuvres de la période valorisent un certain nationalisme ethnique<sup>806</sup>, ce qui aura certainement contribué à désintéresser une partie de la critique. La lecture des romans régionalistes est d'autant plus contraignante que les histoires mises de l'avant dans ces oeuvres se ressemblent singulièrement. Pour Maurice Lemire, les auteurs régionalistes « [b]ornés dans leur inspiration », c'est-à-dire incapables de penser au-delà de la défense du régionalisme, ont « rapidement été condamnés à la répétition<sup>807</sup> ». Pierre Hébert a un avis similaire sur la question : pour lui, la nationalisation de la littérature, le régionalisme et le terroirisme sont autant d'« avatars d'une littérature du répétitif, du Même, de l'identité construite par l'identique et du primat de la réalité sur l'imaginaire<sup>808</sup>. » En plus de faire l'apologie de valeurs irrecevables aujourd'hui, le roman canadien manquerait alors franchement d'originalité. Il se contenterait de ressasser les mêmes images, de marteler les mêmes histoires, jusqu'à produire, toujours selon Hébert, une forme de censure parce que les auteurs, ayant complètement intériorisé ce modèle, ne pourraient pas en déroger<sup>809</sup>.

Cette littérature de l'identique, de la répétition et du même repose, pour Hébert, sur un procédé de familiarisation particulier : le cliché (il me semble toutefois plus efficace de parler

---

<sup>806</sup> La critique a tenté de déterminer si ce nationalisme ethnique n'était pas tout bonnement raciste. René Dionne dans son article « *L'Appel de la race* est-il un roman raciste? » (*Relations*, n° 442, novembre 1978, p. 317-318) pose la question sans détour, tandis que Pierre Hébert esquisse une réponse mitoyenne : l'œuvre est raciste parce qu'elle décourage la mixité sociale, mais elle ne l'est pas parce qu'elle refuse de proclamer la supériorité d'une race sur l'autre (voir Pierre Hébert, *Lionel Groulx et l'appel de la race*, en collaboration avec Marie-Pier Luneau, Montréal, Fides, 1996, p. 143-145). Les thèses défendues dans *L'Appel de la race*, mais aussi dans les autres œuvres romanesques dont je traiterai, peuvent en effet paraître racistes, voire faisant la promotion d'un certain eugénisme. Mon objectif, dans ce chapitre, ne sera toutefois pas de donner tort ou raison à ces interprétations; je m'en tiendrai à l'exploration de la manière dont les auteurs se servent de la forme romanesque pour faire transmettre une idéologie, même si celle-ci repose sur les fondements éthiques que je n'endosse pas.

<sup>807</sup> Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, op. cit., p. 212-213.

<sup>808</sup> Pierre Hébert, *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre : 1920-1959*, op. cit., p. 87.

<sup>809</sup> *Ibid.*

de stéréotype ou de *topos*) ayant une fonction de ritualisation<sup>810</sup>. Parce qu'il repose sur le rituel, le cliché a toutefois pour effet de « neutralise[r] le langage par un excès d'ordre, par la séduction et surtout par la préséance du connu<sup>811</sup>. » Ce constat a amené certains critiques à poser le roman régionaliste comme antagonique. C'est notamment la position d'Hébert lui-même<sup>812</sup> et de Dominique Garand<sup>813</sup> sur *L'Appel de la race* (1922) de Lionel Groulx. Ces critiques s'appuient tous deux sur la définition que donne Susan Suleiman de l'antagonisme. D'après la chercheuse,

dans une histoire antagonique, l'évolution du héros est mise entre parenthèses : le lecteur, comme le héros lui-même, est censé être déjà du « bon » côté lorsque l'histoire commence [...]. Le procédé rhétorique consiste ici non pas à amener le lecteur graduellement vers une vérité prédéterminée, mais à le traiter d'emblée comme un possesseur de cette vérité<sup>814</sup>.

Le roman régionaliste ne cherche certes pas à remettre le genre romanesque en question, mais plutôt à instituer un modèle qui vaudrait autant pour le monde fictionnel que référentiel. Respectant un canevas strict et n'en déviant que peu, ce modèle se propose comme un « dire-vrai<sup>815</sup> », pour reprendre le terme de Suleiman.

L'argumentaire, ici, n'est pas sans rappeler les doléances faites au roman populaire : la répétition, comme on l'a vu au chapitre précédent, est en effet le premier trait de l'esthétique de la littérature populaire, tout comme la pansignifiance, qui n'est pas si éloignée du « dire-vrai » du roman régionaliste. Si ces œuvres sont bel et bien écrites directement sous forme de volumes et si ce format implique une légitimité accrue, elles se servent d'ailleurs encore de certains ressorts de la littérature périodique. La première édition de *L'Appel de la race*, par exemple, comprenait des titres pour chacun de ses chapitres, similaires aux chapeaux des chapitres des romans populaires de la maison d'Édition Édouard Garand : « Le coin s'introduit », « Vers la conquête », « Échec et tristesse », « Le choc sauveur »<sup>816</sup>... Plus encore, dans cette première édition, on retrouve, en fin de volume, des publicités pour *L'Action française*, l'organe de presse

---

<sup>810</sup> *Ibid.*

<sup>811</sup> *Ibid.*

<sup>812</sup> Pierre Hébert, *Lionel Groulx et l'appel de la race*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>813</sup> Dominique Garand, « The Appeal of the Race. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *Voix et Images*, vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 11-38.

<sup>814</sup> Susan Suleiman, *Le roman à thèse, ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 117.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>816</sup> Ces sous-titres seront supprimés de l'édition de 1956, publiée dans la collection « Nénuphar » des éditions Fides. Ce détail n'est pas anodin : le recours à des chiffres romains pour identifier les chapitres au détriment de sous-titres plus ou moins évocateurs peut être vu comme une tentative de distinguer la production romanesque sérieuse de la littérature populaire.

qui fait paraître l'œuvre, ce qui n'est pas sans rappeler le supplément « La vie canadienne » à la suite des « Romans canadiens » de la maison d'édition Édouard Garand.

D'autres auteurs régionalistes utilisent aussi quelques stratégies du milieu littéraire populaire. Harry Bernard a par exemple recours, mais de manière beaucoup moins marquée, à une stratégie publicitaire intradiégétique semblable à celle de Jean Féron dans *Le Philtre bleu*. Dans *La Ferme des pins* (1930), Madeleine et Georges, contemplant leur union impossible, se demandent si leur histoire connaîtra une fin heureuse comme celle d'Éphrem Brunet et de Marie Beaudry<sup>817</sup>. Si ces derniers sont considérés comme appartenant au même univers que Madeleine et Georges, une note de bas de page informe cependant le lecteur qu'il pourra se référer à un autre roman d'Harry Bernard, *La Terre vivante* (1925), pour en apprendre plus sur l'histoire de ces nouveaux personnages. Le recours à ces stratégies publicitaires, couplé au fait que les romans régionalistes de l'entre-deux-guerres semblent recycler indéfiniment les mêmes canevas narratifs, rapproche ses titres de la littérature populaire. Le roman régionaliste est en ce sens « populaire », voire populiste : le public qu'il cherche à rejoindre et à contenter est moins le lectorat lettré que le « peuple », qu'il est nécessaire de guider en lui présentant des situations fictives et en encadrant très fortement son expérience de lecture.

L'idée que le roman canadien régionaliste soit sous le signe du même et de la répétition pointe également vers l'existence d'une série littéraire, au sens où Jacques Michon l'entend dans son article « Fonctions et historicité des formes romanesques ». La série littéraire, selon Michon, se construit en fonction du rapport des œuvres aux normes, aux règles esthétiques et aux idéologies qui régissent l'horizon d'attente des écrivains et des lecteurs (au sens large)<sup>818</sup>. Dans le chapitre I de la présente thèse, j'ai montré que les œuvres appartenant à une même série littéraire reconduisent des thématiques et des schémas narratifs semblables. De prime abord, on serait tenté de penser que la trame narrative principale de la série littéraire régionaliste repose sur l'épineuse question du legs de la terre paternelle à un fils (unique) qui préférerait aller s'installer en ville ou aux États-Unis. Lorsqu'on pense au roman régionaliste, on fait en effet souvent du roman de la terre son avatar principal. Micheline Tremblay et Guy Gaudreau signalent, dans leurs travaux sur Harry Bernard, que cette confusion entre régionalisme et

---

<sup>817</sup> Harry Bernard, *La Ferme des pins*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930, p. 145-146.

<sup>818</sup> Jacques Michon, « Fonctions et historicité des formes romanesques », *Études littéraires*, vol. 14, n° 1, avril 1981, p. 61.



terroirisme semble se sédimenter avec la parution en 1987 du tome II du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, dans lequel Maurice Lemire regroupe sous l'étiquette de régionalisme les seuls romans rustiques et agriculturistes<sup>819</sup>. Cette adéquation entre régionalisme et terroirisme sera ensuite relayée par de nombreux critiques dans les années 1990<sup>820</sup>. Dans ses textes plus récents, Lemire continue d'ailleurs à affirmer qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, « régionalisme et terroirisme en viennent à se confondre<sup>821</sup>. » Dans un article de 2006, Aurélien Boivin fait aussi du terroirisme un synonyme de régionalisme : d'après le chercheur, le roman du terroir, « aussi appelé roman régionaliste ou roman de mœurs paysannes, [...] décrit, comme le roman rustique en France, la réalité campagnarde ou rurale<sup>822</sup>. »

L'apparente domination du roman de la terre durant l'entre-deux-guerres est toutefois remise en question depuis quelques années. Les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* se demandent par exemple : « Mais existe-t-il vraiment, ce roman de la terre dont on a souvent dit qu'il dominait la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle au Québec<sup>823</sup>? » ce à quoi les collaborateurs de *La vie littéraire au Québec* répondent que le roman de la terre serait en fait un genre peu pratiqué, mais dont on parlerait beaucoup<sup>824</sup>. Il y aurait donc une forte disparité entre l'importance accordée au roman terroiriste dans le discours critique et le nombre d'œuvres associées à ce courant. Nous pouvons alors légitimement poser la question suivante : puisque le roman est le genre par excellence investi par le régionalisme, mais qu'il ne s'agit pas pour autant du roman de la terre, comment décrire le type d'œuvre qu'on écrivait à l'époque?

À la lumière de mon exploration du corpus romanesque, il me semble important de confirmer que la série terroiriste existe bien durant l'entre-deux-guerres. Tirant son modèle de *La Terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe, elle regroupe entre autres la majorité des œuvres de Damase Potvin (*Restons chez nous!* en 1909, *L'Appel de la terre* publié en 1919, *La Baie* en

---

<sup>819</sup> Micheline Tremblay et Guy Gaudreau, « Le régionalisme littéraire au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002, note 6, p. 160-161. Le texte du DOLQ auquel les chercheurs font ici référence se retrouve dans l'introduction du tome II, aux pages xxiii-xxvii.

<sup>820</sup> Tremblay et Gaudreau citent à titre d'exemple : Michel Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, CEC, 1996, p. 83; Annette Hayward, « Marcel Dugas, défenseur du modernisme », *Voix et images*, vol. 17, n° 2, hiver 1992, p. 190-191; Manon Brunet, « La critique historique d'Albert Dandurand », *Voix et images*, vol. 17, n° 2, hiver 1992, p. 206.

<sup>821</sup> Maurice Lemire, « Le mouvement régionaliste et l'École du terroir (1900-1940) », *op. cit.*, p. 17.

<sup>822</sup> Aurélien Boivin, « Le roman du terroir », *Québec français*, n° 143, automne 2006, p. 32.

<sup>823</sup> Michel Biron, François Dumont, Elisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>824</sup> Voir Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI, *op. cit.*, p. 387.

1925 et sa réécriture en 1934, *La Rivière-à-Mars*), *La Terre* (1916) d'Ernest Choquette, *La Terre vivante* (1925) d'Harry Bernard, *La Terre que l'on défend* (1928) d'Henri Lapointe, *La Terre ancestrale* (1933) de Louis-Philippe Côté, et elle culmine avec *Trente arpents* (1938) de Ringuet. Le roman de la terre occupe une place importante dans l'imaginaire générique de la période, constat que je ne remettrai pas en question. Toutefois, pour monologique que la série terroiriste puisse ainsi paraître, elle n'est pas unique. À la lecture des oeuvres, il m'est apparu assez clairement qu'un nombre significatif de romans canadiens régionalistes — j'en ai recensé vingt-deux<sup>825</sup> — utilisent un autre *topos* bien précis de la tradition romanesque occidentale : la prépondérance du thème du mariage, consommé ou en voie de l'être, exploité sous un angle précis, celui de la mixité, ce qui m'amène à postuler l'existence d'une seconde série littéraire occupant une place non négligeable dans l'imaginaire générique de la période. Mon hypothèse s'appuie ici sur l'idée que le mariage mixte<sup>826</sup> n'est pas à l'époque un simple motif narratif parmi d'autres, mais qu'il régit profondément une part importante de l'imaginaire romanesque de l'époque. Cette seconde série, du reste, n'est pas réellement en concurrence avec celle du roman de la terre. Les valeurs défendues dans ses deux séries sont en effet essentiellement les mêmes : on y valorise l'héritage paysan, la foi catholique et la langue française en promouvant un repli identitaire sur le territoire canadien-français. Mais la manière de mettre en scène se transforme, l'action de ces romans est souvent transposée dans un contexte urbain et leurs personnages sont le plus habituellement issus de la petite et moyenne bourgeoisie<sup>827</sup>. La thèse défendue dans la série du mariage mixte demeure ainsi puissamment régionaliste, mais, le cadre et la trame de l'œuvre reflètent les bouleversements sociaux de l'époque.

Bien qu'on mentionne habituellement que le mariage mixte est une préoccupation importante dans plusieurs romans de l'entre-deux-guerres, on s'est très peu intéressé à ces textes qui en font un enjeu central. L'impression en est que nous avons une connaissance suffisante de

---

<sup>825</sup> Ce thème est généralisé tant chez des auteurs masculins que féminins, autant dans le circuit lettré légitime que populaire, et dans toutes les incarnations du régionalisme romanesque. Voir Annexe II pour la liste des titres associés à la série. Un nombre plus grand de romans canadiens en font de la mixité un enjeu secondaire.

<sup>826</sup> La terminologie peut sembler pointer dans la direction du mariage interracial, mais les « races » dont il est question ici sont rarement autres que caucasiennes, à l'exception de certains romans, dont *Mon Sauvage* (1938) de Laure Berthiaume-Denault, qui mettent en scène des unions entre des Blancs et des membres des Premières nations.

<sup>827</sup> Des contre-exemples existent, je traiterai notamment d'un d'entre eux dans ce chapitre, mais même lorsque l'action se déroule à la campagne, les modalités de la trame narrative sont infléchies par le changement du moteur romanesque.

ce thème, mais elle repose sur l'étude d'un seul roman, *L'Appel de la race* de Lionel Groulx, et non de la prise en compte de la logique narrative globale à l'œuvre dans une proportion significative des romans de la période. Parce qu'ils reconduisent l'idéologie dominante, ces romans ont également soulevé peu d'intérêt chez la critique actuelle, qui s'intéresse davantage aux œuvres hétérodoxes qui brisent le moule, plutôt qu'à celles qui le reconduisent. La série du mariage mixte repose en effet plutôt sur un ensemble de « romans conformes<sup>828</sup> » appartenant à l'« art moyen », dans l'acception d'Anne Caumartin<sup>829</sup>. Comme je l'ai annoncé dans le premier chapitre, les romans conformes n'ont habituellement pas été consacrés par la critique savante<sup>830</sup> et n'ont alors connu qu'une fortune limitée dans l'histoire littéraire par la suite<sup>831</sup>. Cependant, les œuvres qui appartiennent à cette catégorie ont reçu, au moment de leur parution, un succès d'estime populaire qui en ont bien souvent fait des succès de librairie. Tout comme les romans populaires, les romans conformes respectent fortement l'horizon d'attente; leur étude permet alors de mieux comprendre l'imaginaire générique à l'époque de leur parution. M'étant donné pour objectif de prendre la mesure de la reconfiguration des poétiques dans l'imaginaire générique, je m'intéresserai donc, dans le présent chapitre, non pas à la série du roman de la terre, comme on pourrait peut-être s'y attendre, mais à l'apparition et à la constitution de la série littéraire du mariage mixte, puisqu'elle domine plus largement la *pratique* romanesque elle-même.

Le thème du mariage mixte s'inscrivant dans le roman au Québec dès le XIX<sup>e</sup> siècle, je commencerai d'abord par un court retour sur les modalités de son intégration à la trame narrative des textes de cette période et à une réflexion sur la place de ce paradigme dans la littérature canadienne-française. Par la suite, je me pencherai sur cinq textes de la série du mariage mixte, en les regroupant en deux sous-ensembles distincts. D'abord, je m'intéresserai aux romans qui

---

<sup>828</sup> Je reprends le terme à Jacques Michon, « Esthétique et réception du roman conforme : 1940-1957 », dans *Structure, idéologie et réception du roman québécois de 1940 à 1960*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>829</sup> Anne Caumartin, « Avoir l'histoire à dos. Réception et legs problématiques de *Pieds nus dans l'aube* », *op. cit.*, p. 180.

<sup>830</sup> *L'Appel de la race* fait ici figure d'exception puisque le roman de Lionel Groulx a été largement commenté. L'œuvre n'a cependant pas été canonisée, la critique l'utilise à titre de repoussoir. Récemment, les critiques se sont également intéressés aux romans de Michelle Le Normand dans l'optique de l'étude de la littérature des femmes (chez Adrien Rannaud, Chantal Savoie, Patricia Smart, entre autres).

<sup>831</sup> Je fais ainsi le choix conscient de ne pas m'arrêter aux œuvres romanesques canoniques de la période — *Un Homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon, *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard et *Trente arpents* (1938) de Ringuet. Considérés, au moment de leur première réception, comme des chefs-d'œuvre, ces trois romans *marquent* très certainement l'imaginaire générique, mais elles font bouger l'horizon d'attente, elles ne s'y conforment pas.

sont centrés sur la figure de l'époux et du père de famille. *L'Appel de la race* (1922) de l'abbé Lionel Groulx (paru sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres) agit ici comme véritable matrice. Dans son sillage paraît ensuite *La Campagne canadienne* (1925) d'Adélard Dugré, un émule de Groulx, jouant un rôle important dans la consolidation du modèle romanesque instauré par ce dernier. J'examinerai ensuite *La Ferme des pins* (1930) d'Harry Bernard, qui retourne le modèle sur lui-même en ramenant l'intrigue à la campagne et en prenant le point de vue non pas du francophone s'anglicisant, mais bien de l'anglophone qui, lui aussi, risque de perdre son identité en épousant une Canadienne française.

Le second sous-ensemble se compose quant à lui de romans remettant au centre des préoccupations la fille à marier elle-même. Fortement influencée par *L'Appel de la race* sur le plan idéologique, ce sous-groupe a toutefois une origine distincte et se modèle plus largement sur *Au large de l'écueil* (1912) d'Hector Bernier. À la suite d'une courte étude de ce premier titre, je montrerai de quelle façon on peut considérer que *Le Nom dans le bronze* (1933) de Michelle Le Normand en est une réécriture qui le réactualise en exploitant davantage la veine du roman d'apprentissage au féminin. Dégager la série littéraire du mariage mixte me permettra ainsi de mettre en relief quelles intrigues, quel personnel romanesque, quels mécanismes littéraires sont employés pour faire l'apologie des valeurs régionalistes dans le roman canadien et de mettre en lumière la reconduction d'une thématique propre à la période reposant sur une intense crise des valeurs affligeant les protagonistes et devant, c'est le propre des œuvres à thèse, interpellé le lecteur, l'émouvoir et, ultimement, le convaincre.

#### **DU SOCIAL ET DU ROMANESQUE : UN MARIAGE DE RAISON**

Dominique Garand soutient qu'il existe « un “complexe généalogique” récurrent dans l'histoire au long cours du roman québécois<sup>832</sup> ». L'horizon du mariage mixte, il est vrai, n'est certes pas propre à l'entre-deux-guerres. La scène des *Anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé, père, où Blanche d'Haberville refuse la main de l'Écossais Archibald de Locheill parce que celui-ci appartient à la « race » qui a mis sa famille en déroute en incendiant le domaine familial pendant la guerre est restée célèbre dans l'histoire littéraire québécoise. L'image de la jeune femme qui « bondit comme si une vipère l'eût mordue; [...] pâle de colère,

---

<sup>832</sup> Dominique Garand, « The Appeal of the Race. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *op. cit.*, p. 76-77.

la lèvre frémissante<sup>833</sup> » a constamment été convoquée pour faire l'apologie de la jeune Canadienne française indignée qui préfère sacrifier son amour plutôt que de trahir sa patrie par un mariage avec un ennemi à sa nation<sup>834</sup>. Blanche d'Haberville est ainsi présentée comme modèle de la « fidèle vestale<sup>835</sup> » canadienne, véritable « symbole de l'intransigeance<sup>836</sup> », voire en tant que « Pucelle de Port-Joly<sup>837</sup> ». On a d'ailleurs déjà souligné que, d'un point de vue onomastique, son prénom indique qu'elle « préserve sa pureté et demeure fidèle au passé, au “pavillon blanc” de la mère patrie<sup>838</sup>. » Marie-Louise D'Orsy, la protagoniste du roman *François de Bienville* (1870) de Joseph Marmette, a une réaction similaire à celle de Blanche lorsque l'officier anglais John Harting demande sa main : « Aussi pâle que le fichu qui recouvrait sa gorge agitée, M<sup>lle</sup> d'Orsy se leva, et jetant à l'Anglais un regard où la colère et le dédain semblaient rivaliser : — Jamais! dit-elle<sup>839</sup>. » La demande en mariage de l'officier est présentée comme une haute offense et ne peut tout simplement pas être considérée par Marie-Louise. Pour Marie, l'héroïne du roman *Jacques et Marie* (1866) de Napoléon Bourassa, la perspective d'un mariage avec l'ennemi pour sauver ses parents de la déportation qui les guette l'assimile même à une martyre canadienne lorsqu'elle s'écrit, en plein désespoir : « Mon Dieu! je boirai mon calice, j'accepterai mon ignominie, je gravirai mon calvaire, mais vous me soutiendrez; il me faudra votre main; il me faudra de votre amour plein mon cœur<sup>840</sup>... » Ces exemples tirés du corpus romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle montrent que le mariage mixte a toujours été une préoccupation et a souvent servi d'élément dans la composition de la trame des romans de cette période<sup>841</sup>. Comme le dit Katherine A. Roberts :

La scène de refus entre la femme canadienne-française fière et le soldat anglais bienveillant et compréhensif constitue bien entendu l'un des lieux communs de la

---

<sup>833</sup> Philippe Aubert de Gaspé, père, *Les Anciens Canadiens*, op. cit., p. 303.

<sup>834</sup> Janet M. Paterson, « Archibald ou Arché? Différence et altérité dans *Les Anciens Canadiens* », dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, op. cit., p.39-59.

<sup>835</sup> Jacques Allard, « L'idéologie du pays dans le roman québécois contemporain : *Il n'y a pas de pays sans grand-père* et l'intertexte national », *Voix et Images*, vol. 5, n<sup>o</sup> 1, automne 1979, p. 128.

<sup>836</sup> Robert Viau, « Philippe Aubert de Gaspé : juge et partie du régime seigneurial », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 37, n<sup>o</sup> 2, 2012, p. 91.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>838</sup> *Ibid.*

<sup>839</sup> Joseph Marmette, *François de Bienville*, op. cit., p. 184.

<sup>840</sup> Napoléon Bourassa, *Jacques et Marie. Souvenirs d'un peuple dispersé*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866, p. 167.

<sup>841</sup> Certains romans canadiens peuvent mettre en scène des mariages mixtes célébrés à l'approbation générale. Dans *Les Fiancés de 1812*, l'Américain Aldolphus Brandsome en viendra par exemple à épouser une Canadienne avec la bénédiction de l'évêque. Il s'agit cependant dans ce cas-ci d'une intrigue secondaire qui ne concerne pas un des personnages principaux.

littérature québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] [O]n voit revenir le motif du choix ultime de l'héroïne qui sacrifie son amour à la fidélité nationale, séquence narrative qui renforce l'image traditionnelle de la femme comme gardienne des valeurs culturelles<sup>842</sup>

Il faut cependant relativiser l'idée de sacrifice dont parle ici Roberts. Ni Blanche ni Marie-Louise ne sont véritablement déchirées entre amour et devoir envers la patrie; elles ne sont pas placées devant un choix cornélien comme certains critiques ont pu le dire<sup>843</sup>. Leur refus est intuitif, direct, et n'implique aucune remise en question. Seule Marie tergiverse, mais ce n'est pas non plus par amour pour l'officier anglais George Gordon, mais plutôt parce que sa décision affectera directement le sort de sa famille. Ramon Hathorn, qui a fait porter ses études sur un nombre plus grand de romans du XIX<sup>e</sup> siècle où la figure de l'Anglo-saxon est présente, estime que « [l]e fil d'Ariane de tous ces romans historiques, c'est le militaire anglo-saxon fidèle à son devoir. Et dans chaque cas, l'héroïne canadienne prend une revanche psychologique sur le conquérant d'antan en refusant carrément sa demande en mariage<sup>844</sup>. » Rarement central toutefois, l'horizon d'un mariage mixte constitue plus souvent une épreuve ou une péripétie dans les aventures que vit un couple légitime de Canadiens français, qui sera ultimement réuni et dont l'union sera ensuite célébrée.

Publié au Québec au début du XX<sup>e</sup> siècle, le roman *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon table aussi sur le risque du mariage avec un étranger, et il est possible de relire l'œuvre par le prisme du thème de l'union mixte. Cette œuvre est encensée comme roman régionaliste, parce qu'elle répond aux impératifs de la représentation de la vie canadienne, ici, paysanne, mais aussi parce qu'elle a su exploiter convenablement, aux yeux des contemporains, les codes

---

<sup>842</sup> Katherine A. Roberts, « Découvrir, fonder, survivre : les romans historiques de Laure Conan », *Voix et Images*, vol. 24, n<sup>o</sup> 2, hiver 1999, p. 368.

<sup>843</sup> Nicole Deschamps dépeignait déjà Blanche d'Haberville comme une héroïne « cornélienne » en 1965 (voir « Les anciens Canadiens de 1860 : une société de seigneurs et de va-nu-pieds », *Études françaises*, vol. 1, n<sup>o</sup> 3, octobre 1965, p. 11. C'était aussi le propos de Roger Le Moine (« *Les Anciens Canadiens* ou Quand se fondent l'oral et l'écrit », *Les Cahiers des dix*, n<sup>o</sup> 47, 1992, p. 203.)

<sup>844</sup> Ramon Hathorn, « Soldats, patrons et femmes "fatales" : figures de l'"Anglais" dans le roman québécois des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *Voix et Images*, vol. 6, n<sup>o</sup> 1, automne 1980, p. 101. Pour davantage de précisions sur la représentation de l'Anglo-Saxon dans la littérature québécoise, on pourra consulter également sa thèse de doctorat de 1975 (*Le monde anglo-saxon dans le roman canadien-français, 1837-1970*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1975). Une série d'articles des années subséquentes abordent la figure de l'Anglais, ou se concentrent plus précisément sur celle de l'Irlandais (voir notamment « L'Irlandais dans le roman québécois », *Études françaises*, n<sup>o</sup> 2, 1977, p. 117-123). Toutefois, Hathorn explore à peine la représentation des couples mixtes dans le corpus romanesque.

du romanesque<sup>845</sup> qui reposent notamment sur la reconduction d'une intrigue amoureuse. Le roman d'Hémon peut aussi être compris comme un roman du cas de conscience à partir de la seconde moitié du texte, alors que Maria se résigne à accepter que François Paradis ne revienne pas et qu'elle doit, puisqu'il est impératif qu'elle se marie, choisir l'un des deux prétendants restants, Lorenzo Surprenant et Eutrope Gagnon. En acceptant de prendre Eutrope pour époux, Maria choisit sa patrie à regret, au contraire de Blanche d'Haberville, de Marie-Louise d'Orsy ou de Marie, et ce après une réflexion plutôt que sous le coup d'une émotion vive. Son union projetée avec Lorenzo Surprenant n'aurait cependant pas non plus constitué un mariage mixte à proprement parler, puisque le prétendant demeurait Canadien français tout comme Maria, mais elle aurait indubitablement mené à l'américanisation de la jeune femme et de ses enfants à venir. Dans *Maria Chapdelaine* comme dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, la leçon explicite demeure cependant la même : il ne faut, sous aucun prétexte, consentir à un mariage mixte, car c'est la nation tout entière qui en paierait le prix.

Durant l'entre-deux-guerres, ce message demeure martelé dans la fiction romanesque. Le roman canadien de cette période n'est pas toutefois, contrairement au roman de mœurs canadiennes du XIX<sup>e</sup> siècle, tourné vers la représentation des us et coutumes de la société canadienne d'antan. C'est d'ailleurs l'une des raisons de la disparition progressive, pendant la décennie 1920, du roman historique dans le circuit lettré<sup>846</sup>. Le roman canadien se veut plutôt éminemment social et ancré dans les préoccupations de son époque. Ramon Hathorn, qui s'est intéressé à la représentation des Anglo-Saxons dans la littérature canadienne-française, avait d'ailleurs relevé ce changement dans *L'Appel de la race* :

En valorisant le devoir national au détriment du familial, Groulx, par sa thématique et par sa peinture noire de l'Anglo-Saxon, se situe dans la lignée des romans historiques postérieurs aux *Anciens Canadiens*. Mais, à la différence de leurs auteurs, Groulx campe les citoyens de sa société imaginaire dans l'actualité, dénonçant, tout comme Barrès, le mariage avec l'étranger<sup>847</sup>.

---

<sup>845</sup> L'étude de *Maria Chapdelaine* proposée par Louvigny de Montigny dans sa thèse en est un bon exemple. Le littérateur incite les auteurs canadiens à faire du roman de Louis Hémon un modèle romanesque. Voir le chapitre II.

<sup>846</sup> Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. VI, *op. cit.*, p. 387. La pratique du roman historique reste plus forte du côté de la littérature populaire, mais elle y connaît également un essoufflement à partir de 1930. Dans le circuit lettré, Robert de Roquebrune et Laure Conan s'imposent encore comme auteurs de romans historiques à l'intention des adultes.

<sup>847</sup> Ramon Hathorn, « Soldats, patrons et femmes "fatales" : des figures de l'"Anglais" dans le roman québécois des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*, p. 109.

Durant l'entre-deux-guerres au Québec, la mixité se présente comme l'un des enjeux majeurs de la société canadienne et, conséquemment, sa représentation et ses conséquences deviennent l'un des moteurs poétiques principaux du roman de l'entre-deux-guerres, peut-être le plus important d'entre eux. La mixité est une question centrale parce qu'elle permet de parler d'un ensemble de réalités canadiennes : l'exode rural (qui implique la rencontre de l'habitant et du citadin), la migration vers les États-Unis (qui oppose les valeurs canadiennes et américaines) et, surtout, la défense de la langue française et de la religion catholique au sein d'un pays anglophone et protestant.

S'il cherche à rendre compte d'une réalité sociale, le roman canadien régionaliste arrive toutefois rarement à présenter les différents enjeux de la mixité de manière neutre. Ces œuvres sont souvent alors moins des romans sociaux comme tels que des romans à thèse, bien que les deux dénominations génériques soient utilisées de manière indifférente par les contemporains. Le roman canadien, dont la constitution se fait à l'aune de l'idéologie régionaliste, entend donc illustrer un problème social pour mettre en garde le lectorat ou pour lui donner des manières de le résoudre<sup>848</sup>. Le recours au *topos* du mariage mixte est en ce sens logique : il permet de traiter d'un enjeu qu'on cherche à encadrer, en utilisant un ressort connu du genre romanesque et misant sur l'intérêt grandissant du lectorat canadien-français pour ce genre littéraire.

### **De justes noces : paradigme du mariage mixte**

Le mariage, rappelle-t-on dans *Le mariage et la loi dans la fiction narrative avant 1800*, est « le dénouement traditionnel pour le roman<sup>849</sup> ». Au cours des siècles, ce thème se déplace toutefois : du dénouement, où on le trouvait le plus souvent, il se transporte au cœur de l'intrigue du roman. Avec Stéphane Gougelman et Anne Verjus qui signent l'introduction d'un ouvrage collectif sur les liens entre mariage et littérature, on conviendra que « le mariage constitue un enjeu fondamental, à la fois rhétorique et stylistique, mais aussi, par la puissance d'influence des textes, social et moral<sup>850</sup> ». Ce *topos* repose en effet sur « diverses transactions avec la

---

<sup>848</sup> Harry Bernard, dans « L'avenir du roman canadien », appelait très exactement de ses vœux ce type de roman, comme je l'ai montré au chapitre III.

<sup>849</sup> Françoise Lavocat (dir.), *Le mariage et la loi dans la fiction narrative avant 1800*, Louvain, Peeters Publishers, coll. « La République des lettres », 2014.

<sup>850</sup> Stéphane Gougelman et Anne Verjus (dir.), « Introduction », dans *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 29.



norme, de son affirmation à sa contestation, et leurs implications historiques, idéologiques et esthétiques<sup>851</sup> ». Ainsi le roman peut-il servir « de caisse de résonance<sup>852</sup> » aux débats sociaux.

À ce titre, Laetitia Dion, qui se penche sur la représentation du mariage dans la fiction narrative de la Renaissance en France, soutient que les chercheurs qui s'intéressent à ce *topos* le font habituellement en fonction de deux approches distinctes : la première « consiste à examiner les images du mariage et du couple construites par les textes pour les mettre en rapport avec les débats de l'époque, dans le but général de déterminer l'orientation idéologique des œuvres<sup>853</sup> »; la seconde interroge « le rôle joué par les situations matrimoniales dans la dynamique et dans certains traits structurels des textes étudiés<sup>854</sup>. » Dion entend, dans son propre ouvrage, emprunter aux deux approches qu'elle combine en ce qu'elle appelle une « poétique culturelle<sup>855</sup> », « où l'étude des structures narratives s'appuie sur une analyse thématique située au croisement de l'histoire littéraire et de l'histoire culturelle<sup>856</sup> ». Ce faisant, elle fait une place au contexte historique<sup>857</sup> pour « déterminer comment le choix de certaines thématiques et les enjeux qui leur sont associés ont pu participer à l'évolution de la prose narrative renaissante<sup>858</sup> ». Cette conceptualisation théorique sied particulièrement bien à mon objet — j'ai déjà montré par ailleurs que mon étude de l'imaginaire générique du roman canadien se situait à la jonction de la théorie des genres et de l'histoire culturelle — et je m'en inspirerai pour rendre compte de l'articulation particulière entre l'idéologie régionaliste et forme romanesque au cœur de la représentation du mariage dans le « roman canadien ».

Le mariage *mixte* doit cependant être pensé en fonction de deux grands paradigmes sur lequel il repose : l'amour et l'altérité. Or, il existe, dans la critique québécoise, une réelle difficulté à concevoir la dimension amoureuse du roman canadien, qui provient en partie d'un article qui a fait date dans l'histoire littéraire québécoise, « L'amour dans la littérature canadienne-française ». Michel Van Schendel y fait la démonstration de « l'absence relative du thème amoureux de la littérature canadienne-française ou, du moins, [d]es raisons de son

---

<sup>851</sup> *Ibid.*

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>853</sup> Laetitia Dion, *Histoires de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-1559)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2017, p. 16.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>856</sup> *Ibid.*

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 42.

échec<sup>859</sup>. » En tant que représentants d'une société fondamentalement dépossédée et aliénée au monde, les romanciers canadiens-français en particulier auraient manifesté une peur et un rejet de l'amour, et donc du romanesque qui lui est intimement lié. Pour Van Schendel, l'amour est en effet le « lieu mythique de l'histoire du roman <sup>860</sup> ». La démonstration du chercheur est certes convaincante pour les romans publiés au XIX<sup>e</sup> siècle; les écrivains de cette période justifient en effet constamment leur rejet du romanesque par leur rejet de la trame amoureuse<sup>861</sup>. Cela dit, Michel Van Schendel ignore complètement, dans son étude, le début du XX<sup>e</sup> siècle et à plus forte raison, la période de l'entre-deux-guerres, qu'on devine comme étant à ses yeux le prolongement statique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Or, Van Schendel, postule de façon convaincante que l'amour peut être considéré comme le « point de convergence de l'existence sociale et de la littérature<sup>862</sup> » :

L'amour est ainsi le plus grand mythe littéraire. Comme sujet d'invention entre les mains de l'écrivain, il exprime la synthèse des relations individuelles et sociales, il incarne le rapport de la littérature et de la société. L'un des premiers soucis de toute littérature, qu'elle soit écrite ou orale, mythologique et religieuse ou réaliste et laïque, est de chercher ce rapport<sup>863</sup>.

Plus encore, à ses yeux, la représentation du couple, c'est-à-dire « les éléments qui [le] font ou défont[,] résolvent dans une synthèse étonnante les conflits biologiques, affectifs et sociaux qui déterminent le jeu des relations individuelles<sup>864</sup>. » L'entre-deux-guerres est en fait, dans cette optique, un terreau fertile pour l'élaboration d'œuvres romanesques dont la trame principale

---

<sup>859</sup> Michel van Schendel, « L'amour dans la littérature canadienne-française », *Recherches sociographiques*, vol. 5, n<sup>os</sup> 1-2, janvier-août 1964, p. 155.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>861</sup> Philippe Aubert de Gaspé fils rejette ainsi la trame amoureuse dans sa préface de *L'Influence d'un livre* : « Il y a quelques années, j'avais jeté sur le papier le plan d'un ouvrage où, après avoir fait passer mon héros par toutes les tribulations d'un amour contrarié, je terminais en le rendant heureux le reste de ses jours. Je croyais bien faire; mais je me suis aperçu que je ne faisais que reproduire de vieilles idées, et des sensations qui sont toutes connues. J'ai détruit mon manuscrit et j'ai cru voir un champ plus utile s'ouvrir devant moi. » (Philippe Aubert de Gaspé fils, « Préface », *Le Chercheur de trésor, ou L'Influence d'un livre*, Québec, Imprimerie de Léger Brousseau, 1878, p. 124.) Antoine Gérin-Lajoie tient des propos similaires dans les pages liminaires de *Jean Rivard économiste* : « Si mon intention eût été d'écrire un conte ou un roman, je me serais gardé de m'aventurer plus loin; en terminant mon récit par un mariage, j'avais le dénouement le plus naturel possible, je me conformais à la mode et aux usages du genre. Mais mon but étant moins d'amuser le lecteur que d'offrir quelque utile enseignement à ceux qui se destinent à la même carrière que Jean Rivard, je dirai ce qui se passa de plus important dans le cours des années qui suivirent son mariage. » (Antoine Gérin-Lajoie, « Jean Rivard économiste », *Le Foyer canadien*, t. II, janvier, février, mars 1864, p. 16-17)

<sup>862</sup> Michel van Schendel, « L'amour dans la littérature canadienne-française », *op. cit.*, p. 153.

<sup>863</sup> *Ibid.*

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 155.

repose sur le mariage. La trame maritale comme condition *sine qua non* du roman canadien traverse ainsi toute la période et sa présence peut être comprise comme un révélateur de l'investissement du genre romanesque par les régionalistes. Le roman canadien est à cette époque en train de devenir la voie la plus empruntée pour manifester une appartenance nationale forte et assumée, voire distincte. Or, un moyen efficace pour mettre en relief cette idéologie est de passer par le développement d'un mariage contrarié ou impossible, dont les tenants et aboutissants doivent prendre des allures de drame sentimental.

Toutefois, comme le roman régionaliste est « le roman du salut national<sup>865</sup> » et met en scène « un “nous” ethnique défini d'abord et avant tout par la langue française et la religion catholique<sup>866</sup> », il ne peut pas reposer simplement sur la représentation de sentiments amoureux. L'influence religieuse empêche aussi le roman de se réaliser par la démonstration de l'érotisme ou de la sensualité, même si la représentation du désir se taille une place dans le roman dans les toutes dernières années de la décennie 1930. L'angle utilisé est alors plutôt celui d'une crise des valeurs qui provient de la soudaine compréhension que l'époux ou l'épouse, alors qu'il représentait un bon parti ultérieurement, est foncièrement différent, qu'il est Autre parce qu'il ne partage pas la même religion ou la même nationalité.

#### **LA CULPABILITÉ DU MARI : RÉFLEXION SUR LE PERSONNEL ROMANESQUE**

Au contraire des œuvres de la décennie précédente, les romans canadiens publiés durant l'entre-deux-guerres ne visent plus, dans la grande majorité des cas, à prévenir un éventuel mariage mixte. Le mariage y a, au contraire, déjà été célébré. Plus dommageable encore du point de vue régionaliste, il a été consommé et de cette union sont nés des enfants dont le statut et le salut sont simultanément menacés à cause de la faute commise par leurs parents, en particulier par leur père, qui est le plus directement visé dans la fiction romanesque du début de la période. Le mari est coupable d'avoir été séduit par la ville, l'acquisition d'un nouveau statut social ou l'amour d'une femme, mais il a la possibilité, au contraire de l'épouse, d'expié sa faute et de corriger ses torts. Les trois romans dont je traiterai ici, *L'Appel de la race* de Lionel Groulx, *La Campagne canadienne* d'Adélard Dugré et *La Ferme des pins* d'Harry Bernard, respectent tous

---

<sup>865</sup> Michel Biron, François Dumont, Elisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 194.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 195.

les trois un canevas narratif plutôt strict. Le but souvent explicite de ces auteurs est de proposer une solution au problème du mariage mixte qui, de leur avis, afflige la société canadienne-française de l'époque. Le mari fautif acquiert en effet les caractéristiques du héros romanesque qui, à la suite d'une véritable révélation intérieure, entreprend une quête, souvent doublée d'un voyage, pour rendre ses enfants à la mère patrie.

Dans *Le roman sans aventure*, Isabelle Daunais affirme que « [I]une des grandes caractéristiques de l'art romanesque, depuis toujours, est de mettre en scène des personnages confrontés à la disparition des valeurs et des repères dont ils croyaient qu'ils définissaient le monde<sup>867</sup>. » Ce personnage a « au début de son histoire, une vision faussée, déformée, souvent "ancienne" du monde (cette ancienneté pouvant reposer sur un décalage très léger), mais le contact avec la réalité se charge de lui apprendre qu'il était dans l'erreur<sup>868</sup>. » Daunais reformule ici la définition du roman de Lukács donnée par Goldmann que j'évoquais dans le chapitre précédent, voulant que le roman soit la recherche de valeurs *authentiques* par un héros *problématique* dans une société *dégradée*. Pour Daunais, le roman québécois est antinomique en regard de cette définition : il serait davantage le fait de l'idylle, d'une absence d'aventure, d'une impossibilité pour les personnages de vivre une transformation.

Pourtant, il m'apparaît que le roman du mariage mixte repose essentiellement sur une pareille prise de conscience de la disparition ou de la fausseté des valeurs en lesquelles le personnage principal croyait au départ. Le roman canadien raconte en effet soit les tribulations d'un couple mixte souhaitant se marier, et qui constate que l'amour ne suffit pas, soit la compréhension du fossé se creusant entre des époux ayant déjà contracté une union mixte. La prise de conscience des difficultés liées à la mixité au sein du couple — qui représente à petite échelle la mixité sociale — déclenche en effet une crise qui se solde par la (re)conversion aux valeurs privilégiées et célébrées par la doxa régionaliste<sup>869</sup>. Si le monde dans lequel ils évoluent demeure le même, les personnages connaissent malgré tout une certaine forme de révélation.

---

<sup>867</sup> Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 210.

<sup>868</sup> *Ibid.*

<sup>869</sup> Seule *L'Appel de la race*, on le verra, déroge à cette règle; Lionel Groulx sera d'ailleurs vertement admonesté pour avoir choisi de clore son roman sur le divorce des protagonistes.

### ***L'Appel de la race* de Lionel Groulx : matrice d'une série littéraire**

L'œuvre phare de la série romanesque du mariage mixte est certainement *L'Appel de la race* de l'abbé Lionel Groulx. Les chercheurs mettent cependant le plus souvent ce roman en retrait par rapport au reste de la production régionaliste qui les intéressent. Maurice Lemire glisse par exemple un mot sur l'œuvre de Groulx dans une courte section de son ouvrage *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, mais sa présence n'est ni expliquée ni motivée par rapport aux sections précédentes sur le roman régionaliste; dans *l'Histoire de la littérature québécoise*, *L'Appel de la race* est tout simplement intégré à « l'horizon du terroir »<sup>870</sup> qui guide les attentes de la période. Avec Dominique Garand, je m'accorde toutefois à penser que *L'Appel de la race* est un récit de fondation<sup>871</sup>, le modèle principal à partir duquel se construira la poétique de la série. Puisque mon étude vise à cerner comment se consolide l'imaginaire générique, je veux d'abord établir comment Groulx modifie la fonction du genre romanesque pour qu'il s'accorde avec la nouvelle visée du roman : la propagande.

En 1922, lorsque paraît le roman, la réputation de Groulx à titre d'intellectuel n'est plus à faire. Docteur en philosophie et en théologie de l'Université de la Minerve, il tient alors la première chaire de recherche d'histoire du Canada à l'Université Laval à Montréal où il est professeur depuis 1915. En plus de collaborer activement à de nombreuses publications comme *Le Semeur*, *Le Devoir*, *La Revue canadienne* et *L'Action nationale* dans lesquelles il multiplie les articles, il dirige également la revue *L'Action française* sur laquelle son influence est indéniable. Historien, figure incontournable du nationalisme et, corollairement, du régionalisme, il fait d'abord paraître de nombreux essais et les transcriptions de ses conférences sur la nation canadienne-française : *L'Éducation de la volonté en vue du devoir social*<sup>872</sup>, *Nos luttes constitutionnelles*<sup>873</sup>, *La Naissance d'une race*<sup>874</sup>, *Notre maître le passé*<sup>875</sup>, *Lendemain de*

---

<sup>870</sup> Il s'agit du titre de la section sur le roman régionaliste dans *l'Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>871</sup> Dominique Garand, « The Appeal of the Race. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>872</sup> Lionel Groulx, *L'Éducation de la volonté en vue du devoir social. Conférence donnée à l'Académie Émard, collège de Valleyfield, le 22 février 1906*, Montréal, [s.é.], 1906.

<sup>873</sup> Lionel Groulx, *Nos luttes constitutionnelles (conférences)*, Montréal, Imprimé au Devoir, 1915-1916, en 5 fascicules.

<sup>874</sup> Lionel Groulx, *La Naissance d'une race (conférences prononcées à l'Université Laval, Montréal, 1918-1919)*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1919.

<sup>875</sup> Lionel Groulx, *Notre maître le passé (essais, discours, conférences)*, Montréal, t. I, Bibliothèque de l'Action française, 1924. Groulx en fera paraître deux autres tomes.

*conquête*<sup>876</sup>, pour n'en nommer que quelques-uns, publiés au début de sa carrière. La démarche de Groulx, que ce soit dans ses fonctions de professeur, d'historien ou d'essayiste, est foncièrement dialectique, voire didactique : l'ensemble de son œuvre a pour but d'éveiller la fibre nationaliste des Canadiens français.

Il n'est alors pas surprenant qu'après les essais et les articles, qui s'adressent davantage aux intellectuels, et les conférences, qui rejoignent déjà un public un peu plus vaste, Groulx s'intéresse au roman, genre qui connaît une popularité grandissante depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et qui, je l'ai mentionné, est en train de devenir le genre de prédilection des régionalistes. Groulx s'attelle donc à la tâche de publier « un grand roman canadien<sup>877</sup> », dont il fait la promotion dans les pages de *L'Action française*, sous le pseudonyme de Jacques Brassier :

Ce grand roman inédit d'Alonié de Lestres paraîtra dans les premiers jours de septembre. [...] Il y a longtemps que l'on se plaint, chez nous, de la mort du roman. Pour plusieurs c'était même un mystère que la propagande patriotique ne se fût pas emparée de ce merveilleux instrument. Nous croyons qu'Alonié de Lestres apporte une vigoureuse contribution à la résurrection du genre. *L'Appel de la race* est une œuvre essentiellement canadienne et par le sujet et par l'auteur du roman<sup>878</sup>.

Bien des épithètes renvoyant à l'immatunité ont été accolées au roman canadien dans le discours critique, comme je l'ai montré précédemment<sup>879</sup>. La *mort* du roman canadien n'est toutefois pas un lieu commun évoqué, puisqu'on considère habituellement que le roman est à peine né, qu'il n'a même pas encore véritablement vécu. En promulguant la mort du genre et en supposant *L'Appel de la race* soit l'œuvre par laquelle se produira sa résurrection, Groulx sous-entend que le modèle romanesque tourne à vide en 1922 et qu'il faut le relancer, en n'hésitant pas à le tirer du côté de la démonstration explicite d'une thèse. Le but de Groulx est de faire du roman non pas une œuvre d'art, mais une arme pour combattre ce qu'il identifie comme les grands maux de son époque : le mariage mixte, l'exode aux États-Unis et l'anglicisation des Canadiens français<sup>880</sup>. Dans ses mémoires, Groulx n'hésite d'ailleurs pas à intituler la section sur *L'Appel*

---

<sup>876</sup> Lionel Groulx, *Lendemain de conquête. Cours d'histoire du Canada à l'Université de Montréal, 1919-1920*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920.

<sup>877</sup> Jacques Brassier [pseud. de Lionel Groulx], « Quelques publications », *L'Action française*, vol. 8, n° 1, juillet 1922, p. 56.

<sup>878</sup> Jacques Brassier [pseud. de Lionel Groulx], « Nos publications : 3<sup>e</sup> *L'Appel de la race* », *L'Action française*, vol. 8, n° 2, août 1922, p. 128.

<sup>879</sup> Voir plus spécifiquement le chapitre II.

<sup>880</sup> Claude-Marie Gagnon le note d'ailleurs également dans son article « Les éditions Édouard Garand et la culture populaire québécoise », *op. cit.*, p. 121.

*de la race* « Propagande par le roman »<sup>881</sup>, signe, s'il en est un, que le genre romanesque doit pour lui servir de véhicule à la diffusion massive d'une idéologie<sup>882</sup>.

En déplaçant le modèle romanesque de la représentation de la vie canadienne à la démonstration et à la propagation d'une thèse nationaliste, le roman de Groulx acquiert évidemment une charge polémique importante. L'œuvre déclenche en effet une vive querelle dans le milieu littéraire; on reproche à Groulx sa vision du nationalisme, dans lequel les « races » ne doivent sous aucun prétexte se mêler. L'importance de la querelle aura eu pour conséquence que les critiques qui s'intéressent à *L'Appel de la race* ont produit un nombre important d'études de réception centrées les débats déclenchés par la parution du roman<sup>883</sup>. Je ne reviendrai pas en profondeur sur les positions des différents acteurs de cette querelle. Mon objectif ne sera pas non plus de débattre de l'ancrage idéologique de l'œuvre lui-même. Je chercherai plutôt à comprendre qui est le destinataire de l'œuvre et la manière dont Groulx cherche à le rejoindre en utilisant spécifiquement le genre romanesque. Par la suite, en m'appuyant sur les analyses narratologiques de l'œuvre effectuées par les chercheurs qui m'ont précédée, je dégagerai en partie la matrice fondatrice de ce « complexe généalogique » dans le roman canadien, pour reprendre l'expression de Dominique Garand<sup>884</sup>, qui occupe une place centrale dans l'imaginaire générique de l'entre-deux-guerres.

### ***Faire rugir les parvenus, émouvoir les jeunes filles***

Lorsqu'il revient sur la parution de *L'Appel de la race* dans ses *Mémoires*, Groulx affirme que le roman cible directement les Canadiens français qui pourraient être dans la même situation que le personnage principal de son œuvre, Jules de Lantagnac, en ayant contracté une union avec un ou une anglophone :

Le roman s'attaque au mariage mixte selon la race. C'est analyser, stigmatiser l'un des pires travers de la bourgeoisie canadienne-française. Qui, ici, frappe-t-on au visage? Les snobs, la foule des parvenus pour qui un beau mariage avec un Anglais

---

<sup>881</sup> Lionel Groulx, *Mes mémoires*, t. II, vol. 3 : « 1920-1928 », *op. cit.*, p. 86.

<sup>882</sup> Le terme « propagande » a toutefois à l'époque une connotation un peu moins franche qu'aujourd'hui. Il indique plus un désir de propagation d'une idée que l'endoctrinement.

<sup>883</sup> Notamment Lucie Robert, « Camille Roy et Lionel Groulx : la querelle de *L'Appel de la race* », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 32 n° 3, décembre 1978, p. 399-405; Jean-Christian Pleau, « Polémique sur un "mauvais livre" : *L'Appel de la race* de Lionel Groulx », *Voix et Images*, vol. 28, n° 2, hiver 2003, p. 138-159.

<sup>884</sup> Dominique Garand, « The Appeal of the Race. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *op. cit.*, p. 76-77.

ou une Anglaise équivaut à des lettres d'anoblissement. Ce beau monde, on peut s'y attendre va réagir. Il réagit et rugit<sup>885</sup>.

Groulx présente sa démarche comme un appel à jeter les gants, entendus par les bourgeois à la suite de la lecture de l'œuvre qu'il voulait forte comme un coup de poing. Le stratagème, aux vues de la querelle engendrée par la publication du roman, fonctionne bien.

Cependant, le choix du genre romanesque ne fait pas l'objet d'une justification par Groulx. Le format du pamphlet, même signé d'un pseudonyme, aurait probablement eu le même effet et l'atteinte aurait été plus frontale. Il me semble qu'en s'essayant au roman, Groulx vient plutôt diversifier ses méthodes pour rejoindre un plus grand nombre de lecteurs, qui ne seraient peut-être pas naturellement portés à lire ses autres écrits. La fonction même de la propagande étant non pas de faire changer d'avis ses opposants, mais de convertir les indécis et de conforter les convaincus dans leur opinion, il est probable que l'objectif de Groulx ait été, certes, de confronter ceux et celles qu'il estimait être des « parvenus », comme il l'affirme dans ses mémoires, mais surtout de faire entrer son discours dans un plus grand nombre de chaumières possible. En faisant la promotion de son œuvre à paraître, l'abbé, sous le pseudonyme de Jacques Brassier, encourage d'ailleurs directement la diffusion du roman : « C'est donc un volume à propager. Qu'on le signale, qu'on le fasse lire autour de soi<sup>886</sup>. » Groulx veut que le roman circule, notamment en dehors du milieu intellectuel. J'ai montré précédemment<sup>887</sup> que les jeunes femmes, en particulier, étaient perçues comme un groupe de lectrices qu'il fallait désintéresser du roman français et rediriger vers le roman canadien. Dans une causerie présentée devant à l'Association professionnelle des employées de bureau, le 22 octobre 1922, Marie-Claire Daveluy souligne justement prestement l'attrait du texte de Groulx pour les jeunes femmes :

Je vous parlerai d'un roman [*L'Appel de la race*], d'un beau et fier roman de chez nous. Vous souriez. Évidemment le sujet n'est pas pour vous déplaire. Si souvent vos yeux se posent ardents et charmés, sur des œuvres d'imagination. Votre sensibilité se prend même parfois à les désirer très vivement. Votre raison, personne froide, aux avis un peu durs, demeure impuissante à combattre un penchant qu'elle réprouve, y trouvant si rarement son compte. Voyons, vous ne le savez que trop, entre deux ouvrages que l'on vous présente, l'un solide, aux pensées graves, l'autre faisant battre

---

<sup>885</sup> Lionel Groulx, *Mes mémoires*, t. II, vol. 3 : « 1920-1928 », *op. cit.*, p. 88.

<sup>886</sup> Jacques Brassier [pseud. de Lionel Groulx], « Nos publications », *L'Action française*, vol. 8 n° 3, septembre 1922, pp. 187-188.

<sup>887</sup> Au chapitre III, plus précisément.



très vite votre cœur sous le choc de douces émotions lequel choisirez-vous d'instinct? Le second, invariablement<sup>888</sup>.

On retrouve dans ce passage tous les lieux communs associés à la lecture féminine : pour rejoindre les lectrices, c'est à leur cœur qu'il faut s'adresser puisqu'on considère que celui-ci, immanquablement, aura le dessus sur leur raison. Groulx entend bien s'adresser à l'émotivité de ses lecteurs, ce qui fait du roman un genre de prédilection. Sa stratégie aura été particulièrement efficace : en moins de deux mois, 3 300 exemplaires de *L'Appel de la race* sont écoulés<sup>889</sup>, ce qui en fait un véritable succès de librairie.

Malgré tout, le rapport qu'entretient Groulx à la forme romanesque demeure ambigu. Au contraire des œuvres de la collection « Le Roman canadien » des éditions Édouard Garand, dont la forme s'apparente au magazine, mais dont le paratexte martèle leur appartenance au genre romanesque, *L'Appel de la race* se joue et se déjoue de l'étiquette générique de « roman ». L'indicateur générique apparaît bien, tout juste sous le titre, sur la page couverture de l'œuvre dans son édition princeps, et le livre de près de 300 pages paraît directement en volume, en *in-12*, format plutôt standard pour la production romanesque. Dans sa préface, Groulx se positionne toutefois dans la lignée de Philippe Aubert de Gaspé père et d'Antoine Gérin-Lajoie en affirmant : « Je n'ai jamais écrit de roman. » Comme Aubert de Gaspé, comme Gérin-Lajoie, Groulx n'endosse pas la position de romancier. Pierre Hébert et Marie-Pier Luneau, qui ont examiné avec plus d'attention les manuscrits du roman, soulignent que la préface figurant sur le deuxième manuscrit était plus explicite encore; Groulx y avait écrit :

J'ai fait un roman. Je n'en avais jamais fait. Un sujet m'est venu, m'a tenu, m'a obsédé. Pour m'en délivrer, j'ai écrit. Je n'éprouve aucune fierté de ce premier essai. Je n'ai pu écrire, du reste, que pendant les loisirs très rares d'une tâche plus austère. Mais on ne publie pas que les chefs-d'œuvre. Et peut-être ce roman est-il une bonne œuvre<sup>890</sup>.

Trop explicative ou trop apologétique, cette préface ne plaît pas à Groulx qui la biffe pour la remplacer par ce simple « Je n'ai jamais écrit de roman ». Cette phrase peut bien sûr être interprétée comme la version courte des explications données dans la préface qui la précédait :

---

<sup>888</sup> [Marie-Claire Daveluy], « Étude d'un livre récent », *La Bonne Parole*, vol. 10, n° 11, novembre 1922, p. 9-10.

<sup>889</sup> Jacques Brassier [pseud. de Lionel Groulx], « Publications et conférences », *L'Action française*, vol. 8, n° 5, novembre 1922, p. 318.

<sup>890</sup> Préface au deuxième manuscrit de *L'Appel de la race*, cité dans Pierre Hébert, *Lionel Groulx et l'appel de la race*, avec la collaboration de Marie-Pier Luneau, *op. cit.*, p. 107.

une excuse, en somme, quant à la qualité générale de l'œuvre écrite par un auteur qui n'est pas romancier et qui se met à distance. Mais l'utilisation du passé composé, plutôt que de l'imparfait, génère, à mon avis, une ambiguïté quant au statut même de l'œuvre que le lecteur a sous les yeux. « Je n'ai jamais écrit de roman » dit en effet, tout à la fois, que Groulx ne se serait jamais, dans le passé, essayé au genre romanesque, mais met aussi le lecteur en garde : le livre qu'il a entre les mains pourrait être autre chose qu'une œuvre romanesque, malgré qu'il en ait bien la forme et le format.

L'un des nœuds de la querelle autour de la parution de *L'Appel de la race* concerne justement la reconnaissance de la valeur romanesque de l'œuvre. Rex Desmarchais soutient que les œuvres de Groulx ne sont que « des thèses romancées destinées à revigorer l'énergie nationale<sup>891</sup> ». Il se demande alors « Au point de vue roman, doit-on leur attacher un grand prix? Ce sont par-dessus tout des œuvres d'apostolat revêtues d'un drame<sup>892</sup>. » En choisissant le sous-genre du roman à thèse, qui se soumet mieux à son objectif propagandiste, Groulx doit en effet essayer les critiques quant à l'aspect proprement romanesque de son œuvre. Le roman à thèse, n'a en effet pas bonne presse durant l'entre-deux-guerres. Dans une conférence sur le roman canadien et son avenir donnée le 3 décembre 1935 à la Société d'études et de conférence, René Garneau avait choisi de concentrer son attention sur « trois œuvres-indices », dont *L'Appel de la race*<sup>893</sup>. Au sujet du roman à thèse, il aurait déclaré :

Le roman à thèse est un genre faux [...]. L'auteur n'obéit pas à la vérité de la vie, mais subordonne au contraire à ce qu'il veut prouver les événements qu'il agence à son gré. Il conclut avec une exactitude scientifique qui ne tient pas compte que la vie psychologique est liberté, indétermination. Le roman à thèse bien construit peut être une œuvre d'art, mais il n'est pas une œuvre d'art romanesque<sup>894</sup>.

Le roman à thèse serait une œuvre *déterminée*, à l'objectif arrêté, et dans laquelle il ne serait pas possible de voir « vivre » les personnages, ce qui *de facto*, ne lui permettrait pas de prétendre au titre d'œuvre d'art romanesque. En dépit de cette critique plutôt sévère du sous-genre du roman à thèse, René Garneau n'est pas prêt à rejeter *L'Appel de la race* pour autant :

---

<sup>891</sup> Sévère Couture [Rex Desmarchais], « Notre roman (suite) », *Le Jour*, 16 juillet 1938, p. 2.

<sup>892</sup> *Ibid.*

<sup>893</sup> Les deux autres œuvres dont traite René Garneau dans cette conférence sont *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey et *Un Homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, deux romans qui pourraient aussi, bien que de manière différente, être étiquetés de romans à thèse.

<sup>894</sup> [s. a.], « À la Société d'études et de conférence », *Le Devoir*, 7 décembre 1935, p. 5.

Le roman d'Aloné de Lestres a tous les défauts du genre, mais on peut dire qu'il les a brillamment. La thèse déborde à chaque page, elle déteint même sur les paysages qui sont, les pauvres, tendancieusement patriotes, elle s'exprime d'une manière soutenue par le Père Fabien, personnage qui a pour mission d'exposer les points de vue de l'auteur. *L'action va vers la conclusion avec une rectitude irréprochable [...]*<sup>895</sup>. (Je souligne.)

Un roman comme *L'Appel de la race*, en définitive, ne se donne pas comme objectif de représenter la vie qui passe, puisque sa visée est didactique : son *récit* est orienté. Théorisé notamment par Jean-Michel Adam, le récit est compris comme un « tout vectorisé<sup>896</sup> », c'est-à-dire orienté vers une finalité (le dénouement et la clôture du texte). Adam souligne que le texte porte lui-même les « instructions » nécessaires pour déterminer, à partir des différentes séquences de propositions, « une macro-structure sémantique organisant le(s) sens du récit de telle sorte que l'on puisse savoir ce qu'il signifie "globalement"<sup>897</sup>. » Adam, bien entendu, ne se penchait pas spécifiquement sur le roman à thèse, mais dégagait plus largement la structure narrative sur laquelle sont bâtis la plupart des romans, lorsque ceux-ci sont étudiés par la lorgnette de la narratologie. La définition qu'il donne du récit peut toutefois servir d'assise pour comprendre comment Groulx organise *L'Appel de la race* comme ce « tout vectorisé » dont parlait Adam. Malgré la dévaluation du roman à thèse comme œuvre romanesque au cours de l'entre-deux-guerres, il faut en effet convenir, avec Dominique Garand, que *L'Appel de la race* « demeure un roman<sup>898</sup> », que l'œuvre s'appuie sur une certaine conception des codes romanesques.

Le roman de Groulx raconte la crise des valeurs traversée par Jules de Lantagnac après avoir contracté une union mixte. Ses études à l'Université McGill et son travail aux côtés de l'avocat anglais George Blackwell provoquent son anglicisation : « [e]n peu de temps il se convainc que la supériorité résidait du côté de la richesse et du nombre; il oublia l'idéal latin, la culture française; il se donna l'arrogance de l'anglicisé<sup>899</sup>. » Ne se sentant de sorte plus à l'aise au Québec, il va s'établir à Ottawa et prend pour épouse Maud Fletcher, une Ontarienne convertie au catholicisme, avec qui il a quatre enfants. Convaincu que la société anglaise est

---

<sup>895</sup> *Ibid.*

<sup>896</sup> Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 35.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>899</sup> Aloné de Lestres [Lionel Groulx], *L'Appel de la race*, Montréal, Fides, 1956 [1922], p. 99. À partir de maintenant, les renvois à ce texte seront signalés par le sigle AR, suivi du folio.

supérieure, Lantagnac vit dans un foyer soudé et heureux jusqu'à ses quarante-trois ans, où le Père Fabien entre dans sa vie et le met sur la voie d'un retour à ses origines françaises. Lantagnac entreprend par la suite un voyage à Saint-Michel, le village de sa famille, présenté comme un vrai pèlerinage et, sur la tombe de ses ancêtres, promet que ses enfants seront restitués à la race française. Le roman se présente ainsi comme la quête de Lantagnac pour racheter la faute qu'il avait commise en épousant une Anglaise. L'issue du couple se soldera par un divorce à la suite d'une prise de position publique de Lantagnac, devenu député, en faveur des écoles francophones en Ontario.

En faisant du mariage l'enjeu central de son roman, Groulx réduit le problème social auquel il entend s'attaquer à l'échelle du couple. Jean-Christian Pleau le soulignait avant moi : « le drame véritable de *L'Appel de la race* se déroule dans l'espace domestique [...], la lutte politique entre les "races" prend ici la forme d'une querelle conjugale<sup>900</sup>. » La publicité entourant la parution de l'œuvre capitalisait déjà sur cette idée que l'étude de cas, ici celle des déchirements d'un couple mixte, puisse être transposée à l'échelle nationale : « Ce n'est plus un individu, une famille qu'on voit lutter, souffrir. C'est presque un peuple et cela agrandit singulièrement l'émotion<sup>901</sup>. » L'espace domestique se superpose ainsi à l'espace public : Lantagnac et Maud Fletcher devenant les représentants de leur nation respective, sont nécessairement opposés l'un à l'autre. Pierre-Yves Mocquais avance ainsi que « *L'Appel de la race* reproduit en effet un schéma structural qui, des romans de chevalerie du Moyen aux romans et aux films d'espionnage du vingtième siècle, atteint l'homme dans une de ses fibres les plus sensibles : la conception dualiste du monde<sup>902</sup>. » Le chercheur en fait donc une œuvre manichéenne reposant sur

une construction littéraire parfaite qui possède une fonction déterminée mais non avouée : lutter contre la vieille idéologie, la détruire, et reconstruire sur ses ruines une nouvelle idéologie, nationaliste, celle-ci. Le genre romanesque se prête excellemment à une telle entreprise, car en la voilant, il la rend plus efficace<sup>903</sup>.

---

<sup>900</sup> Jean-Christian Pleau, « Polémique sur un "mauvais livre" : *L'Appel de la race* de Lionel Groulx », *op cit.*, p. 145.

<sup>901</sup> [Publicité pour *L'Appel de la race*], *L'Action française*, vol. 8, n° 2, août 1922, p. 126.

<sup>902</sup> Pierre-Yves Mocquais, « *L'Appel de la race* : Masques narratifs et contre-masques idéologiques », *Voix et Images*, vol 6, n° 2, hiver 1981, p. 252.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 246.

Mocquais soutient donc ici que Groulx se sert de la forme romanesque pour masquer ses véritables intentions, afin, dit-il « de ne pas choquer le lecteur<sup>904</sup> ». Jean-Christian Pleau croit plutôt, de son côté que « de toute évidence, les thèses racistes que Groulx empruntait à *Le Bon* ne devaient pas leur [aux critiques] paraître particulièrement remarquables, et encore moins scandaleuses, qu'ils y aient ou non adhéré eux-mêmes<sup>905</sup>. » Il me semble en effet que les thèses raciales sont plutôt explicites dans le roman. Mocquais soulève toutefois un point important en montrant que Groulx donne toute la place à un cas de conscience, celui de Lantagnac, « auquel le lecteur aura tout le loisir de s'identifier<sup>906</sup>. » *L'Appel de la race* repose en effet sur une crise des valeurs, qui se manifeste alors que Lantagnac prend conscience qu'il a délaissé ses racines pour contracter un mariage « contre nature ». Ce changement de cœur prend, dans le texte, la forme de voix qui rappellent à Lantagnac son véritable dessein, à la manière des voix du pays de Québec qu'entend Maria Chapdelaine :

La voix de mes morts me l'a dit : « C'est parce qu'autrefois, sur la deuxième terre du rang des Chenaux de Saint-Michel, Gailhard de Lantagnac succéda à Roland de Lantagnac, que Salaberry de Lantagnac succéda ensuite à Roland de Lantagnac dit Lamontagne, que Guillaume Lamontagne succéda enfin à Paul Lamontagne, c'est par eux tous, par les labeurs additionnés de ces générations, qu'un morceau de la patrie a été défriché, qu'une compétence agricole s'est créée, que des essaims de Lamontagne ont pris possession d'une large partie de la paroisse de Saint-Michel et que s'est conservée dans leur foyer, une force morale qui t'as ramené toi-même à l'unité. » (AR, p. 32)

En remontant ainsi la lignée Lantagnac, le protagoniste en consolide la présence sur un territoire précis, tout en marquant qu'il a rompu avec cet héritage. Lantagnac se réveille dans un monde où les valeurs qu'il a transmises à ses enfants, celles-là mêmes en lesquelles il a cru fermement, se révèlent maintenant être fausses :

Combien de fois, devant mes enfants, ne me suis-je pas extasié sur la supériorité anglo-saxonne, sur l'excellence de la plus grande race impériale de l'histoire, race de gouvernants, race de maîtres du monde... [...] Et ce sera à moi, méditait-il avec confusion, ce sera moi qui demain devra dire à ces mêmes enfants : Illusion, mensonge que tout cela! Mes fils, mes filles, j'ai fourvoyé vos esprits. La supériorité est d'une autre essence. » (AR, p. 115)

---

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> Jean-Christian Pleau, « Polémique sur un “mauvais livre” : *L'Appel de la race* de Lionel Groulx », *op. cit.*, p. 154.

<sup>906</sup> Pierre-Yves Mocquais, « *L'Appel de la race* : Masques narratifs et contre-masques idéologiques », *op. cit.*, p. 246.

Pour Isabelle Daunais, la trame du roman québécois indique qu'il « n'y a rien à réparer, rien de perdu à retrouver ou à remplacer, rien à établir dans cette forme de "souveraineté" intemporelle, pour reprendre le terme de Pierre Vadeboncoeur, qu'est la condition québécoise<sup>907</sup>. » Le roman de Groulx est peut-être le contre-exemple le plus flagrant de cette assertion, car « [l]e sujet groulxien se situe devant l'agonie d'un monde, la fin d'un ordre dont le déclin le met en question<sup>908</sup>. » À la fin du roman, Lantagnac aura profondément changé, même si ce changement apparaît comme un retour aux valeurs de ses ancêtres. La quête de Lantagnac, au sens ontologique et narratologique, devient alors celle de la conversion de ses enfants, pour réparer la faute originelle qu'il a lui-même posée, celle de consentir à un mariage mixte. Cette conversion s'accompagne d'une autre : celle des lecteurs qui doivent aussi, si ce n'est pas déjà le cas, avoir le même changement de cœur quant à la question du mariage mixte.

Pour plonger au cœur des tiraillements qui affectent Lantagnac, Groulx se sert des ressorts du journal intime, en invitant le lecteur à lire les pages sur les réflexions de Lantagnac sur son dilemme, mais il présente surtout ensuite une longue discussion didactique entre Lantagnac et le Père Fabien où le problème est exploré. Lantagnac, éploré, se demande : « Ai-je le droit de sacrifier ma famille, mes enfants, pour le profit que retirera la cause ontarienne du débat de demain? Ai-je le droit? » (AR, p. 214) Ce passage a une grande importance dans la constitution du roman, puisque le cas de conscience semble s'y jouer; son but est d'amener progressivement le lecteur à la même conclusion que le personnage de Lantagnac. Dans un article qui se penche sur la mise en scène de cas de conscience dans le roman québécois des années 1940 à 1975, Jacques Michon décrit le cas de conscience

comme la forme qui met en scène une contradiction, une confrontation de plusieurs normes, présentées de façon objective ou neutre. Le cas pose une question relative à la norme hiérarchiquement supérieure; le narrateur soumet une question au narrataire qu'il interpelle en juge d'une situation dont il présente tous les éléments<sup>909</sup>.

Michon s'intéresse surtout aux romans où il y a présence de narrateurs multiples; cette structure est en effet particulièrement propice à la présentation d'une pluralité de points de vue. Le roman régionaliste est plus foncièrement monologique et le lecteur n'est pas laissé à lui-même devant une pluralité de points de vue exposés objectivement.

---

<sup>907</sup> Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>908</sup> Dominique Garand, « The Appeal of the Race. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *op. cit.*, p. 78.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 70.

Le dernier tiers du roman est dédié à la crise des valeurs comme telle. Lantagnac doit prendre parole devant les membres du Parlement en défense des droits de la minorité francophone en Ontario pendant la crise des écoles francophones qui secouent la province. Or, ce discours, s'il le mène à bien, mettra en péril son mariage, puisque Maud, renouant elle aussi avec son amour de ses propres racines anglophones, ne pourra accepter que son mari choisisse finalement les siens. Si malgré les arguments du Père Fabien, Lantagnac semble d'abord faire le choix de son allégeance envers sa famille, Au dernier moment, Lantagnac se remémore cependant ses convictions et « incapable d'agir contre la lumière » (AR, p. 234) prend la parole en chambre en faveur des Franco-Ontariens, sonnait ainsi le glas de son mariage; Maud, dans les gradins, ne peut que prendre la mesure du choix que son mari a posé.

Le recours à cette stratégie narrative — l'exposition du cas de conscience, l'apparente détermination individuelle et le renversement final du choix premier — crée une tension qui oriente le lecteur vers la « bonne » réponse quant à la décision que Lantagnac devrait prendre, soit rester fidèle à sa race, même si cela provoque l'éclatement de son mariage et mène à la division de ses quatre enfants entre les cultures anglophone et francophone. L'échafaudage d'une telle montée dramatique montre que Groulx maîtrise particulièrement bien les codes narratifs : l'acceptation finale de la thèse proposée par l'abbé ne provient en effet pas du portrait peint par l'auteur du personnage de Maud Fletcher qui, en dépit du fait qu'elle représente l'antagoniste principale contre qui Lantagnac doit s'élever, demeure respectable. Elle provient plutôt de la construction même du texte. Ainsi, pour dualiste et manichéenne que soit la vision du monde proposée par Groulx, *L'Appel de la race* propose une stratégie romanesque efficace pour atteindre son but : encadrer et orienter le lecteur pour que ses conclusions soient les mêmes que celle de Lantagnac. Groulx crée ainsi un canevas narratif dont le but avoué est d'en faire un outil de propagande, mais aussi un modèle pour les romanciers qui le suivront.

### ***La Campagne canadienne d'Adélard Dugré : réinvestir le modèle***

Publié en 1925, soit trois ans après la parution de *L'Appel de la race*, le roman *La Campagne canadienne* du père Adélard Dugré s'inscrit dans la droite lignée de l'œuvre de Groulx. Jésuite, Dugré fait partie de ses prêtres-critiques dont l'influence est importante au Canada français. Après des études au Scolastique des Jésuites en Europe, il devient professeur, puis recteur de théologie au Scolasticat de l'Immaculée-Conception. En plus d'une parenté

d'esprit certaine avec Groulx, Dugré s'inspire de la structure de *L'Appel de la race* pour son propre texte : le roman tourne autour de la crise identitaire vécue par François Barré, Canadien français s'étant exilé temporairement aux États-Unis pour pratiquer la médecine. De retour au pays pour une visite, François comprend qu'il a en fait trahi ses racines en prenant pour épouse Fanny Brown. Celle-ci, tout comme Maud avant elle dans *L'Appel de la race*, ne peut accepter que sa famille déménage au Québec et embrasse les valeurs canadiennes. Après un épisode de crise morale qui accable tant François, qui cherche conseil auprès de son frère curé, que Fanny qui s'abîme dans la réflexion et les pleurs, cette dernière suggère le divorce et la séparation des enfants, Harold et Gladys, en fonction de leur inclinaison naturelle pour l'une des deux nations.

Le canevas narratif est ici en tout point semblable à celui de *L'Appel de la race*, si ce n'est que le nombre d'enfants du couple est réduit de quatre à deux et que François ne peut finalement pas se résoudre au divorce, au contraire de Jules de Lantagnac, et repart ainsi à contrecœur aux États-Unis avec sa famille à la fin du roman. Maurice Lemire soutient qu'en ne reconduisant pas l'idée du divorce, Dugré voulait tout simplement éviter de se retrouver dans le même genre de tempête médiatique que celle entourant la publication de *L'Appel de la race*<sup>910</sup>. Cette réécriture de la chute du roman aura une incidence sur la réception de *La Campagne canadienne*; celle-ci sera en effet beaucoup moins acrimonieuse que celle du roman de Groulx. De l'avis de la critique de première réception, l'œuvre de Dugré « prend place au premier rang de nos meilleurs romans canadiens<sup>911</sup>. » Un chroniqueur du *Courrier de Saint-Hyacinthe* estime quant à lui que le roman est « une œuvre saine, féconde en utiles leçons, qu'on devra répandre à profusion<sup>912</sup> », reprenant ainsi le discours habituel entourant la moralité des romans canadiens. Antoine Bernard, j'en ai donné un aperçu dans le chapitre sur le discours médiatique, considère *La Campagne canadienne* comme « l'un des plus délicieux ouvrages canadiens [qu'il] connaisse<sup>913</sup> » et se délecte de l'émotion que lui procure le roman : « le cœur vibre et s'émeut à la peinture de sentiments vrais, de conflits inquiétants, de situations douloureuses et parfois tragiques. » C'est encore bien à l'émotion que la chroniqueuse Louise de Beaugrand fait référence lorsqu'elle suggère aux lectrices de se procurer le roman de Dugré :

---

<sup>910</sup> Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, op. cit., p. 213.

<sup>911</sup> [s. a.], « Vient de paraître. Nouvelle collection d'ouvrages canadiens », *L'Enseignement primaire*, vol. 46, n° 9, mai 1925, p. 570.

<sup>912</sup> H. B., « En marge des événements – Un roman canadien », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 20 mars 1925, p. 1.

<sup>913</sup> Antoine Bernard, « *La Campagne canadienne* par le Père Adélarde Dugré, S. J. », op. cit., p. 1.



*La Campagne canadienne*, ce titre fait plutôt penser à une étude monographique, mais je vous assure que roman il y a, ou bien je m'abuse sur les qualifications du genre. Un roman, n'est-ce pas une histoire d'amour où il y a des oppositions de caractères, des obstacles au parfait bonheur, des situations dramatiques, toutes choses qui en rendent la lecture émouvante. Eh bien, *La Campagne canadienne* est tout cela à la fois. Il y a un mariage — il en faut dans tout roman — et de l'amour donc!<sup>914</sup>.

La chroniqueuse souligne à grands traits la place qu'occupent l'histoire d'amour et le mariage dans l'œuvre, lui donnant des airs de roman sentimental alors qu'il s'agit plutôt véritablement d'un roman à thèse. En faisant de l'amour et du mariage les éléments essentiels du genre, De Beaugrand espère probablement convaincre les jeunes femmes de s'intéresser au roman. D'autres stratégies sont également employées pour faire connaître le texte d'un plus grand nombre de lecteurs possibles. *Le Devoir* publie des extraits de *La Campagne canadienne* avant sa parution pour en faire la promotion<sup>915</sup>; le *Progrès du Saguenay* produit un feuilleton à partir des « parties [qui] offrent le plus vif intérêt par elles-mêmes<sup>916</sup>. » Cet écho favorable dans la presse permet à *La Campagne canadienne* de devenir un succès de librairie certain. Si l'on en croit l'abbé Charbonnier, « [l]e livre du Père Dugré connaît un succès qui ne ralentit pas, et qu'aucun livre canadien n'a encore connu avant lui. Le premier tirage de 10 000 exemplaires fond comme neige au printemps [...]»<sup>917</sup>.

Malgré ce succès, le roman de Dugré n'a que peu intéressé les chercheurs. Considéré comme une simple imitation de *L'Appel de la race*, le roman n'a pas réellement fait l'objet d'analyses. *La Campagne canadienne* est citée lorsqu'il est question de l'œuvre des romanciers mauriciens en particulier<sup>918</sup> ou de la montée de l'antiaméricanisme dans les années 1920<sup>919</sup>, mais les lectures de l'œuvre elle-même n'abondent pas.

C'est pourtant justement parce que *La Campagne canadienne* est une reproduction fidèle du canevas narratif mis en place par Groulx que l'œuvre m'intéresse maintenant. L'œuvre

---

<sup>914</sup> Louise de Beaugrand, « *La Campagne canadienne* par le Révérend Père Adélarde Dugré, s. j. », *La Bonne Parole*, vol. 13, n° 4, avril 1925, p. 12.

<sup>915</sup> Selon ce qu'on en dit dans [s. a.], « *La Campagne canadienne*. Croquis et leçons », *Le Devoir*, 12 mars 1925, p. 3.

<sup>916</sup> [s. a.], « *La Campagne canadienne* par Adélarde Dugré, S. J. », *Le Progrès du Saguenay*, 23 avril 1925, p. 12.

<sup>917</sup> Abbé F. Charbonnier, « *La Campagne canadienne* », *op. cit.*, p. 241.

<sup>918</sup> Guildo Rousseau et Lucie Grenier-Normand, « Discours romanesque et discours urbain », *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, automne 1981, p. 97-117; Guildo Rousseau et Jean Laprise, « Le discours du sol dans le roman mauricien de 1850 à 1950 », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 26, n° 67, 1982, p. 121-137.

<sup>919</sup> Notamment dans Damien-Claude Bélanger, « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, nos 3-4, hiver-printemps 2008, p. 501-530.

romanesque se présente comme un exemple flagrant de cette littérature du même qui a cours durant l'entre-deux-guerres et, à ce titre, appartient bien à l'esthétique du « roman conforme ». Dans sa vision narratologique héritée du formalisme et de Propp, Adam montrait que « le retour d'événements et de personnages identiques<sup>920</sup> » de texte en texte sous-entendait que les personnages occupent avant tout des fonctions dans la trame narrative. Dans le roman à thèse certainement plus que dans tout autre sous-genre romanesque, cette assertion me semble aisée à vérifier. Mais la répétition n'est jamais une complète reproduction. En étudiant la macro-structure sémantique du roman, pour reprendre encore ici le terme d'Adam, et plus précisément la fonction-personnage dans *La Campagne canadienne*, je pourrai voir comment Dugré module et infléchit le modèle narratif donné par Groulx dans *L'Appel de la race*. En resserrant l'intrigue et en brossant des portraits plus stéréotypés de ses personnages, Dugré produit en somme une œuvre dont les rouages sont plus évidents encore que dans celle de Groulx.

### ***Doctor Frank Barry and his wife : stéréotypie des personnages***

Débarassé de l'impératif de créer un canevas narratif, puisqu'il recycle en somme celui qui lui a été fourni par Groulx, Dugré ne retravaille que peu le schéma actanciel de son roman. Le romancier introduit cependant des changements importants dans la représentation des personnages. *L'Appel de la race* faisant de ses deux acteurs principaux, Jules de Lantagnac et Maud Fletcher, des représentants symboliques de leur nation et rejouait, à l'échelle du couple, le conflit national opposant les Français et les Anglais. Dans *La Campagne canadienne*, ce sont plutôt les dangers de l'américanisation qui sont soulevés. Les personnages sont alors moins les représentants de leur nation que le produit de cette américanisation délétère.

Présentée au tout début du roman comme une « belle et dédaigneuse Américaine, qui savait à peine le français et n'était pas habituée aux coutumes du pays. » (CC, 18), Fanny Brown a les goûts typiques associés aux Américaines : « esclave de la mode, ne voulait que la multitude, la parade, le tracas des longs voyages et des grands hôtels, le nom sonore des plages en vogue. » (CC, 40). Alors que Maud avait une certaine noblesse de caractère, Fanny est impétueuse, frivole, enfantine. Au contraire de Maud encore une fois, le caractère de Fanny est moins inné qu'acquis. Le lecteur apprend en effet assez rapidement que l'américanité supposée de Fanny Brown n'est pas de sang : la jeune femme est en fait elle-même le fruit d'une union mixte, étant

---

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 24.

la fille d'un Canadien français venu s'établir jeune aux États-Unis et d'une Allemande (CC, 34-35). Comme son mari, « François Barré, devenu, par les exigences de l'orthographe anglaise et les intérêts de sa profession, le *Doctor Frank Barry*, de Superior » (CC, 31), la jeune femme, née Stéphanie Lebrun, est devenue Fanny Brown. Le couple qui se déchire au cœur de *La Campagne canadienne* est alors en fait constitué non pas d'un seul, mais de deux parvenus. Fanny demeure néanmoins plus fautive encore que François; loin de s'être peu à peu faite à la vie américaine, elle a choisi d'épouser François précisément pour acquérir un rang social plus élevé :

Ce n'était pas pour finir sa vie au Canada qu'elle avait épousé le Dr Barry, c'était pour vivre aux États-Unis. Elle l'avait préféré à tant d'autres parce que, croyait-elle, plus que les autres il pourrait la rendre heureuse, lui donner un rang enviable dans la société américaine. Maintenant cette alliance devenait un obstacle à la réalisation de tous ses désirs. Si elle avait su... (CC, 99-100)

La faute de François, quant à lui, est tout simplement d'être tombé sous le charme de Fanny. : « Il avait été séduit, affolé, par les qualités extérieures de Fanny Brown, il n'avait pas eu la sagesse d'examiner ses tendances de caractère et de réfléchir à ses propres inclinaisons natives. » (CC, 213)

Ayant elle-même des origines canadiennes-françaises, Fanny pourrait pourtant bien entendre « l'appel de la race » et accepter le retour au Canada, où sont ses racines à elle aussi, comme le rappelle Louis, le frère de François : « D'ailleurs, eux-mêmes ne sont-ils pas aussi d'origine canadienne? Quel droit ont-ils de renoncer à leurs ancêtres et de te contraindre à en faire autant? » Mais la jeune épouse refuse le rôle accordé aux femmes canadiennes-françaises, qui sont à ses yeux « des matrones et des bonnes d'enfants » qui « ne savent parler que du bébé, de la petite fille ou du petit garçon » (CC, 129). Damien-Claude Bélanger suggère que la mise en garde de Dugré contre l'émigration et le mariage mixte dans *La Campagne canadienne* découle de sa perception d'une opposition entre « les rapports sociosexuels aux États-Unis et au Canada français<sup>921</sup> ». La crise des valeurs, dans *La Campagne canadienne*, est en effet attisée par la prise de conscience que François et Fanny ont des visions opposées du rôle de la femme dans un ménage. François, relayant l'idéologie cléricale canadienne-française, fait une

---

<sup>921</sup> Damien-Claude Bélanger, « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *op. cit.*, p. 526.

adéquation claire entre la féminité et la dévotion à une famille nombreuse; Fanny, au contraire revendique une liberté d'action et de mouvement :

– [...] Vous n'admettez pas, vous autres, qu'une femme doive être femme. Jusqu'à cinquante et soixante ans, vous rêvez pour elle une vie de jeune fille, quand ce n'est pas une vie d'homme. Parce que ces femmes sont ce qu'elles doivent être, tu les méprises.

– Je ne les méprise pas, mais je ne veux pas leur ressembler et j'ambitionne d'autres amusements. Vois donc ta dame Poitevin. Excellente personne, assurément; mais ce n'est pas une dame du monde. Pendant que nous étions chez elle, elle n'a pas pu rester cinq minutes tranquille. Toujours un marmot entre les jambes, toujours un mot à dire à l'oreille de quelqu'un, jamais un instant en paix. (CC, 128)

Il faut le souligner, Fanny est mère de famille : le couple a déjà deux enfants, elle a en somme rempli son rôle. Le chiasme entre les époux repose donc moins sur une différence fondamentale qui proviendrait par exemple de leur appartenance raciale que sur des divergences touchant leur vision du monde. Fanny, à ce titre, est alors moins Américaine qu'américanisée : elle a intériorisé les codes d'une autre société, offense que le roman présente comme plus grave encore que celle d'avoir contracté un mauvais mariage, faute dont François est plus directement coupable. En opposant les portraits de la mère et de Louise, la sœur de François, à celui de Fanny, le roman est d'ailleurs explicite quant à la dégénérescence dont Fanny est le fruit :

Marie reproduisait dans toute sa vigueur le type de femme que les Français du dix-septième siècle ont transplanté dans l'Amérique du Nord, avec sa foi pleine de mysticisme, son austérité de mœurs, son courage et sa robuste santé; Louise tempérait ces fortes vertus d'une douceur plus délicate, d'une psychologie plus raffinée, mais restait chrétienne sincère qui accepte sans discussion les enseignements du prêtre et de la morale évangélique; Fanny, elle, représentait le type américain ultra-moderne, avec son indifférence religieuse, son sans-gêne et sa conscience accommodante. (CC, 168)

Entre les générations, la femme canadienne-française s'est sophistiquée; la robustesse et le courage de Marie ont cédé le pas à la douceur et au raffinement de Louise. Celle-ci, cependant, conserve sa foi, ce que Fanny a quant à elle perdu en s'éloignant de la patrie de son père et en refusant de revenir sur le sol qui a vu naître son mari. Ce refus de s'installer au Canada est également présenté dans le roman comme une forme de caprice de la part de Fanny. D'ailleurs, François, conseillé par son frère le curé Louis, réfléchit même à utiliser son autorité maritale pour la contraindre à quitter les États-Unis pour de bon (CC, 122).

*La Campagne canadienne* peut donc être lue comme un commentaire sur la place de la femme dans la société canadienne-française. Dans cette optique, les implications de l'intérêt

pour la vie au Canada du personnage de Gladys, la fille de François, doivent être lus de manière différente que la même conversion de la fille de Lantagnac, Virginia, dans *L'Appel de la race*. « Par une sorte de prédisposition naturelle » (CC, 177), Gladys devient francophile (CC, 43) et manifeste une ferveur catholique (CC, 75) qui n'est pas sans réjouir la famille Barré. Son frère Harold, de son côté, est présent comme véritable Américain : hautain envers les villageois canadiens-français (CC, 88), il a « grandement développé, à défaut d'autre faculté, son goût du sport et la force de ses muscles » (CC, 46) et mène des « études purement utilitaires » (CC, 48). De ce fils perdu à la race américaine, François est certes déçu, mais l'important demeure de sauver sa fille qui, au contraire de sa mère, semble toute disposée à réintégrer la lignée canadienne-française et à vivre une vie à l'image des matrones dont le mode de vie désole Fanny. Si elle revenait vivre au Canada, Gladys serait destinée à remplir le rôle sociosexuel dont le roman fait l'apologie en « se mari[ant] parmi son monde » (CC, 171) alors que Virginia, en entrant plutôt au couvent, s'en retirait. L'excipit du roman, où la thèse défendue par Dugré est exposée et nue, bien qu'elle soit présentée comme la pensée de François, rappelle au lecteur qu'« on ne naît pas cosmopolite. On est nécessairement de son pays et de sa race et l'on se doit à sa race et à son pays. » (CC, 223). La lectrice, en particulier, est ici visée, c'est elle qui doit son corps à la race selon l'idéologie cléric-religieuse. *L'Appel de la race* n'était pas construit pour que la lectrice puisse s'identifier à Maud Fletcher ni complètement la rejeter, mais *La Campagne canadienne*, en réinvestissant la stéréotypie des personnages, corrige le tir.

### **La peur de la francisation dans *La Ferme des pins* d'Harry Bernard**

Ce durcissement du ton envers les femmes est également perceptible dans *La Ferme des pins* d'Harry Bernard. Tout au long de sa carrière de romancier, Harry Bernard arrive remarquablement bien à produire des romans s'inscrivant parfaitement dans l'imaginaire générique de l'entre-deux-guerres. Il écrit certes quelques romans de la terre, la plus notable étant *La Terre vivante* (1925), mais s'arrime ensuite à la tendance du roman du mariage mixte avec *La Maison vide* (1926) et *La Ferme des pins* (1930) et réussira même à se renouveler avec *Juana, mon aimée* (1931) et *Dolorès* (1932) pour s'inscrire dans la mouvance des romans à la première personne du singulier qui émergent dans les années 1930. À mon sens, Harry Bernard est alors le romancier dont l'œuvre est la plus représentative de l'esprit de l'entre-deux-guerres; il excelle à se conformer aux modulations et aux changements dans l'horizon d'attente de la

période. Déjà dans *La Terre vivante*, Harry Bernard glissait des remarques sur les dangers de la mixité : « Je l'ai toujours dit, moi, — ta mère le sait, — qu'il faut rester avec son monde... Si on est des habitants, on se contente de la vie d'habitants, et c'est encore le plus sûr moyen d'être heureux<sup>922</sup>. »

*La Ferme des pins* a connu une réception critique abondante : Guy Gaudreau et Micheline Tremblay ont recensé non moins de trente recensions de *La Ferme des pins* entre 1930 et 1936<sup>923</sup>. De l'avis de Pascal Hébert, il s'agit d'« un beau livre qui nous change de l'encre vilaine renversée ces jours-ci à barbouiller de petites thèses falotes et qu'une chiquenaude puérile suffirait à renverser<sup>924</sup> »; Rex Desmarchais, quant à lui, trouve que le livre « marque une hausse insolite et considérable sur le roman précédent *La Maison vide*<sup>925</sup>. » Un extrait du premier chapitre du roman avait été publié d'abord dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*<sup>926</sup>, puis l'entièreté du chapitre cinq est repris dans *La Lyre d'été* en 1931<sup>927</sup>. *L'Action catholique* diffusera le roman sous forme de feuilleton illustré du 9 septembre au 19 novembre 1936.

Ce roman est un objet intéressant dans la mesure où le roman retourne le canevas du roman du mariage mixte sur lui-même. En plantant le décor de son livre dans les Cantons de l'Est, une région historiquement habitée par une population anglophone, Harry Bernard choisit de prendre pour personnage principal non pas un habitant canadien-français, mais un propriétaire terrien anglais, James Robertson. Veuf d'un second mariage avec une Canadienne française, Robertson est également en proie à une crise des valeurs lorsque son fils, Georges déclare vouloir épouser la jeune Canadienne française Madeleine, ce qui réactive le souvenir douloureux de la perte de Philippe, son frère, mort accidentellement en exil après que son père lui ait refusé d'épouser une Canadienne française. L'histoire suit le même arc narratif que *L'Appel de la race* et *La Campagne canadienne* : plongé dans une crise de conscience à l'idée que son fils puisse faire la même erreur que lui et que son frère avant lui, Robertson se confie à Miss Parker, l'une des dernières anglophones du village, qui joue sensiblement le même rôle

---

<sup>922</sup> Harry Bernard, *La Terre vivante*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925, p. 148

<sup>923</sup> Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, « La Ferme des pins », *Harry Bernard. Les écrits de Harry Bernard* [En ligne], <http://harry-bernard.com/reception-critique-des-oeuvres-de-harry-bernard/17950-2/>

<sup>924</sup> Pascal Hébert, « Les livres – *La Ferme des pins* », *Le Devoir*, 20 décembre 1930, p.1.

<sup>925</sup> Rex Desmarchais, « *La Ferme des pins* », *Le Progrès du Saguenay*, 23 décembre 1930, p. 3.

<sup>926</sup> Harry Bernard, « *La Ferme des pins* par Harry Bernard », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 31 octobre 1930, p. 1

<sup>927</sup> Harry Bernard, « Extrait de *La Ferme des pins* par Harry Bernard », *La Lyre*, vol 8, n° 81, été 1931, p. 14.

que le Père Fabien et que le curé Louis dans les deux romans qui précèdent *La Ferme des pins* dans la série littéraire. C'est toutefois moins son discours que sa mort qui décide Robertson à considérer que le seul salut possible pour sa famille est de retourner en Ontario avec le dernier de ses fils, pour ainsi « l'arracher à l'ambiance, le transplanter dans un milieu qui le conserverait à la race. » (FP, 124)

En éliminant la femme de Robertson de la trame narrative — celle-ci étant décédée bien avant les faits relatés par le roman — Harry Bernard trouve une autre façon d'éviter le scandale qu'avait soulevé *L'Appel de la race*. Nul besoin de divorcer pour Robertson, et pas question de céder au caprice de sa femme comme François Barré. M<sup>me</sup> Robertson étant absente du récit, la résolution de la crise devient d'autant plus simple, mais la charge du roman contre les femmes s'accroît également. Robertson donne deux raisons à la transformation des Cantons de l'Est dont il estime être le témoin : la désertion des Anglais lorsqu'ils voient qu'ils perdent du terrain et, surtout, le mariage mixte de ceux qui décident de rester. « Dans ce temps-là, quand ça arrive, c'est l'bout de la fin » (FP, 76), soutient Robertson, les Canadiennes, « avec leur tralée d'enfants, [remplissent] le pays » (FP, 77), ce que Robertson qualifie de « conquête d'endessous, sournoise comme une belette dans un poulailler, ben plus dangereuse que celle qui s'fait avec des armes. » (FP, 106) Comme dans d'autres de ses romans<sup>928</sup>, Harry Bernard fait de la femme la principale source de malheur au sein du couple : « Au fond de tous ses malheurs, il y avait une femme, tantôt l'une, tantôt l'autre. Si ce n'avait été d'une femme, qu'il ne connaissait pas, qu'il n'avait jamais vue, Philippe vivrait encore. Il ne serait point parti, un train ne l'aurait pas tué. » (FP, 69) Au contraire des romans précédents, toutefois, les unions mixtes mises en scène dans l'œuvre ne sont pas contractées dans un désir d'ascension sociale, mais bien par amour, une différence notable par rapport au modèle originel de *L'Appel de la race*.

Malgré son refus systématique de parler d'elle à ses enfants (FP, 8), Robertson ne honnit pas sa défunte femme. Il ne la blâme ni pour son manque de dévouement ni pour une quelconque désobéissance; en fait Robertson constate qu'il « ne reprochait rien à sa compagne. » (FP, 15) Le problème du mariage mixte n'est pas ici d'ordre moral, il s'inscrit dans la biologie même : « Robertson et sa femme n'étaient pas du même sang. » (FP, 16) Ces deux sangs, français et anglais, ne peuvent pas se mêler, car, bien qu'ils s'aiment, cette disparité du sang empêche les

---

<sup>928</sup> En particulier dans *La Maison vide*.

époux Robertston de ne faire qu'un : « Ils ne vivaient pas de cette vie intime où deux êtres, comme le rappelle Saint Paul, deviennent une seule chair. » (FP, 19) La mixité est, par essence même, impossible dans *La Ferme des pins* et les enfants issus d'une union mixte peuvent s'apparenter à l'un ou l'autre de leurs parents, mais l'interculture, le métissage, l'hybridité ne se produit jamais. Ainsi, bien que les trois fils de Robertston soient « de beaux hommes musclés, à la chair dure » (FP, 21), deux d'entre eux « étaient bruns comme la mère et comme Thérèse [leur sœur], l'autre légèrement châtain, le sang à fleur de peau, type anglo-saxon en qui James Robertson prenait plaisir à se retrouver. » (FP, 21) L'argumentaire biologique revient sans cesse sous la plume d'Harry Bernard, avec beaucoup plus d'aplomb que chez Groulx ou Dugré. Le fils de Thérèse a tous les traits des Robertson : « des yeux très doux, frangés de cils fins, comme son oncle Robert et comme son aïeul » (FP, 23). Le père Robertson répète en le regardant : « Celui-là, [...] c'est un Robertson. Pas moyen de le renier. » (FP, 23).

Cette ressemblance physique ne suffit toutefois pas. Le sang et le nom doivent coïncider dans le roman d'Harry Bernard. Thérèse étant une femme et ayant alors pris le nom de son époux, dans sa famille « le sang des Robertson ne serait qu'un accident, un fait isolé. » (FP, 25) L'argument principal du père Robertson pour dissuader Georges de marier Madeleine repose sur ce même atavisme. Georges a « du sang de Robertson dans le corps » (FP, 74) : il ne peut pas épouser une Canadienne française. En dépit du fait que Georges et Madeleine soient « nés sur le même coin de terre, y avaient grandi, presque côte à côte » (FP, 54), ils sont présentés comme biologiquement incompatibles.

L'amour qui s'installe entre Georges et Madeleine se présente ainsi sous les traits de la fatalité dont le fiancé aurait dû prévoir les conséquences, mais « [m]aintenant, il était trop tard. Le mal était fait. » (FP, 161). Les conséquences du mariage mixte peuvent d'ailleurs être funestes comme le roman le soutient en associant la mort de Philippe à son choix de défier l'autorité parentale en épousant une Canadienne française. Le cas de conscience du père Robertson se double alors de celle de Georges, constatant que son amour pour Madeleine ne pouvait être « qu'une source constante de souffrance » (FP, 56) pour le couple, pour sa famille et pour sa communauté entière. Inexorablement liés, Georges et Madeleine ne peuvent toutefois pas rompre leurs fiançailles; le roman ne le permet pas. Harry Bernard choisit plutôt alors de faire passer Madeleine par une crise de « surexcitation nerveuse », « [a]ffaire de tempérament, peine morale, le tout aggravé d'une tendance à se faire souffrir ». (FP 159) Lorsque Madeleine



émerge de sa torpeur après dix jours d'agitation, « [e]lle n'était plus la petite fille émerveillée devant la vie, presque une fillette, que Georges avait connue. La femme était née en elle. La femme qui a souffert et qui se ramasse, qui dompte son corps, son âme, pour le devoir et la souffrance des jours à venir. » (FP, 163) Harry Bernard est catégorique : le châtement associé aux amours mixtes est une vie de souffrances aux côtés d'une personne que l'on aime, mais qui restera toujours étranger à soi à cause d'un déterminisme biologique.

En retournant le canevas narratif de *L'Appel de la race* comme un gant, en s'intéressant au sort des anglophones qui contractent des unions mixtes, Harry Bernard donne à lire la thèse régionaliste sous un autre angle. Le repli identitaire qui la caractérise vaut en effet autant pour les francophones que pour les anglophones. Les Anglais ne sont alors plus de simples ennemis à la nation, comme ils étaient présentés dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, ils sont d'une autre « race », selon les théories raciales qui se propagent pendant l'entre-deux-guerres. Harry Bernard met donc en garde les jeunes gens contre le mariage mixte non pas à cause d'une différence de tempérament ou de caractère, mais pour des motifs biologiques. Reprise d'œuvre en œuvre, la thèse de Lionel Groulx s'est ainsi considérablement durcie, elle s'est déplacée du côté d'un eugénisme plus franchement assumé. La dimension amoureuse du mariage, paradoxalement, y est également réintroduite petit à petit.

#### **DANS LES YEUX DE LA JEUNE FILLE À MARIER : *AU LARGE DE L'ÉCUEIL* D'HECTOR BERNIER ET *LE NOM DANS LE BRONZE* DE MICHELLE LE NORMAND**

Les unions mixtes ne sont pas toujours interdites dans le roman canadien. Pour qu'elles soient possibles toutefois, le roman doit mettre en scène une conversion du personnage de l'étranger aux valeurs canadiennes-françaises, ce qui montre que le présupposé de ces œuvres ne tient pas toujours de la distinction raciale, mais peut reposer sur l'appartenance culturelle et religieuse. Les personnages féminins deviennent alors plus centraux, même si leur trajectoire reste sensiblement la même que dans les romans de la période précédente : elles passent presque systématiquement de célibataires à femmes mariées ou en voie de l'être<sup>929</sup>. Hector Bernier, avec son roman *Au large de l'écueil*<sup>930</sup> publié en 1912, fait figure de précurseur dans la représentation

---

<sup>929</sup> Monique Lafortune, *Le roman québécois, op. cit.*, p. 47.

<sup>930</sup> Hector Bernier, *Au large de l'écueil*, Québec, Imprimerie de L'Événement, 1912. Les renvois à ce roman seront faits dans le corps du texte par l'utilisation du sigle ALE.

du mariage mixte et de la crise morale qui l'entoure. *Au large de l'écueil* raconte comment le jeune Jules Hébert, de retour d'un voyage d'Europe, rencontre sur le traversier Marguerite Delorme<sup>931</sup>, une Française en visite au Canada avec ses parents. Jules et Marguerite Delorme s'éprennent rapidement l'un de l'autre, mais la jeune fille révèle qu'elle est athée, ce qui cause le plus grand désarroi à Jules, dont la foi catholique est le pilier de son identité canadienne-française. Le cas de conscience exposé ici est plus précisément celui de Jules, qui se fait accompagner dans sa réflexion, tout comme Lantagnac, par un prêtre d'abord, qui ne désavoue pas Jules parce qu'il a aimé, mais lui demande l'immoler cet amour. Fort de cet appui moral, Jules se confie ensuite à sa mère, puis finalement fait l'aveu de son amour pour Marguerite Delorme à son père. Le père Hébert, cependant, ne peut pas accepter la relation de son fils avec une athée, d'autant plus que ce dernier décide d'être candidat aux élections de la ville et ne peut donc pas prendre pour épouse une femme qui n'a pas la foi. La faute dont Jules est coupable, ici, est de ne pas avoir su mépriser Marguerite dès qu'il a appris qu'elle était athée. Mais le péché peut être racheté, dans la mesure où Marguerite se convertit.

Tout le roman est donc construit autour de la lente conversion de Marguerite Delorme au catholicisme, alors que les amants déambulent dans Québec. Les descriptions de la ville sont en parfaite adéquation avec le combat qui se joue chez les protagonistes : le feu du coucher de soleil qui inonde la ville est à l'image de celui qui vibre dans les cœurs des amants, les chutes Montmorency apparaissent comme le reflet du gouffre entre leurs croyances. Plus subtilement, Bernier file, tout au long de son roman, la métaphore de l'aveuglement, notamment en mentionnant que les couleurs des objets et de la flore sont éblouissantes : les passantes ferment ainsi des ombrelles « aux couleurs tendres ou aveuglantes » (ALE, 94) et, plus tard, les champs de fleurs sont remplis de « moutardes aveuglantes » (ALE, 250). Le monde dans lequel Jules et Marguerite Delorme évoluent conspire à les éblouir pour qu'ils ne voient plus l'un que l'autre :

Par une ouverture béante, à gauche de l'avenue, le soleil décoche un rayonnement qui les aveugle. D'un geste rapide, ils protègent leurs yeux, et leurs regards se rencontrent, se gardent, se déprennent à regret pour demeurer aux profondeurs atteintes. (ALE, 83)

---

<sup>931</sup> Devant le grand nombre de protagonistes féminins prénommés Marguerite dans les romans régionalistes de l'entre-deux-guerres, je n'aurai d'autre choix que de répéter leur nom de famille dans certaines sections où je les mettrai en parallèle. Ce que la lecture perd en naturel par ce recours constant au nom complet du personnage, elle le gagne en clarté.

C'est surtout le regard de Marguerite qui demande à être dirigé, charge dont s'acquitte Jules qui lui fait voir les splendeurs de Québec, mais aussi de la foi et de la dévotion des paysans catholiques qui vont à la messe. Dans l'église qu'ils visitent, où veille une statue de Sainte-Anne « aveugle d'éclairs » (ALE, 110), Jules tente d'ouvrir les yeux de Marguerite à la religion :

*Voyez le fouillis des béquilles innombrables!... Chacune d'elles représente un sanglot humain qui fut séché!... Voyez, sur la muraille, les dépouilles de la souffrance mise en déroute : les violons ternes des aveugles redisent les yeux que la Sainte ouvrit, les fusils rouillés parlent des blessures qu'elle a cicatrisées, les bandages lugubres éternisent les plaies qu'elle a domptées!... La vision de tout le bonheur que rappellent ces défroques du malheur, vous laisse-t-elle insensible à l'au-delà?... (ALE, 119. Je souligne.)*

Cette tactique fonctionne et la jeune Française s'ouvre à un certain amour du catholicisme, calqué sur son amour pour Jules :

Marguerite commence à pénétrer tout ce qu'il y a de sève religieuse débordante en l'âme canadienne-française. Elle sent la foi de ces paysans l'imprégner de son effluve. Et celle-ci la paralyse, lui défend de retourner à l'ivresse qu'elle a déjà souvent puisée dans les yeux du Canadien français. (ALE, 109)

Tout est alors en place pour le revirement de situation final, au cours duquel le père de Marguerite Delorme déclare qu'il doit éloigner sa fille de Jules Hébert par un retour en France. La jeune fille, éplorée, pleure tant que de vieilles blessures sur sa cornée dues à une méningite dans le passé, ressurgissent et la rendent aveugle. Jeanne, la jeune sœur de Jules, incite Marguerite Delorme à aller prier Sainte-Anne pour qu'elle lui rende la vue. Malgré ses réticences, le père de la jeune malade accepte de laisser sa fille aller prier, considérant que l'autosuggestion pouvait agir de manière spectaculaire, dans certains cas. À force de prières, Marguerite Delorme recouvre « miraculeusement » la vue : sa conversion est complète.

De tels romans de conversion sont toutefois somme toute assez rares durant l'entre-deux-guerres où la formule du mariage impossible reste largement priorisée. À ce titre, on remarquera même que, dans un cas particulier, une romancière reprend à son compte un récit de conversion pour le transformer en roman de l'amour impossible : *Le Nom dans le bronze* (1933) de Michelle Le Normand<sup>932</sup>. Dans *De l'amour et de l'audace*, Adrien Rannaud soulignait, dans le sillage de Patricia Smart et de Dorion, que sur plusieurs points, *Le Nom dans le bronze* s'apparentait à

---

<sup>932</sup> Michelle Le Normand, *Le Nom dans le bronze*, Montréal, Éditions du Devoir, 1933. Désormais, les renvois à ce texte seront faits par l'utilisation du sigle NB.

*L'Appel de la race* qui agirait comme son génotexte<sup>933</sup>. Or, et bien que l'analyse de Rannaud soit pertinente en regard des similitudes entre *L'Appel de la race* et *Le Nom dans le bronze* — puisque ces deux titres appartiennent à une même série — les parallèles entre le roman de Le Normand et le roman *Au large de l'écueil* d'Hector Bernier, sont beaucoup plus frappants, au point où *Le Nom dans le bronze* pourrait même sembler être une réécriture du roman de Bernier.

Le roman de Le Normand s'ouvre sur les réflexions de Marguerite Couillard, heureuse et amoureuse de Steven, un anglophone. Au-delà du fait qu'elle partage le même prénom, les héroïnes de Bernier et de Le Normand sont étrangement similaires. Chez Bernier, Jules Hébert « ne pouvait séparer son visage [celui de Marguerite Delorme] d'un portrait de jeune fille par Greuze qui l'avait touché, alors qu'il était plus jeune : c'était la même suavité du regard, la même finesse des détails, la même ardeur voilée sous le repos des traits... » (ALE, 18-19) Le Normand place quant à elle le tableau de l'Innocence de Greuze dans la chambre de Marguerite Couillard (NB, p. 13-14), dans une description des objets qui entourent la jeune fille et qui révèlent sa personnalité. Les deux protagonistes sont en somme des effigies de Greuze : elles sont innocentes et manifestent une incompréhension du monde qui les entoure.

Comme Marguerite Delorme, l'héroïne de Le Normand fait la rencontre d'un descendant de Louis Hébert, le premier colon de Québec, qui se prénomme Philippe dans *Le Nom dans le bronze*. Tout comme Marguerite Delorme découvre les splendeurs de la ville de Québec au bras de Jules Hébert qui exalte son patriotisme, Marguerite Couillard consent à aller visiter Québec (ville qu'elle n'a jamais vue, puisqu'elle réside à Sorel) avec la famille de Philippe Hébert et si l'arrivée de l'héroïne de Le Normand à Québec se fait en voiture plutôt qu'en traversier, la visite de la ville se fait sensiblement dans les mêmes lieux.

Les monuments jouent également des rôles de premier plan dans le changement d'idéologie des jeunes femmes. C'est au pied de la statue de Samuel de Champlain que Jules Hébert amène Marguerite Delorme, qui devient rapidement fascinée par la représentation du fondateur de la ville, elle confesse l'avoir regardé longuement : « J'aurais voulu qu'il me parle, qu'il me dise des choses extraordinaires... » (ALE, 89). Champlain s'adresse bien à la jeune fille, mais par le biais de Jules et rapidement, Marguerite Delorme devient exaltée :

---

<sup>933</sup> Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, op. cit., p. 248-249.

- Il est fier, il est épatant, s'écrie-t-elle. En le regardant, je me sens moins petite et meilleure... Eh bien, oui, je l'aime! Si j'avais été jeune fille au temps de Richelieu, j'en aurais été folle!...
- Et moi, je l'idolâtre!... Songez qu'il fut le compagnon de souffrances de mon ancêtre, le premier colon canadien... À travers le sang de mes aïeux, je cause avec lui de la Nouvelle — France au nid...
- Vraiment? fit-elle, surprise. Je ne m'étonne plus que vous soyez si amoureux de votre pays... C'est un amour dont la fidélité est séculaire... (ALE, 91)

Dans *Le Nom dans le bronze*, c'est plutôt devant la statue de Louis Hébert que convie Philippe; c'est sur son socle que Marguerite Couillard découvre, parmi les noms des premiers colons, le sien propre, recréant sa filiation et éveillant chez elle un nationalisme qu'elle croyait inexistant (NB, 117). Si la conversion a été douloureuse pour Marguerite Delorme, qui aura vécu dans sa chair même la douleur d'une séparation possible d'avec Jules Hébert jusqu'à en perdre la vue, elle l'est tout autant pour Marguerite Couillard, qui de grande optimiste, devient plus sombre, moins gaie, en comprenant que son mariage avec Steven Bayle devient impossible à cause du sentiment patriotique qui l'anime maintenant. Tandis que le père de Marguerite Delorme voulait forcer son retour en France pour l'arracher à Jules Hébert, Marguerite Couillard est plus gentiment invitée à faire un voyage à Paris par son frère qui la rassure : « Tu guériras. » (NB, 152). C'est que Marguerite Couillard vit également une forme d'aveuglement alors que *Le Nom dans le bronze* se termine sur ces lignes :

Mais elle a beau se pencher sur la mer étincelante; elle a beau, de ses yeux gris suppliants, sonder la masse liquide, se dire tout bas, comme en secret : « Mon Dieu, je veux savoir ce que je serai plus tard »; elle ne voit rien. Elle ne voit pas Philippe venir à sa rencontre, l'émouvoir d'un rêve d'infini. Elle ne voit pas, dans le miroir de l'eau transparente, son passage insensible d'une génération à l'autre, le resplendissement de sa beauté, puis, le visage fatigué de sa mère, imperceptiblement, se substituer au sien...

Elle ne voit rien. Mais le grand bateau noir continue son avance rapide dans cet avenir et sur cette mer mouvante. (NB, p. 162-163)

Au *deus ex machina* employé par Bernier pour redonner à Marguerite Delorme la vue par l'intervention miraculeuse de Sainte-Anne, Le Normand substitue la vie et la maturité qui feront leur œuvre et qui, ultimement, permettront à Marguerite Couillard de *voir* qu'elle a fait le bon choix en s'éloignant de Steven. Là où *Au large de l'écueil* était simplement un roman de conversion, *Le Nom dans le bronze* se rapproche davantage du roman d'apprentissage féminin, d'ailleurs souligné par Le Normand dans la transposition du visage de la mère de Marguerite Couillard sur celui de la jeune fille. La conversion de Marguerite Delorme lui ouvre un monde

nouveau, celui de la foi catholique renouvelée, tandis que celle de Marguerite Couillard la confine à répéter la vie de ses aïeules, comme Maria Chapdelaine avant elle.

\*  
\* \*

En somme, les romans canadiens régionalistes de l'entre-deux-guerres utilisent les ressorts du mariage mixte pour échafauder des histoires reposant sur un cas de conscience mettant en jeu les valeurs des protagonistes. Les romans que j'ai analysés ici sont toutefois lisses, d'une complète lisibilité; leur objectif avoué étant de faire la démonstration d'une thèse, ils ne doivent en effet pas confondre les lecteurs, mais les ramener systématiquement vers une conclusion unique, dont on dira, du point de vue qui est le nôtre, qu'elle est bien souvent appuyée par une idéologie raciste. Pourtant, au terme de ces analyses des romans du mariage mixte, le problème soulevé dans ces œuvres est davantage celui de l'unité et de l'homogénéité de la culture canadienne-française : les thèses qui sont débattues dans tous ces romans concernent moins la survivance, que l'appartenance nationale. Elles relaient l'idée que la race, la langue, la religion, la nation et le territoire sont en adéquation. La réflexion des romanciers régionalistes, même si elle demeure intenable aujourd'hui, concerne la manière d'assurer une cohésion sociale, et non la hiérarchisation des « races »,

En apparence, les schémas narratifs mis en place par les romanciers régionalistes pour expliciter cette thèse — j'en ai identifié deux se centrant sur la crise morale affligeant soit le mari et le père de famille, soit la jeune fille à marier — sont particulièrement stricts et empêchent toute dérogation, et donc toute originalité et tout travail esthétique, valeurs cardinales dans l'appréciation littéraire des romans de nos jours. D'un point de vue formel, il faut toutefois reconnaître que le roman du mariage mixte capitalise en fait sur les mêmes éléments que le roman populaire de la collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand : le même canevas narratif est repris inlassablement, les clés pour décoder l'œuvre sont évidentes, le personnel romanesque se répète d'œuvre en œuvre pour mieux assurer que la fonction de chaque personnage soit reconnue d'emblée par le lectorat. Cet ensemble de stratégies romanesques n'est toutefois plus utilisé dans le simple but de divertir, mais pour encadrer l'expérience de lecture au maximum.

La série repose néanmoins sur une poétique qui lui est propre, qui s'appuie sur la prise de conscience, souvent soudaine, de l'impossibilité (morale ou biologique) de la mixité. En ce sens, cette poétique est celle de la révélation, avec toutes les implications religieuses que le terme suppose. Les personnages sont tous amenés à *voir* que le mariage mixte ne peut pas être une option, ici par un membre du clergé qui joue les objecteurs de conscience (le Père Fabien dans *L'Appel de la race*, le curé Louis dans *La Campagne canadienne*), par un personnage qui en a la fonction (Miss Parker dans *La Ferme des pins*, Philippe Hébert dans *Le Nom dans le bronze*), voire par Sainte-Anne elle-même dans *Au large de l'écueil*. Cette poétique de la révélation fait état d'un refus de l'hybridité, mais aussi d'une impossibilité à cumuler les identités. Maud Fletcher, Fanny Brown, les hommes de la famille Robertson et Steven sont certes anglophones, mais ils ne sont pas protestants. Maud, ne faisant pas grand cas de la religion se convertit à la demande de son mari avant leurs noces. Robertson mentionne quant à lui son désir de s'établir parmi d'autres « Anglais catholiques comme [eux] autres » (FP, 130). Marguerite Delorme, quant à elle, est peut-être athée, mais elle est Française, ce qui rend l'union potentielle possible.

Le parti pris qui a ici été le mien était de considérer ce qui change et se transforme à l'intérieur même de la mouvance régionaliste. Cela peut sembler paradoxal, dans une littérature qui clame si fort « qu'au pays de Québec rien ne doit changer », mais le roman régionaliste entre durant les années 1920 dans une période de mutation qui mènera au roman psychologique et d'introspection des décennies subséquentes, qu'on a si vertement déclarée en opposition directe au corpus doxique. Hayward soutenait en effet que les romanciers ultérieurs explorent la veine du roman réaliste, puis « de "l'interrogation intérieure", de la prise de conscience psychologique et égoïste qu'on avait trouvée si immorale et si peu catholique autrefois<sup>934</sup>. » En germe, pourtant, on retrouvait déjà en amont des traces d'une littérature romanesque du cas de conscience, même si elle reste largement tributaire, durant les années 1920 et au début des années 1930, de la démonstration des thèses nationalistes. Les déchirements intérieurs, la déception et le désespoir amoureux sont bel et bien présents dans le corpus romanesque associé à la série du mariage mixte, mais leur représentation demeure fondamentalement orientée.

---

<sup>934</sup> Annette Hayward, *La querelle du régionalisme*, op. cit., p. 555.

## CHAPITRE VI

### **Se raconter et se taire. Prises et pertes de contrôle narratif dans le roman autodiégétique**

*Encore un roman écrit à la première personne, il paraît que c'est très à la mode de nos jours, personnellement je n'y vois aucune objection, si cela plaît à Messieurs les auteurs de se donner l'illusion qu'ils font de l'autobiographie.*

JULES-ERNEST LARIVIÈRE, 1932<sup>935</sup>

Le motif du déchirement intérieur parcourt l'ensemble de l'entre-deux-guerres. Au dernier chapitre, mon attention s'est portée sur l'analyse thématique du cas de conscience; à présent, je veux m'attacher plus spécifiquement à sa mise en scène sur le plan énonciatif. En parlant de *L'Appel de la Race*, Maurice Lemire affirme que le discours, dans cette œuvre, « est, bien sûr, celui d'un narrateur omniprésent et omniscient [...]. *Puisqu'il* [Lantagnac] *ne peut parler à la première personne*, le narrateur s'ingénie à trouver des procédés qui lui permettent de livrer au lecteur les diverses réactions psychologiques du héros<sup>936</sup>. » Le recours à la narration omnisciente apparaît comme une évidence pour Lemire. Le narrateur de *L'Appel de la race* donne bien à lire quelques passages tirés du journal intime de Lantagnac, mais cette intrusion dans la subjectivité du personnage n'est que de courte durée; la véritable introspection se joue lors des échanges entre Lantagnac et le Père Fabien, conversations rapportées par le narrateur omniscient, qui les encadre. Lantagnac n'aurait, en fait, pas pu raconter son histoire lui-même; les règles implicites du roman traditionnel ne le lui permettant pas. Gilles Marcotte estime à ce titre que l'univers du roman de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle est un monde racontable, déchiffrable, ce qui explique la linéarité des événements racontés, l'utilisation du passé simple

---

<sup>935</sup> Jules-Ernest Larivière, « *L'Initiatrice* », *Mon Magazine*, vol. 7, n° 1, avril 1932, p. 3.

<sup>936</sup> Maurice Lemire, « *L'Appel de la race* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980, [En ligne], [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00773&cv=01&qid=sdx\\_q7](http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00773&cv=01&qid=sdx_q7). Je souligne.



et la narration à la troisième personne du singulier<sup>937</sup>. Les conclusions du chapitre précédent semblent donner raison à Lemire et à Marcotte : le canevas narratif strict des romans régionalistes apparaît taillé pour une narration omnisciente encadrant et orientant au maximum les personnages, et inévitablement les lecteurs, dans le but avoué de les amener vers une vérité prédéterminée, donnée d'avance, voire attendue comme telle. Racontée directement du point de vue de Lantagnac, *L'Appel de la race* aurait couru un risque, celui de laisser croire que la réponse à la crise vécue par le protagoniste lui était *personnelle*. Or, on l'a vu, l'individu chez Groulx est le représentant de la société dont il est issu; la résolution de sa crise doit alors avoir valeur d'absolu et la fidélité aux valeurs de la collectivité, l'emporter sur l'expression d'une subjectivité.

Durant l'entre-deux-guerres pourtant, et dans les années 1930 en particulier, les critiques exigent que les personnages gagnent en épaisseur psychologique, qu'ils paraissent vivants et cessent de ressembler à autant de « théorèmes qui marchent<sup>938</sup> », pour reprendre l'expression d'Albert Dandurand. Des nombreuses voies qui auraient pu être empruntées pour explorer plus en avant la psychologie des protagonistes romanesques, force est cependant de constater que les romanciers canadiens choisissent avec systématisme celle de l'expression d'une subjectivité par l'entremise d'une narration autodiégétique<sup>939</sup>. Lorsqu'on se penche sur la production romanesque de l'entre-deux-guerres, on découvre en effet que la pratique du roman à la première personne du singulier connaît une popularité grandissante. Entre 1919 et 1939, j'ai identifié vingt romans délaissant la forme traditionnelle du roman à la troisième personne pour explorer l'énonciation à la première personne<sup>940</sup>. L'année 1931 est particulièrement faste à cet égard : le tiers des œuvres publiées à ce moment mettent en scène un narrateur autodiégétique.

Cette importance du roman psychologique, rédigé du point de vue de l'individu, n'a cependant que peu été envisagée par les chercheurs pour la période 1920-1930. Ceux-ci font plutôt des décennies 1940-1950 celle de l'éclosion, puis de la domination du roman

---

<sup>937</sup> Cette position est défendue plus en avant dans Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*.

<sup>938</sup> Albert Dandurand, *Le Roman canadien-français*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>939</sup> Le terme est emprunté à Gérard Genette; il désigne une narration dans laquelle le narrateur raconte lui-même sa propre histoire.

<sup>940</sup> La liste de ces œuvres a été compilée dans l'Annexe II.

psychologique<sup>941</sup>. Patrick Guay et François Ouellet n'hésitent d'ailleurs pas à affirmer que la publication d'*Ils posséderont la terre* de Robert Charbonneau en 1941 signe « l'acte de naissance [de ce sous-genre] de l'avis unanime de la critique<sup>942</sup> ». Jean Morency fait également d'*Ils posséderont la terre* le premier roman à explorer la psychologie des personnages depuis *Angéline de Montbrun* de Laure Conan<sup>943</sup>. Entre ces deux titres, la production romanesque est ainsi, encore une fois, présentée comme dominée par le roman de la terre<sup>944</sup>.

Quant à l'énonciation à la première personne du singulier, elle est également davantage théorisée dans les textes des années 1940. La narration autodiégétique est en effet perçue comme une forme de « renouveau formel » intimement lié à la modernité littéraire<sup>945</sup>, et donc plus ou moins incompatible avec le corpus romanesque de l'entre-deux-guerres. Henri S. Tuchmaier avait déjà avancé que le roman traditionnel, celui de la fidélité aux valeurs régionalistes, reposait plus largement sur une narration hétérodiégétique à la troisième personne du singulier, tandis que le roman « moderne » explorerait plutôt la narration autodiégétique<sup>946</sup>. Dans son ouvrage *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Agnès Whitfield présente également la période de la Révolution tranquille comme celle d'un rejet « du récit traditionnel à la troisième personne au profit de nouvelles formes en “je”<sup>947</sup> ». Elle associe ce changement à l'expression d'une modernité, en tant que signe probant d'un changement de cap dans l'histoire du roman dans un Québec maintenant débarrassé de ses ornières catholiques. Cette conception de la narration au « je » comme un indice de la modernité des textes a pour effet que, lorsque l'attention critique se tourne vers les romans canadiens, les œuvres hétérodoxes comme *Les Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey, dernier texte à être mis à l'Index au Québec, se voient accorder une valeur supplémentaire. Honnissant l'idéologie

---

<sup>941</sup> Patrick Guay et François Ouellet, « Introduction », dans Patrick Guay et François Ouellet (dir.), dans *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Sciences humaines/littérature », 2011, p. 8.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>943</sup> Jean Morency, « L'impact du roman et du théâtre américains sur le roman psychologique des années 1940 et 1950 », dans Patrick Guay et François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, op. cit., p. 44.

<sup>944</sup> Patrick Guay et François Ouellet, « Introduction », dans *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, op. cit., p. 8.

<sup>945</sup> C'est notamment la position de Daniel Stewart dans un mémoire de maîtrise dédié à cette question, voir *Le « je »-narrateur : la nouvelle esthétique du roman québécois*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1991.

<sup>946</sup> Henri S. Tuchmaier, *L'évolution du roman canadien-français. Le choix des sujets et la technique romanesque*, Québec, thèse de doctorat, Université Laval, 1958, p. 222-225.

<sup>947</sup> Agnès Whitfield, *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université de Laval, Québec, 1987, p. 4.

régionaliste en circulation dans la production romanesque doxique, ces œuvres ont été comprises comme celles de la rupture<sup>948</sup>. Elles rejetteraient la forme même du roman régionaliste et subvertiraient ainsi du même coup le modèle romanesque lui-même, en plus des valeurs qu'il véhicule.

De manière similaire, l'émergence du roman à la première personne a aussi été associée à la consolidation d'une littérature romanesque écrite par les femmes. D'*Angéline de Montbrun* à *La Chair décevante* de Jovette Bernier, Lucie Robert voit, entre les années 1881 et 1931, le développement d'une « écriture féminine qui tente d'assumer la fonction esthétique du littéraire et qui contribue à l'émergence d'une parole féminine autonome, c'est-à-dire d'une parole qui construit son propre point de vue<sup>949</sup>. » Cette prise de parole passerait par l'investissement de genres ou de formes littéraires précises, notamment le « nouveau roman sentimental<sup>950</sup> », mais surtout par le refus de l'omniscience dans la narration, permettant « une individualisation du regard qui s'oppose notamment au regard social, prédéterminé, du roman à thèse<sup>951</sup>. » Isabelle Boisclair, qui s'est intéressée à la représentation de la femme écrivaine dans le roman québécois, a dégagé un ensemble de postures endossées par les personnages féminins à titre de sujets écrivant en reliant elle aussi « la figuration implicite d'une femme qui écrit<sup>952</sup> » au recours à la narration autodiégétique, notamment dans *La Chair décevante*, « roman écrit au Je [qui] n'en laisse pas moins entrevoir une femme en posture d'écriture<sup>953</sup>. » Adrien Rannaud a de son côté consacré une étude complète aux romancières des années 1930, en s'attachant plus spécifiquement à dégager la sociopoétique des œuvres de Jovette-Alice Bernier, d'Éva Sénécal et de Michelle Le Normand. La narration introspective à la première personne du singulier est pensée par le chercheur comme une caractéristique fondamentale du style des romancières, notamment à cause d'un déplacement qui s'opère de la poésie vers le roman, passage qui marque le « prolongement de l'imaginaire lyrique dans la texture romanesque<sup>954</sup> ». Rannaud suggère

---

<sup>948</sup> Stéphane Danaux, « Trois collections de livres illustrés des Éditions Albert Lévesque (1926-1937) : un cas de transferts culturels France-Québec? », *Mens*, vol. 5, n° 2, printemps 2005, p. 409.

<sup>949</sup> Lucie Robert, « D'*Angéline de Montbrun* à la *Chair décevante*. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 102.

<sup>950</sup> *Ibid.*

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>952</sup> Isabelle Boisclair, « L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », *Globe. Revue internationale d'études littéraires*, vol. 3, n° 2, 2000, p. 130.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>954</sup> Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace. Femmes et romans au Québec dans les années 1930*, op. cit., p. 13.

que les autrices ont recours à plusieurs procédés stylistiques utilisés pour moduler la présence de ce « je » dans leurs romans : la correspondance et le carnet dans *La Chair décevante* de Jovette-Alice Bernier<sup>955</sup>, la présence de la voix auctoriale perçant la narration conventionnelle à la troisième personne dans le roman *Dans les ombres*<sup>956</sup> et la prise de parole plus assumée d'un « je » personnel dans *Mon Jacques* d'Éva Sénécals<sup>957</sup>. Les analyses de Robert, Boisclair et Rannaud, en liant de manière plus ou moins explicite la narration romanesque autodiégétique et l'écriture des femmes, reconduisent l'idée de l'existence d'un imaginaire du « genre des genres » tel que l'entendait Christine Planté, dont j'ai évoqué les travaux dans le premier chapitre. La parole féminine, autrefois endiguée dans le carcan idéologique régionaliste, se libérerait enfin dans les années 1930, mais en investissant des genres associés à l'écriture au féminin dans l'imaginaire collectif : le roman sentimental, le journal intime, la correspondance, le carnet.

Rannaud repositionne toutefois l'apport des romancières des années 1930 dans le cadre d'une transformation générale du romanesque durant cette période en affirmant que « la génération féminine mise en lumière n'est qu'une partie d'un phénomène plus large et transatlantique qui puise dans le populaire et le savant pour réinventer les pratiques discursives<sup>958</sup>. » De la même manière, au terme d'une autre analyse dans un article portant sur les quatre « Romans de la jeune génération », Rannaud présente Éva Sénécals, Jovette-Alice Bernier, Rex Desmarchais et Claude Robillard comme des auteurs invitant à une redéfinition de la posture littéraire dans le roman :

Cet élargissement des possibles en matière de postures littéraires et de leurs prolongements dans la fiction pourrait bien marquer, de façon collective, l'avènement d'un type de roman à saveur autobiographique, ouvrant la voie, selon des modalités diverses qu'il resterait à décrire dans une double perspective sociologique et poétique, aux *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, à *La plus belle chose du monde* de Michelle Le Normand, ou au *Beau risque* de François Hertel. En d'autres termes, à un décloisonnement généralisé des formes et des discours romanesques traditionnels, et à l'infusion d'une ferveur pour la vie hors la loi (c'est-à-dire qui déborde des cadres cléricalo-nationalistes) au sein de l'imaginaire des années 1930<sup>959</sup>.

---

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 99-123.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>959</sup> Adrien Rannaud, « “JE VEUX VIVRE INTENSIVEMENT.” Formes, figures et discours de la vie dans la collection “Les Romans de la jeune génération” (1931-1932) », *Voix et Images*, vol. 43, n° 1, automne 2017, p. 110.

Délaisser la narration omnisciente « Dieu le père »<sup>960</sup> au profit de l'exploration d'une conscience individuelle est certainement une manière de privilégier cette « vie hors la loi clérico-nationaliste » dont parle ici Rannaud. Cette piste lancée par le chercheur m'apparaît féconde, parce qu'elle souligne l'importance du roman autodiégétique durant la période et sous-entend l'existence d'une filiation entre les œuvres, mais il me semble qu'elle demande également à être relativisée. L'étude de l'ensemble du corpus romanesque de l'entre-deux-guerres permet encore une fois de nuancer l'apparente dichotomie opposant la narration omnisciente du roman régionaliste « traditionnel » à la prise en charge de l'énonciation par un narrateur autodiégétique dans les œuvres hétérodoxes « modernes ». Les romans autodiégétiques que j'ai identifiés sont en effet écrits à parts égales par des auteurs régionalistes et universalistes<sup>961</sup>, issus du circuit lettré et populaire. On peut donc lire dans le recours à la narration autodiégétique autre chose que l'intention des auteurs de rejeter les valeurs régionalistes ou de briser sciemment les règles du roman traditionnel, même si certains romanciers en manifestent le désir. Le roman autodiégétique est plus en phase avec l'ensemble du corpus romanesque de l'époque qu'il n'y paraît.

Après un court retour historique sur l'intégration de la première personne du singulier dans les textes narratifs au Québec, je procéderai à l'analyse plus ciblée de quatre romans autodiégétiques de l'entre-deux-guerres — *La Voix des sillons* (1932) d'Anatole Parenteau, *L'Initiatrice* (1932) de Rex Desmarchais, *Les Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey et *Siraf* (1934) de Georges Bugnet — pour illustrer les différentes stratégies énonciatives qui sont mises en œuvre dans le roman canadien. J'ai choisi ici de mettre en relation deux œuvres plus franchement régionalistes et autant d'œuvres hétérodoxes pour les penser ensemble et montrer que les stratégies discursives qu'elles emploient sont en fait relativement proches, en dépit de leurs conclusions, qui sont parfois idéologiquement éloignées. Je m'intéresserai plus spécifiquement aux conditions de la parole dans ces œuvres, ce sur deux plans : la présence

---

<sup>960</sup> Bien qu'il n'y ait pas de traces que les écrivains ou les critiques de l'entre-deux-guerres aient utilisé cette expression, on parlera souvent, pour décrire la narration hétérodiégétique, de narrateur « Dieu-le-Père » à partir des années 1970 pour qualifier une narration omnisciente. Dans l'avant-texte de *Serge d'entre les morts*, Gilbert La Roque explique son choix de la première personne du singulier précisément par un rejet du narrateur « Dieu-le-père ». Que la narration hétérodiégétique soit comprise comme le point de vue de Dieu par les auteurs d'après la Révolution tranquille coïncide bien avec la lourdeur du discours idéologique qui était convoyé dans le roman à thèse canadien.

<sup>961</sup> À partir de 1931, le terme « exotiques » n'est plus vraiment employé pour décrire les auteurs ne relayant pas la doxa régionaliste. Il devient plus courant de parler d'« universalistes ».

matérielle du « je » et la manière dont l'exercice de la subjectivité est thématiqué. Pour ce faire, j'attacherai une attention particulière à l'incipit des œuvres (et, à l'occasion, à leur excipit). L'*incipit* est en effet le lieu où l'écrivain se retrouve devant « les options décisives de son écriture<sup>962</sup> »; il permet de mettre en relief « les conditions de production du texte, son effort vers la cohérence, la trace des pressions culturelles<sup>963</sup> » qui affleurent dans l'œuvre, ce qui me permet en somme de mieux circonscrire l'imaginaire générique dans lequel le roman s'inscrit. Lorsque le récit est narré à la première personne du singulier, l'incipit est le lieu où se joue la prise de parole initiale, le moment où le narrateur endosse cette posture particulière d'énonciateur principal. Je montrerai toutefois que cette apparente prise de parole n'est, sur les plans formels et thématiques, que rarement le fait d'une émancipation de l'énonciateur. La narration autodiégétique n'est en effet pas toujours maintenue durant l'entièreté du roman : le « je » qui s'exprime est souvent en compétition avec la voix d'un narrateur omniscient externe, qui se trouve bien souvent être l'auteur lui-même. Sur le plan thématique, les prises de parole des personnages se soldent également le plus souvent par des échecs communicationnels : les voix individuelles qui cherchent à s'élever sont muselées, rabattues ou confinées à la sphère privée, ce qui est perceptible tant sur le plan diégétique que dans les multiples pertes du contrôle narratif des personnages qui, pourtant, sont censés raconter leur propre histoire, d'un point de vue purement subjectif.

#### **TOURS DE PAROLE : PRÉSENCES D'UN « JE » DANS LA FICTION NARRATIVE AU QUÉBEC**

Dans une définition classique, proposée par Friedrich Spielhagen en 1883, le roman à la première personne (*Ich-Roman* ou roman autodiégétique, qui est le terme que je préférerai ici) est une œuvre dans laquelle « le protagoniste est lui-même le narrateur de sa destinée, contrairement aux autres romans, dans lesquels le protagoniste est une troisième personne dont l'écrivain nous raconte les aventures<sup>964</sup>. » En s'appuyant sur cette définition, Bertil Romberg a dégagé les trois conditions essentielles du roman autodiégétique : il existe une distinction entre l'auteur et le narrateur; le narrateur assume l'entièreté de la présentation de son récit; le narrateur

---

<sup>962</sup> Jacques Dubois, « Une écriture à saturation », *Études littéraires*, vol. 4, n° 3, décembre 1971, p. 298.

<sup>963</sup> Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 6-7.

<sup>964</sup> Friedrich Spielhagen, « Der Ich-Roman », *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck, 1965 [1883], p. 66. La traduction est de Sylvie Patron dans *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Amand Colin, coll. « U », 2009.

est fictif<sup>965</sup>. Le roman autodiégétique correspondant à cette définition prendrait alors la forme de fiction narrative comme le pseudo-mémoire, le journal intime fictif, la fiction épistolaire<sup>966</sup>, mais aussi le monologue intérieur<sup>967</sup>. Ce type de roman reposerait donc sur la fictionnalisation d'autres types de discours, comme l'avance Michal Glowinski : « [t]he first-person narration is the domain of formal mimetics: an imitation, by means of a given form, of other forms of literary, paraliterary, and extraliterary discourse<sup>968</sup> ». La scénographie instituée dans les romans autodiégétiques n'est alors pas à proprement parler romanesque. Elle mobilise un ensemble de discours appartenant à d'autres genres, qu'ils soient littéraires ou non, et emprunte ainsi à d'autres matrices formelles.

Exception faite de la publication d'*Angéline de Montbrun* à partir de 1881 dans *La Revue canadienne*, l'apparition de romans canadiens qui répondent à ces impératifs m'apparaît comme un phénomène situé dans le temps, correspondant à l'entre-deux-guerres et plus encore à la décennie 1930, où ce type d'œuvres gagne en popularité. Certaines formes de narration à la première personne du singulier existent toutefois dans la littérature canadienne-française avant cette période et celles-ci auront une influence sur la manière de mettre en scène un « je » distinct dans le roman autodiégétique de l'entre-deux-guerres. Dans cette optique, il me semblait important d'effectuer un court retour sur la présence matérielle du « je » dans la fiction narrative avant 1920 pour montrer les stratégies discursives employées par les auteurs pour faire intervenir une subjectivité dans leurs textes, mais aussi pour réfléchir aux conséquences de l'utilisation de celles-ci sur la configuration interne des œuvres et sur l'apparente difficulté de la dissociation des figures de l'auteur et du narrateur.

Selon Agnès Whitfield, qui s'est intéressée au roman autobiographique<sup>969</sup> québécois à partir des années 1960, l'utilisation de la première personne du singulier a une incidence à la fois sur l'histoire qui est racontée, sur le récit (plus précisément, ce qu'elle nomme « la structure

---

<sup>965</sup> Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm, Lund, 1962, p. 4-7.

<sup>966</sup> Ce sont les trois formes étudiées par Romberg. *Ibid.*, p. 33.

<sup>967</sup> La chercheuse Agnès Whitfield estime que Romberg a écarté sans raison la confession et le monologue intérieur de sa classification et réhabilite ces deux sous-genres dans *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois, op. cit.*, p. 14.

<sup>968</sup> « [L]a narration à la première personne est du domaine de la mimesis formelle : il s'agit d'une imitation, au moyen d'une forme donnée, d'autres formes de discours littéraire, paralittéraire et extralittéraire ». Je traduis. Michal Glowinski, « On the First-Person Novel », *New Literary History*, vol. 9, n° 1, automne 1977, p. 106.

<sup>969</sup> Je préfère « autodiégétique » à « autobiographique », mais les deux expressions renvoient au même concept.

événementielle<sup>970</sup> » du roman), et sur l'acte de raconter lui-même (c'est-à-dire la situation d'énonciation du narrateur<sup>971</sup>). Cette double influence peut être prise en compte pour mieux saisir les modulations de l'introduction du « je » dans la fiction narrative canadienne-française. Pour mettre en lumière la tension entre l'auteur et le narrateur, il faut alors chercher à comprendre le rapport d'adresse du « je » qui s'exprime. Selon Whitfield, « [l]e “je” ne trouve sa pleine référence que dans le processus de son énonciation. La présence du “je” appelle aussi, selon cette même logique linguistique, celle de son co-locuteur, d'un “tu” ou d'un “vous” qui ne se définit pas non plus en dehors de l'acte de langage qui l'instaure<sup>972</sup> ». Whitfield estime donc qu'il faut en somme chercher le co-locuteur du roman — le « tu » ou le « vous » auquel le « je » s'adresse — pour comprendre quel est le rapport au monde (fictif *et* référentiel) du narrateur de ces œuvres. L'identification du co-locuteur, dont on verra qu'il s'agit bien souvent du lecteur lui-même, permettra ainsi de mieux percevoir les moments de scission et de confusion entre le narrateur et l'auteur.

### **Conter avant de se raconter**

La narration à la première personne ne se développe que tardivement dans le roman canadien et il faut plutôt passer par le conte pour en trouver les premiers exemples<sup>973</sup>. Les nouvelles et les contes sont souvent introduits par un narrateur qui relate une aventure vécue par lui-même ou dont il a entendu parler. Les premiers narrateurs homodiégétiques présents dans la prose du Canada français sont donc le plus souvent des narrateurs témoins, qui content une aventure relatée au cours d'une simulation de la performance orale qui « s'efforce de recréer, par un certain nombre de mécanismes, l'atmosphère et la magie du conte oral et perme[t] ainsi au lecteur d'éprouver les mêmes sentiments et émotions que l'auditeur<sup>974</sup>. » La présentation du

---

<sup>970</sup> Agnès Whitfield, *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, op. cit., p. 28.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>973</sup> Puisque leurs énonciateurs ne sont pas fictifs, j'écarte les *Relations*, les correspondances ou les journaux intimes qui ont pu avoir été produits dans les premières décennies d'existence de la Nouvelle-France, même si la qualité littéraire de ces textes a été signalée et a permis leur introduction dans le corpus de l'histoire littéraire québécoise.

<sup>974</sup> Marc Benson, « La fonction du narrateur dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 30.



conte peut être faite par un narrateur omniscient<sup>975</sup> ou extradiégétique<sup>976</sup>, mais reste, le plus souvent, externe au personnage qui vit l'histoire.

Marc Benson, qui s'est intéressé spécifiquement à la fonction du narrateur dans le conte canadien du XIX<sup>e</sup> siècle, remarque que « [l]e plus souvent, on se retrouve en présence d'un métarécit où le narrateur premier s'efface devant la présence d'un narrateur second qui, lui, prend la parole pour assumer la fonction du conteur<sup>977</sup>. » Les récits et les narrations sont donc enchâssés les uns dans les autres, et un phénomène de passation de la parole s'opère : le narrateur second parle à travers le narrateur premier qui, dans certains cas, peut lui-même s'exprimer à son tour par le biais d'un narrateur omniscient extradiégétique. Dans le recueil de contes, la parole est ainsi fortement médiatisée : si plusieurs « je » s'y expriment, ils ne sont pas autonomes les uns par rapport aux autres et, à ce titre, la parole de l'individu qui vit activement les péripéties est *rapportée*, au même titre que peuvent l'être les dialogues en discours direct dans les textes où la narration est assumée par un narrateur à la troisième personne.

Cette structure enchâssante ne correspond pas à celle qu'on retrouvera plus tard dans un récit autodiégétique standard : dans le cas du conte, le protagoniste n'est pas toujours responsable de livrer l'entièreté de son propre récit. Néanmoins, elle aura une influence sur les œuvres proprement romanesques au XIX<sup>e</sup> siècle. L'imaginaire du conte — dans lequel les différents rapports d'adresse entre narrateur et narrataire sont primordiaux — influe en effet sur la construction générique du roman. Les œuvres qui se présentent comme des romans au XIX<sup>e</sup> siècle auront ainsi parfois recours à des stratégies narratives s'apparentant à celles du conte.

### **L'auteur raconte : les intrusions auctoriales métadiégétiques dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle**

Dans le roman, la figure de l'auteur se substitue à celle du conteur; sa présence, plus subtile, se fait sentir dans ce que Gérard Genette identifie comme des épiphrases, « c'est-à-dire « toute intervention du *discours* dans le *récit*<sup>978</sup> ». John R. Frey parle quant à lui plutôt

---

<sup>975</sup> C'est notamment le cas des contes « La bête à grande queue », « Macloune » et « Le père Louison » de *La Chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand et « Le spectre de Babylas » et « Le baiser fatal » des *Contes vrais* de Pamphile Lemay.

<sup>976</sup> Par exemple « La chasse-galerie », « Le loup-garou » et « Le fantôme de l'avare » dans *La Chasse-galerie* ou « Le hibou », « Sang et or », « Le bœuf de Marguerite » et « Baptême de sang » des *Contes vrais*.

<sup>977</sup> Marc Benson, « La fonction du narrateur dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 33.

<sup>978</sup> Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 9.

d'intrusions de la voix auctoriale (« *author-intrusion* ») pour renvoyer à ces « *general reflections and specific remarks which are more or less directly addressed to the reader or the characters of the story*<sup>979</sup>. » Dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, ces intrusions auctoriales sont parfois subtiles et sont révélées par la présence de la première personne du pluriel dans l'incipit et parfois au fil du texte. La présence d'un « nous », dès le premier chapitre de *L'Influence d'un livre* (1837) de Philippe Aubert de Gaspé fils, donne par exemple au roman des airs de relation. Le romancier présente ainsi le personnage de Charles Amand : « Cet homme, que nous appellerons Charles Amand, la possédait [la cabane, évoquée dans le roman] au temps dont nous parlons<sup>980</sup> »; plus loin, le personnage est de nouveau mentionné comme « [l]'homme dont nous parlons<sup>981</sup> ». L'utilisation de la première personne du pluriel suggère une agentivité au narrateur de l'histoire, mais aussi une fusion des identités de l'auteur et du narrateur. Ce narrateur-auteur devient celui par qui l'histoire est rapportée. Pierre-Joseph Olivier Chauveau utilise le même type de parade dans *Charles Guérin* (1846); l'incipit du roman suggère aussi que l'auteur agit comme conteur : « À l'époque où nous commençons cette histoire, le jeune homme dont nous allons raconter la vie intime avait seize ans accomplis<sup>982</sup>. »

Ces intrusions auctoriales apparaissent en fait comme le prolongement du prologue, dans lequel l'auteur parle en son nom propre. Lorsqu'il fait paraître *Jean Rivard économiste*, Antoine Gérin-Lajoie ouvre son texte par une prise de parole qui restitue le lecteur par rapport à la première livraison de son roman, parue dans *Les Soirées canadiennes* :

Sous le titre de *Jean Rivard, le Défricheur canadien*, j'ai commencé, il y a deux ans, l'histoire d'un jeune homme plein de courage et d'énergie qui, après avoir fait la plus grande partie d'un cours d'études dans un de nos collèges, se consacra aux rudes travaux du défrichement. J'ai dit ses premiers combats contre les géants de la forêt, ses ennuis, ses misères, en même temps que ses premiers succès, dignes fruits d'une héroïque persévérance.

Je l'ai laissé, après deux années de travail, en possession d'une jeune et jolie femme, dont il avait conquis le cœur par ses belles qualités et son amour constant.

Depuis cette époque, diverses personnes, amies de la grandeur obscure, qui avaient pris quelque intérêt au sort du jeune homme, m'ont demandé de ses nouvelles.

<sup>979</sup> « [Ces] réflexions générales ou de remarques spécifiques qui sont adressées plus ou moins directement au lecteur ou aux personnages de l'histoire. » Je traduis. John R. Frey, « Author-Intrusion in the Narrative : German Theory and Some Modern Examples », *The Germanic Review : Literature, Culture, Theory*, vol. 23, 1948, p. 274.

<sup>980</sup> Philippe Aubert de Gaspé fils, *L'Influence d'un livre*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>982</sup> Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Charles Guérin*, *op. cit.*, p. 1.

Jean Rivard a-t-il continué à prospérer? Et Louise Routier, la jolie fille de Grandpré, comment a-t-elle aimé le canton de Bristol<sup>983</sup>?

Ce prologue a à la fois pour objet de rappeler les grandes lignes de l'histoire du roman précédent, mais aussi de stimuler sa curiosité en soulevant une série de questions qui ne sont pas sans rappeler celles qui parsèmeront plus tard les romans populaires<sup>984</sup>. Alors que la voix auctoriale pourrait céder le pas à un narrateur (fictif) omniscient, l'incipit du roman *Jean Rivard économiste* se présente plutôt comme une adresse directe au lecteur : « Transportez-vous au centre du canton de Bristol. Voyez-vous, dans l'épaisseur de la forêt, cette petite *éclaircie* de trente à quarante acres, encore parsemée de souches noirâtres? Voyez-vous, au milieu, sur la colline, cette maison blanche, à l'apparence propre et gaie<sup>985</sup>? » Ces incursions actoriales métadiégétiques empêchent toute mise à distance de la voix narrative, qui donne alors l'impression d'être endossée par l'auteur lui-même, la présence de ce dernier et sa fonction de régie littéraire ne pouvant être oubliées. L'auteur encadre ainsi son récit, d'une manière similaire à celle des narrateurs extradiégétiques des contes et légendes.

Ce sont toutefois les stratégies discursives du conte, et non toujours sa scénographie<sup>986</sup>, qui sont relayées dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle. Si les incipits ont une forme qui permet de les rapprocher de la mise en scène des contes, ce n'est pas le cas pour l'ensemble des interventions de l'auteur dans son roman. Le roman est en effet pensé comme un *texte* : l'illusion d'oralité qui a cours dans le conte n'y est pas relayée et le co-locuteur est presque toujours strictement identifié comme un *lecteur*. Les *excipits* de ces œuvres, en particulier, prennent leurs lecteurs directement à partie. Chauveau clôt par exemple son roman sur cette apostrophe : « Bons lecteurs, et vous aimables lectrices, si vous vous intéressez à [Charles Guérin] et à sa jeune famille, priez le ciel qu'il leur épargne une si grande calamité<sup>987</sup>!... » Patrice Lacombe se sent quant à lui obligé de justifier la manière dont il termine *La Terre paternelle* (1871) : « Quelques-uns de nos lecteurs auraient peut-être désiré que nous eussions donné un dénouement tragique

---

<sup>983</sup> Antoine Gérin-Lajoie, « Jean Rivard économiste », *op. cit.*, p. 15-16. Ce passage est cependant supprimé de l'édition en volume de 1876. Cette suppression du prologue entre le roman à suivre et le volume est, à mes yeux, l'indice d'une conception différente des formats, comme j'en ai fait la démonstration dans le chapitre IV.

<sup>984</sup> Au chapitre IV, j'ai en effet montré que les auteurs des « Romans canadiens » des Éditions Édouard Garand avaient eux aussi tendance à guider leurs lecteurs par le biais d'incursions actoriales métadiégétiques comme celles-ci, justement parce que ces œuvres s'inscrivent dans la continuation de la poétique des romans à suivre.

<sup>985</sup> Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard économiste*, Montréal, J. B. Rolland, 1876, p. 2.

<sup>986</sup> J'emprunte le concept à Dominique Maingueneau dans *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998.

<sup>987</sup> Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Charles Guérin*, *op. cit.*, p. 346.

à notre histoire; ils auraient aimé à voir nos acteurs disparaître violemment de la scène, les uns après les autres, et notre récit se terminer dans le genre terrible, comme un grand nombre de romans du jour<sup>988</sup>. » Cette prise de parole de la part de l'auteur n'est pas relayée dans un quelconque épilogue. Pour preuve, le récit narré par Chauveau n'est pas encore terminé : le romancier referme la parenthèse qu'il avait ouverte — « Encore donc un coup de pinceau à un riant tableau de famille, et nous avons fini<sup>989</sup> » — puis consacre un dernier paragraphe à la famille Guérin, marqué par un retour au passé simple et à une narration omnisciente. Dans *Les Anciens Canadiens*, Philippe Aubert de Gaspé père est encore plus explicite :

Semblables à ces figures fantastiques que regardait le jeune d'Haberville, mes personnages, cher lecteur, se sont agités pendant quelque temps devant vos yeux, pour disparaître tout à coup peut-être pour toujours, avec celui qui les faisant mouvoir.

Adieu donc aussi, cher lecteur, avant que ma main, plus froide que nos hivers du Canada, refuse de tracer mes pensées<sup>990</sup>.

Aubert de Gaspé se présente comme le narrateur de son roman, comme l'écrivain, au sens strict de celui qui écrit. Il n'y a alors pas véritablement de pacte romanesque dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle : l'auteur ne s'efface réellement jamais, il demeure l'instance discursive principale de son œuvre, qui elle s'adresse explicitement au lecteur. Cette prise en charge explicite de la narration par l'auteur et la présence plus ou moins affirmée de ce dernier au fil du texte est héritée du modèle romanesque européen, dans lequel cette pratique demeure répandue au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle cause même une querelle en Allemagne au tournant du siècle lorsque certains auteurs se mettent à réclamer une plus grande objectivité de la narration et donc l'exclusion de la voix auctoriale du texte<sup>991</sup>. Au Québec, le délaissement progressif de cette pratique se produit sans vraiment générer de tels conflits. On le verra, cette présence de l'auteur se fera même encore sentir dans les romans autodiégétiques de l'entre-deux-guerres.

---

<sup>988</sup> Patrice Lacombe, *La Terre paternelle*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>990</sup> Philippe Aubert de Gaspé père, *Les Anciens Canadiens*, *op. cit.*, p. 468.

<sup>991</sup> John R. Frey a rendu compte de cette querelle dans « Author-Intrusion in the Narrative: German Theory and Some Modern Examples », *op. cit.*, p. 274-289. Sylvie Patron souligne aussi l'importance des préfaces d'Henry James dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle et de l'ouvrage *The Craft of Fiction* (1921) de Percy Lubbock dans la reconfiguration du rôle de l'auteur dans le roman, jusqu'à réclamer sa disparition. Voir à ce sujet Sylvie Patron, « Introduction », dans *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, *op. cit.*

### ***Angéline de Montbrun* : un « je » balisé**

Il faut attendre 1881<sup>992</sup> pour trouver un premier roman autodiégétique dans la littérature canadienne-française qui corresponde à la définition qu'en donnaient Spielhagen et Romberg. Jalon important tant de l'essor du roman psychologique et de l'écriture des femmes au Québec, *Angéline de Montbrun* de Laure Conan (pseudonyme de Félicité Angers) agit également comme œuvre précurseure de la montée de la narration romanesque autodiégétique qui aura cours durant l'entre-deux-guerres. Composé d'une série de lettres, puis de « feuillets détachés » du journal intime d'Angéline, le roman repose d'abord sur des prises de paroles multiples de plusieurs intervenants, puis sur la construction d'une subjectivité. Cependant, le recours à cette structure est une manière de faire intervenir cette subjectivité dans la fiction romanesque en la circonscrivant dans un format qui ne remet pas en question les codes du roman lui-même. Confinée à l'espace de la lettre ou du journal, les voix qui s'expriment dans le roman épistolaire ne redéfinissent pas l'énonciation du genre romanesque.

Pour preuve, on peut convoquer le passage d'*Angéline de Montbrun* qui rapporte à la troisième personne la mort du père et la défiguration d'Angéline. La narration de la seule section véritablement romanesque — au sens où elle raconte des péripéties, ce qui n'est pas vraiment le cas dans les lettres ou dans le journal d'Angéline — n'est donc pas assumée par une voix singulière, mais par un narrateur omniscient externe, qui s'apparente, qui plus est, à l'autrice elle-même dans la version en feuilleton, d'une manière similaire aux intrusions métadiégétiques de la voix auctoriale que j'évoquais précédemment. La section du roman qui départage la partie correspondances de celle du journal intime s'ouvre en effet sur la phrase « Je passe sur le reste de la correspondance. » *Angéline de Montbrun* reconduit en somme l'imaginaire générique traditionnel du roman qui impose un narrateur-auteur omniscient servant à encadrer les « je » qui s'y expriment, même si sa présence y est nettement moins visible.

Le choix du format de la correspondance et du journal intime a également une incidence sur l'histoire elle-même. Sur le plan thématique, le personnage central du récit, Angéline, ne peut pas, dans un premier temps, exprimer librement sa subjectivité. Parmi les correspondances entre Maurice Darville, sa sœur Mina, Charles de Montbrun et Emma S\*\*\*, une amie de Mina, la voix d'Angéline se fait en effet très peu entendre; la jeune fille n'écrit en effet que deux lettres.

---

<sup>992</sup> Il s'agit de la date de publication de la première livraison du roman à suivre dans *La Revue canadienne*. Le roman est repris en volume en 1844.

Si elle est au centre des préoccupations des autres personnages, sa voix ne compte pas. L'incipit du roman, dans lequel Maurice écrit à sa sœur : « Je l'ai vue — j'ai vu ma Fleur des Champs, la fraîche fleur de Valriant — et, crois-moi, la plus belle rose que le soleil ait jamais fait rougir ne mériterait pas de lui être comparée<sup>993</sup> », présente en effet immédiatement Angéline comme objet de désir plutôt que comme sujet.

Roger Le Moyne fait l'hypothèse que, si la première partie d'*Angéline de Montbrun* est composée uniquement de lettres, c'est qu'Angéline, du vivant de son père, ne peut pas encore se confier à son journal. Une fois son père mort, elle peut alors « livrer ses impressions sur l'existence tout en écrivant son évolution religieuse<sup>994</sup>. » C'est aussi l'avis d'André Brochu :

Angéline ne pouvait se réaliser comme personnage que dans le malheur. De plus, tant que son père vivait, elle n'était rien; il fallait qu'il meure pour qu'elle puisse prendre la gouverne de l'œuvre.

De sorte que la première partie laisse la parole aux personnages périphériques, au détriment du personnage principal, et la seconde partie au contraire exalte le personnage principal en supprimant, plus ou moins, les autres<sup>995</sup>.

Angéline passerait donc dans la section du journal d'objet du discours à véritable sujet dans un retournement de la prémisse initiale. Cependant, sa prise de parole porte en creux l'impossibilité de la communication. Dès la première entrée de son journal, Angéline affirme qu'elle n'a « personne à qui dire les paroles qui soulagent<sup>996</sup> ». Elle s'adresse directement à son père : « M'entendez-vous, mon père, quand je vous parle?<sup>997</sup> » et à Dieu : « Mais, mon Dieu, vous êtes tout-puissant, gardez-moi du désespoir, ce crime des âmes lâches. Ô Seigneur! que vous m'avez rudement traitée<sup>998</sup>! », deux interlocuteurs, par définition, incapables de lui répondre. Le journal d'Angéline souligne constamment l'absence du père comme interlocuteur; le dialogue a été rompu avec sa mort et même lorsque se présentent de nouveaux interlocuteurs, ils ne font que souligner de nouveau la perte de son père. Marie Desroches, une ancienne camarade, pourrait

---

<sup>993</sup> Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, Nicole Bourbonnais (éd.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007 [1882], p. 141.

<sup>994</sup> Roger Le Moyne, « Angéline de Montbrun », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. I : « Des origines à 1900 », 2<sup>e</sup> éd., Fides, 1980, p. 29.

<sup>995</sup> André Brochu, « Le cercle et l'évasion verticale dans Angéline de Montbrun », dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2006, p. 24.

<sup>996</sup> Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>997</sup> *Ibid.*

<sup>998</sup> *Ibid.*

être une confidente, mais la visite d'Angéline chez elle ne fait que réifier le rôle du père comme interlocuteur principal. Dans la chambre de la jeune Marie, Angéline découvre « la photographie de [son] père, encadrée d'immortelles et de mousses séchées. » La conversation s'engage alors sur l'importance de se souvenir du père, plutôt que de l'épanchement de la douleur d'Angéline. Véronique Désileux aurait également pu être une interlocutrice de choix pour Angéline, mais elle meurt et la communication est donc interrompue avant de débiter. Même si une lettre de M<sup>lle</sup> Désileux, qui se sait mourante au moment de sa rédaction, arrive à Angéline après que cette dernière eut appris sa mort et rétablit, pendant un instant, un espace de communication, celui-ci reste unidirectionnel. *Angéline de Montbrun* se présente ainsi comme une œuvre dans laquelle la parole demeure médiatisée et encadrée sur le plan formel, et où affleure un premier exemple d'une difficulté communicationnelle dans le récit lui-même.

#### **L'ENTRE-DEUX-GUERRES DU POINT DE VUE DE L'INDIVIDU**

La période de l'entre-deux-guerres se présente comme celle d'un « je » de plus en plus assumé dans le roman. La popularité grandissante de la narration autodiégétique se ressent aussi en Europe au même moment. Le chercheur Jérôme Meizoz a en effet identifié l'entre-deux-guerres comme le moment de l'émergence d'un « roman parlant » en France et en Suisse, c'est-à-dire une œuvre

qui donne l'illusion qu'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la parole vive, et à faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur de l'énoncé romanesque et le lecteur. Cette technique consiste à oraliser la voix narrative, jusqu'à donner lieu à de véritables *récits* (fictivement) *oralisés*<sup>999</sup>.

De tels romans oralisés, selon Meizoz, « tentent de simuler [...] un bouche-à-oreille familier et spontané; ils font appel au leurre de la proximité, parfois de la connivence avec le lecteur, et s'appuient sur la fictive mise en présence de deux interlocuteurs<sup>1000</sup>. Meizoz se sert de la théorie du cloisonnement des voix pour mettre en lumière les rapports de force entre l'énonciation des personnages (le dialogue) et du narrateur (la narration). Selon le chercheur, « [l]e dialogue romanesque demeure soumis à une parole citante (la voix narrative) qui le régit, le sélectionne et le met à distance au moyen de tours de parole hiérarchisés, de guillemets, voire

---

<sup>999</sup> Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Paris, Droz, 2001 p. 16.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 35.

d'italiques<sup>1001</sup>. » Le roman parlant refuserait au contraire ce cloisonnement des voix; le narrateur, en assumant directement sa propre parole, n'y serait plus assujéti. Ce point de vue est partagé par Glowinski, qui estime : « *it is difficult to consider a first-person story as a quotation; [...] there are not language structures to which the quotation could possibly be subordinated*<sup>1002</sup>. » En rompant ainsi avec la tradition romanesque et l'ensemble de règles implicites qui régissent le genre<sup>1003</sup>, le narrateur du roman parlant pourrait alors se permettre des écarts de langage, menant à une certaine « esthétisation du langage populaire<sup>1004</sup> », à la représentation d'une langue argotique, voire grammaticalement incorrecte, parce que modelée sur la parole vive. Le roman parlant ferait ainsi éclater la structure interne du genre romanesque.

À la lecture du corpus des romans autodiégétiques canadiens cependant, un constat s'impose : le roman canadien n'offre pas d'exemple de récits oralisés au sens où l'entend Meizoz. Le chercheur souligne que l'apparition de ce roman parlant se fait au moment même de la naissance du cinéma parlant en France<sup>1005</sup>. Au Québec, la popularité du roman autodiégétique pourrait plus aisément être rapprochée des développements de la radio, à partir de 1922, et de l'immense popularité du radioroman dès 1935<sup>1006</sup>. Mais même transposée à la radio, la parole est fortement cloisonnée : les voix de Séraphin et de Donalda aux inflexions bien oralisées, pour ne prendre que l'exemple célèbre de l'adaptation radiophonique d'*Un Homme et son péché*, sont encadrées par celle d'un narrateur-présentateur, Guy Maufette, au français hypercorrigé. Le contexte sociolinguistique québécois empêche ainsi le décroisonnement des voix<sup>1007</sup> qui fait la marque du roman français de l'entre-deux-guerres.

---

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1002</sup> « [I] est difficile de considérer l'histoire relatée à la première personne du singulier comme une citation; [...] cette citation ne peut être subordonnée à aucune structure langagière. » Je traduis. Michal Glowinski, « On the First-Person Novel », *op. cit.*, p. 104.

<sup>1003</sup> Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 16. Il est à noter que le cinéma parlant apparaît au Québec avant de le faire en France ou en Suisse.

<sup>1006</sup> En 1935, un premier feuilleton radiophonique, *Le curé de village*, écrit par le romancier Robert Choquette, est diffusé sur les ondes de CKAC. Le radioroman atteindra son apogée en 1938-1939 et trouve une forme fixe au cours de la décennie 1940.

<sup>1007</sup> J'ai toutefois montré qu'Albert Laberge brouille les frontières entre la langue des personnages et celle du narrateur dans ses différents textes en employant des canadianismes et des structures syntaxiques oralisées dans la narration, sans utiliser de guillemets ou d'italique; son œuvre en est en ce sens profondément dialogique. Ce brouillage des voix aura toutefois été très mal reçu par la critique des années 1960 à 1980 au moment de la redécouverte des écrits de Laberge. L'auteur s'est ainsi vu taxé de « mal » écrire, c'est-à-dire de ne pas être en mesure de maîtriser suffisamment le code pour s'assurer une étanchéité complète entre le discours de ses personnages et celui de son narrateur. Voir à ce sujet Caroline Loranger, *Écrire la « parlure » canadienne-française : la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2013 et



L'absence relative de canadianismes ou de passages en langue oralisée dans les romans autodiégétiques canadiens, pourtant ceux-là mêmes où se déploie une parole singulière, a également été pensée comme le corollaire d'une opposition à la doxa régionaliste. En effet, on pourrait avancer que l'utilisation du français standard dans le roman à la première personne provient principalement du fait que le statut social des locuteurs dans ces œuvres est presque systématiquement celui de la petite bourgeoisie, et non des paysans, qui sont d'ailleurs les grands absents de cette série littéraire. Certes, on parle d'eux, notamment dans *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, mais ils sont peu présents en tant que personnages. Leur voix se fait donc très peu entendre<sup>1008</sup>, autant d'un point de vue littéral — la langue oralisée est évacuée parce qu'aucun personnage n'en est un locuteur — que métaphorique : considérés comme des « âmes simples », les habitants canadiens ne sont pas amenés à présenter subjectivement leur point de vue sur le monde. À la question que se pose Meizoz devant son propre corpus : « qui raconte, et de quelle manière? Le narrateur est-il une figure de “lettré” ou celle d'un homme quelconque qui raconte à sa façon, et avec les moyens linguistiques adaptés, une histoire vécue<sup>1009</sup>? », on ne peut que répondre, dans le cas du roman canadien, que la posture du lettré est la seule à être endossée par les narrateurs autodiégétiques, ce même s'ils occupent des professions terriennes comme c'est le cas dans *Siraf* de Georges Bugnet.

Au-delà de l'origine sociale des personnages à qui on donne la parole dans le roman au « je », il faut aussi prendre en compte l'imaginaire générique romanesque, qui impose à la narration une certaine tenue de langue, un « bien écrire » qui prouve que le romancier est un réel écrivain de talent. Même dans les romans régionalistes qui prônent une langue d'écriture empreinte de canadianismes, Lise Gauvin remarque que la langue d'écriture reste « peu différente du français hexagonal, sinon par quelques traits de vocabulaire<sup>1010</sup> », justement parce que le français standard est perçu comme un gage de qualité littéraire. Les nombreuses remarques sur le style des romans canadiens qu'on retrouve dans les critiques de première réception de ces œuvres peuvent d'ailleurs être motivées par cet impératif du « bien écrire », très strictement appliqué au roman. Dans ce contexte, les narrateurs autodiégétiques des romans

---

« “Allez donc m'cri ane tasse d'eau” : le malaise créé par l'introduction de la langue orale dans les textes d'Albert Laberge », *Continents manuscrits*, n° 2, 2014 [En ligne], <http://coma.revues.org/305>

<sup>1008</sup> Dans *L'Initiatrice* par exemple, on retrouve la transcription très oralisée d'une discussion entre les villageois. (I, 28)

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>1010</sup> Lise Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 30.

canadiens ne peuvent pas se permettre des écarts de langue prononcés, même si ceux-ci pourraient accentuer le réalisme de l'œuvre.

Les récits du roman canadien autodiégétique ne sont alors pas donnés à *entendre*, mais bien à *lire*, dans la lignée des œuvres romanesques produites au siècle précédent. Le roman canadien autodiégétique n'est ainsi pas celui de la parole vive, mais d'une mise en scène s'appuyant sur la réminiscence, le souvenir ou prenant des airs de confession, voire de testament. Le roman canadien épistolaire ou diaristique comme *Angéline de Montbrun*, bien qu'il soit une forme existante, demeure tout de même plutôt rare pendant l'entre-deux-guerres. Son exemple le plus probant, *Comme jadis...* (1925) de Magali Michelet, publié dans la Bibliothèque de l'Action française en 1925, ne comprend par exemple aucune autre forme de narration que celle des lettres. La tendance montre toutefois que les romanciers de l'entre-deux-guerres produisent plus souvent des textes qui se présentent comme des autobiographies ou des mémoires fictives telles *Moisson de souvenirs* (1919) d'Andrée Jarret, *Un Homme se penche sur son passé* (1928) et *Un Sourire dans la tempête* (1934) de Maurice Constantin-Weyer, *Bois sinistre* de Mme A.B. Lacerte ou *L'Empreinte de mes premières idées* (1938) d'Annette Cantin. D'autres encore s'appuient sur le principe des récits enchâssés à l'instar de *L'Erreur de Pierre Giroir* (1925) de Joseph-Elzéar-Achille Cloutier. Le récit, dans ce roman, s'ouvre d'abord sur un prologue raconté du point de vue d'un médecin soignant Alfred Giroir, ce dernier fait ensuite le récit de la déchéance dans laquelle son père, Pierre Giroir a jeté ses neuf filles et son fils unique en cédant aux pressions de leur mère et en allant s'installer aux États-Unis dans l'espoir de faire fortune dans les manufactures. Le narrateur peut finalement raconter l'histoire de quelqu'un d'autre à titre de témoin comme c'est le cas dans *Ma cousine Mandine* (1928) de Napoléon-Magloire Mathé, de *L'Amour ne meurt pas* (1930) de René Detertoc (pseudonyme d'Elphège-A. René de Cotret) ou *Napoléon* (1931) de Maurice Constantin-Weyer.

Bien que ces romans correspondent formellement au roman autodiégétique, j'ai choisi de porter mon attention sur des œuvres qui, sans être des romans parlants au sens où Meizoz l'entend, se présentent tout de même comme des tentatives d'émancipation de la voix narrative. Les romans autodiégétiques canadiens s'apparentent aussi à un ensemble d'œuvres-charnières, dans lesquelles se joue une certaine reconfiguration des règles implicites romanesques même si l'imaginaire générique en demeure fortement imprégné.

## Exaltations romantiques et devoir patriotique dans *La Voix des sillons*

Le roman *La Voix des sillons* (1932) d'Anatole Parenteau n'aura pas survécu à la marche du temps et sera resté en marge du canon littéraire canadien. Seul Jacques Ferron le mentionne, en terminant *L'Amélanchier* (1970) par une référence à cette œuvre<sup>1011</sup>. Dans les fonds d'archives de l'écrivain, les membres du groupe de recherche interuniversitaire « Jacques Ferron inédit : la succession de l'œuvre, enjeux et perspective » ont également mis au jour des feuillets manuscrits laissant croire que Ferron aurait pu vouloir publier une critique littéraire sur le roman<sup>1012</sup> ou une nouvelle s'en inspirant; ce projet, toutefois, ne sera pas mené à terme. Hormis dans le roman de Ferron, *La Voix des sillons* n'a donc suscité aucun commentaire.

La critique de première réception autour de l'œuvre est également assez maigre. Dans *Le Devoir*, un chroniqueur signant « Celiber » mentionne que l'auteur lui a adressé un exemplaire dont il a entamé la lecture, mais son commentaire sur le roman se limite à dire que « le style [lui] paraît prenant et de bon goût<sup>1013</sup> ». Albert Pelletier offre une critique un peu plus détaillée dans laquelle il s'intéresse toutefois uniquement à la beauté des phrases de Parenteau et lui reproche son exagération :

On s'imagine d'abord, et de moins en moins à mesure qu'on tourne les feuilles, qu'Anatole Parenteau est un loustic de haut vol, et qu'il se paie royalement la tête des lecteurs. Toutefois, il exagère avec trop de persistance et finit bientôt par détruire toute illusion. Il nous met en demeure de faire un diagnostic qui tour à tour nous rend tristes et nous fait rager contre l'auteur sans vergogne de *La Voix des sillons*<sup>1014</sup>.

Cependant, l'étude de cette œuvre offre un intérêt certain puisqu'elle apparaît, malgré son titre et sa prémisse, comme une tentative de syncrétisme entre le réalisme et le courant « exotique », entre une littérature jugée plus légitime et le roman populaire, ouvertement méprisé. Dans *La Voix des sillons* d'Anatole Parenteau<sup>1015</sup>, un jeune Canadien français qui se verra attribuer le

---

<sup>1011</sup> Le personnage de Tinamer, dont le prénom n'est pas sans écho avec celui de Tinoiros, écrit : « Bien avant moi, Anatole Parenteau, cet écrivain-menuisier qui n'a fait qu'un livre, un livre naïf et baroque que mon père aimait bien, *La Voix des sillons*, un livre surtout touchant par le désarroi qu'il traduit, le terminait par ces mots : "La patrie c'est tout, la patrie c'est rien." » Cette dernière phrase n'est pas une citation directe du roman. Parenteau dresse plutôt une longue liste de ce qu'est la patrie, de la « chaumière en bois équarri » au « cimetière natal où la fougère pousse haut entre les tombes » dans son roman (à la fin de la cinquième partie plutôt que du roman lui-même). Cette liste se conclut toutefois bel et bien par « La Patrie, c'est rien. »

<sup>1012</sup> Voir « *La Voix des sillons* », Fonds Jacques-Ferron, 2.11.27, feuillet 4.

<sup>1013</sup> Celiber, « *La Voix des sillons* », *Le Devoir*, 11 novembre 1932, p. 4.

<sup>1014</sup> Albert Pelletier, « Sur deux nouveaux ouvrages canadiens », *Le Canada*, 3 décembre 1932, p. 2.

<sup>1015</sup> Anatole Parenteau, *La Voix des sillons*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1932. Désormais, les références à ce titre se feront par le biais du sigle VS.

surnom de Tinoiros, sillonne les mers des Caraïbes et du Mexique, puis se rend jusqu'en Italie, au Liban, en Grèce et finalement en Terre-Sainte.

Divisé en six parties, le roman de Parenteau met l'accent sur deux intrigues amoureuses, plus que sur les pérégrinations du narrateur elles-mêmes : d'abord à Mexico, où le narrateur, Tinoiros, s'éprend de Marietta, une Mexicaine qui lui semblait pure, mais qui le quitte sans laisser de traces après lui avoir révélé qu'elle se donnait à d'autres, puis à Jérusalem, où Tinoiros rencontre Ninon, une jeune fille que ses parents veulent marier à un riche prétendant. L'idylle entre Ninon et Tinoiros se conclut tragiquement : la jeune fille, devant les refus répétés de ses parents de consentir à son union avec ce dernier, se tue d'une balle dans la tête. Fou de rage, Tinoiros se venge en assassinant sa famille. Anéanti, le narrateur revient finalement à Trois-Coteaux, le village de ses ancêtres, pour rentrer vivre auprès de sa mère. À son retour, il apprend toutefois que celle-ci est décédée. Sur sa tombe, Tinoiros se suicide à son tour.

Étrange mélange de roman à thèse exhortant les Canadiens français partis en exil à revenir sur la terre qui les a vus naître et de lyrisme romantique faisant une large part aux descriptions des merveilles des pays étrangers visités par le narrateur, *La Voix des sillons* se distingue aussi de la production romanesque de son époque par de fréquents changements sur le plan énonciatif. L'incipit du roman semble annoncer un récit traditionnel à narration omnisciente : « Seize années avaient sonné pour lui à l'horloge des temps. Il n'avait vu d'autres cieux que ceux de sa chaumière. » (VS, 6) Dès la ligne suivante toutefois, un « je » perce cette narration omnisciente : « Un adolescent — c'était moi — regardait avec mélancolie les flots bleus berçant le frêle esquif et l'épave tandis que la nuit raillait au-dessus des tours de Notre-Dame. » (VS, 6) On pourrait croire que le roman continuera à la première personne et que l'incipit, en somme, n'était qu'un tour de passe-passe pour masquer, un temps, l'identité du narrateur. Or, l'énonciation continue d'hésiter entre la première et la troisième personne alors que le narrateur répond à un passant qui lui demande s'il ne devrait pas retourner d'où il vient plutôt que de s'embarquer dans un tel voyage : « Hélas! lui répondit la frêle créature qui était moi, je suis presque seule au monde. » (VS, 8) Cette incise certes maladroite, « la frêle créature qui était moi », montre qu'il y a une scission de l'identité narrative, qui sera tantôt endossée par une narration omnisciente (le narrateur-Dieu), tantôt par un « je » personnel (le je-locuteur), et même à l'occasion par une voix qui se rapprocherait de celle de l'auteur lui-même (le narrateur-auteur).

Cette division de l'instance énonciative ne sert pas à montrer, comme le fera Anne Hébert dans *Kamouraska* quelque quarante ans plus tard, un combat intérieur du protagoniste, ou une folie qui affleurerait devant les événements difficiles qu'il aurait affrontés. La confusion entre les instances de l'énonciation découle d'une réelle difficulté à briser les règles du roman traditionnel, explicable en partie par l'inexpérience de l'écrivain. Né en 1910, Parenteau n'a que 21 ans lorsqu'il fait paraître *La Voix des sillons*, il est alors en train de compléter son cours classique au Séminaire de Sainte-Thérèse. On ne lui connaît aucun voyage à l'étranger; à la suite de la parution de *La Voix des sillons*, il travaillera comme peintre en bâtiment et comme menuisier. Il aurait également rédigé le manuscrit d'un second roman, *Derrière le gros sapin*, inédit, et serait l'auteur de la nouvelle « La victoire » parue dans *La Patrie* en 1942<sup>1016</sup>.

Au-delà d'une certaine maladresse de l'auteur qui évolue à l'extérieur du circuit lettré, la multiplication des narrateurs vise aussi à diviser la parole pour mieux s'adresser à des colocuteurs différents et spécifiques. Au premier plan de cette énonciation, on retrouve le je-locuteur, celui-là même qui raconte d'un point de vue subjectif ses voyages et ses amours. Ce narrateur porte le plus souvent une parole incantatoire, toute pétrie d'un romantisme aux accents de Chateaubriand, adressée à la Terre (VS, 16-17), à l'Homme (VS, 61-62) ou à Dieu :

M'étant aperçu que mon ami Padros m'avait faussé compagnie, je pénétrai plus avant dans le dédale de branches et de rameaux et là, devant moi, Oh! Seigneur, délivre-moi de ce cauchemar qui me hante et me décime, porte loin de moi cette pépite d'or qui brille dans la nuit, ce miracle, ce chef-d'œuvre de la création. Non, je regrette, ne retire pas cette douce image, cette réminiscence de jadis. Laisse-moi évoquer, laisse-moi cueillir encore une orchidée à cette tige de volupté ensevelie. Oui, je vous le répète, m'est apparu le plus beau joyau de l'amour. (VS, 62-63)

L'incantation est substituée presque systématiquement aux descriptions attendues du trouble ou de l'expression des sentiments intimes de Tinois. Tandis que le récit est mené au passé, ces passages incantatoires ramènent le sujet dans le présent, dans sa douleur tout actuelle. La mention de « cette réminiscence de jadis » semble laisser croire que le narrateur est en train de rédiger ou de se remémorer les événements de sa vie. Moins adressés à des divinités qu'à lui-même, ces passages exaltent un « moi » puissamment romantique et lyrique.

---

<sup>1016</sup> On connaît particulièrement peu de choses sur Anatole Parenteau. Le DOLQ n'a pas créé de fiche pour cet auteur et les seules informations que j'ai été en mesure de trouver sur lui proviennent des recherches de Jean-Louis Lessard, qui les tient lui-même de Pierre Donatelli, le petit-fils de l'auteur. Je n'ai pas été en mesure de valider ou d'infirmer ces informations; elles sont donc sujettes à caution.

Au cours du roman, un glissement s'effectue toutefois d'un je-locuteur personnage à un narrateur qui porterait plus directement la voix de l'auteur. Le narrateur-auteur fait en effet souvent directement mention des « chers lecteurs canadiens » (VS, 18, 57, 163, 164, 171) qui sont en train de lire son histoire et n'hésite pas à briser le pacte de vraisemblance :

Sur un talus chauve que le mil ingrat n'avait pas recouvert, près de moi elle s'est assise, oui, près de moi, tout près, *aussi près que l'aimé qui vous lit ce roman, mademoiselle*, non, plus près encore, plus près que l'écorce au bois brut, plus près que l'enfant qui pend à la mamelle de sa mère, plus près que le vêtement des grâces à leur chair, je veux dire près comme je l'étais. (VS, 68. Je souligne.)

Le narrateur interpelle aussi constamment les jeunes canadiens-français en les avertissant des dangers de l'exil : « Ne quittez pas, jeunes gens vigoureux des campagnes, le lot que vous léguaient vos bienfaiteurs, continuez à sarcler et à bêcher vos plates-bandes de pois, pour que notre grand mets tienne encore la première place dans les menus. » (VS, 17) S'il cherche bien sûr à exalter leurs sentiments patriotiques, il n'hésite pas aussi à les semoncer violemment : « Figurez-vous ce quasi-centenaire couvert du linceul ingrat des neiges étrangères. Ravivez vos cœurs endurcis, brutes humaines infiniment plus basses que ce qui remue dans la fange, et si vous pouvez pleurer, lavez de vos larmes hypocrites son visage desséché! » (VS, 36) Ces admonestations se présentent comme autant d'épiphrases qui révèlent en fait la présence de l'auteur sous la voix de Tinoiros, d'une manière similaire à ce qui se produisait dans les romans du siècle précédent. Le je-locuteur est donc écarté au profit d'un narrateur-auteur qui ne verse plus dans l'introspection et le lyrisme, mais qui est porteur de la morale du récit. La dernière section du cinquième chapitre porte d'ailleurs exceptionnellement un titre, « La Patrie », et est davantage à rapprocher du discours patriotique que du genre romanesque. Le narrateur fait en effet une série d'assertions sur ce qu'est la Patrie, qui ne servent pas directement le récit et qui, adressées au « cher lecteur », visent à renforcer sa thèse. Il avait déjà, d'ailleurs, pris à partie les autres écrivains :

Comment un patriote, quelque minime écrivain qu'il soit, peut-il taire les beautés et les grandeurs de son pays d'origine, ce que *je* m'efforce de vanter, *moi, un obscur menuisier*, porteur de la petite chaudière traditionnelle, et ce que je m'étonne de voir de la part de ces soi-disant grands poètes de l'envergure des Robert Choquette et des Fernand de Verneuil, se faire un coussin moelleux de leur titre tout en fumant un cigare de fabrication canadienne, en rédigeant des sujets étrangers comme « le Métropolitain Museum » ou des bouffonneries telles qu'on en voit dans le « Samedi ». Je vous demanderais, mes chers soi-disant académiciens, de conserver votre encre et votre plume pour les pages pleines de patriotisme que renferme le

terroir, comme ceux qui font tant honneur à notre littérature encore à son début, je veux mentionner ici les Groulx, les Desrochers. (VS, 14-15. Je souligne.)

Le « moi » qui s'exprime ici n'a plus rien avec la « frêle créature qui était moi » de l'incipit du roman. Anatole Parenteau lui-même est cet « obscur menuisier » qui prend la plume pour écrire des histoires qu'il juge plus valables que celles de Choquette ou de Verneuil. Tinoiros perd ainsi le contrôle de l'énonciation.

La présence de ce narrateur-auteur est d'autant plus affirmée que le quatrième chapitre rapporte la vie de la mère du je-locuteur principal telle qu'elle se déroule alors que Tinoiros est à l'étranger. Le narrateur-auteur invite le lecteur à se rendre en pensées jusqu'à la chaumière de la mère à Trois-Coteaux :

Un autre Noël murmure son *Gloria in excelsis* dans les airs, mais, cette fois, nous laisserons errer notre imagination et retournerons en esprit au loin, là-bas, trois fois au-delà des montagnes les plus proches, là où le petit de naguère avait laissé celle qui lui était le plus cher. (VS, 110)

La mention du « petit de naguère » souligne la nouvelle dissociation entre le je-locuteur et le narrateur-auteur. Ce dernier entame ensuite la description de l'existence triste de la mère, seule au foyer, en entraînant avec lui le lecteur par le biais de l'utilisation d'un « nous » qui rappelle certains mécanismes des romans populaires de la collection des « Romans canadiens » d'Édouard Garand<sup>1017</sup>, qui édite aussi, hors collection, *La Voix des sillons*.

Étant donné les visées patriotiques de l'œuvre, on pourrait s'attendre à ce que le dernier chapitre du roman de Parenteau, qui relate le retour de Tinoiros sur sa terre natale et son suicide sur la tombe de sa mère, soit celui où la voix subjective soit la plus présente. Les envolées lyriques ou les paroles incantatoires du je-locuteur pourraient culminer à ce point du récit de sa vie, le plus tragique. Or, l'excipit du roman est entièrement présenté par un narrateur omniscient, qui ne propose qu'une description neutre des événements. Le je-locuteur, qui marche vers sa mort, ne peut en effet plus endosser sa propre représentation à la troisième personne du singulier, comme il le faisait lorsqu'il référait à lui-même comme « la frêle créature qui était moi » au début du roman. On pourrait cependant facilement imaginer que le narrateur-auteur se serve de ce chapitre pour mieux souligner les dangers de l'exil, ce même si une confusion entre les deux

---

<sup>1017</sup> Pour mémoire, au chapitre IV, il a été question de certaines scènes des *Aventuriers de l'amour* d'Henry Deyglun où le narrateur-auteur révèle l'intérieur d'une maison pour que le lecteur puisse voir l'action qui s'y joue, par exemple.

narrateurs peut être possible; le pacte de vraisemblance ayant, de toute façon, déjà été rompu au cours du roman. Mais la voix narrative reste en retrait et surplombante à ce moment du récit, signe d'un retour vers la forme traditionnelle du roman à la troisième personne du singulier.

*La Voix des sillons* d'Anatole Parenteau fait ainsi montre d'une certaine difficulté à ce que la narration soit assumée de bout en bout par un narrateur fictif qui soit distinct de la figure de l'auteur. L'œuvre comporte de nombreuses intrusions auctoriales métadiégétiques qui viennent amoindrir la charge émotive et introspective du roman. Si ces faiblesses peuvent être en partie expliquées par la maladresse et l'inexpérience de l'auteur, elles sont aussi l'indice que l'imaginaire générique du roman canadien, bien qu'il soit en train de subir une modification, se construit avec difficulté en dehors des règles implicites du genre romanesque traditionnel.

### **Rex Desmarchais : une voix de la « Jeune génération »**

Les maladresses présentes dans *La Voix des sillons* tiennent aussi, en partie, du contexte de la publication du roman. Paru hors collection aux Éditions Édouard Garand, reconnues pour un certain laxisme dans la présentation matérielle et le travail éditorial, le roman de Parenteau écope peut-être aussi d'un manque d'encadrement éditorial plus serré. Le portrait est différent lorsque l'éditeur Albert Lévesque lance, en 1931, la collection « Les Romans de la Jeune génération ». Y paraîtront quatre romans signés par de jeunes romanciers de moins de trente ans : *Dans les ombres* Éva Senécal, (paru en juillet 1931), *La Chair décevante* Jovette Bernier, (publié en août 1931), *Dilettante* Claude Robillard, (novembre 1931) et *L'Initiatrice* Rex Desmarchais, (paru en janvier 1932). La collection « Les Romans de la jeune génération », qui ne comptera finalement que ces quatre titres — Albert Lévesque mettra fin à la collection après la parution de *L'Initiatrice* —, occupe une place à part dans la production littéraire de l'entre-deux-guerres. Ces romans sont remis en question par le clergé puisqu'ils parlent tous, d'une façon ou d'une autre, d'adultère<sup>1018</sup>, de relations en dehors des liens du mariage<sup>1019</sup>, voire d'une certaine forme de libertinage<sup>1020</sup>. Les « Romans de la jeune génération » consolident aussi la

---

<sup>1018</sup> *Dans les ombres* raconte la tentation de l'adultère et du divorce du personnage de Camille, une jeune mariée qui tombe amoureuse de l'Américain Richard Smith. À la fin du roman, Camille accepte finalement son rôle d'épouse et son idylle avec Richard se termine.

<sup>1019</sup> Didi Lantagne, dans *La Chair décevante*, et la mère de Violette Haldé dans *L'Initiatrice* sont toutes deux filles-mères.

<sup>1020</sup> *Dilettante* met de l'avant les machinations de Renaud Beaudry et de Fernand Lemieux pour séduire la frivole Andrée et briser le couple qu'elle forme avec l'introverti Jérôme.



nouvelle tendance du roman psychologique. Si leur réception critique est mitigée, surtout lorsqu'elles sont signées par une autrice, ces quatre œuvres marquent un tournant dans l'imaginaire romanesque de la période. Parmi ces titres, deux sont également rédigés d'un point de vue subjectif : *La Chair décevante* et *L'Initiatrice*.

*La Chair décevante* de Jovette Bernier est de ce point de vue l'une des premières œuvres romanesques écrites au « je » à avoir un écho aussi important dans la presse de l'époque. Le nœud du problème, pour la critique, est cependant bien davantage les thèmes exploités par Bernier — son personnage principal, Didi Lantagne, a été fille-mère — que la facture de son roman. Rannaud a rapproché la composition de *La Chair décevante* de celle du carnet de notes<sup>1021</sup>. La composition stylistique du roman — phrases coupées, utilisation fréquente des points de suspension, mélange des voix — imite la parole ou la pensée vive de la narratrice, au fur et à mesure qu'elle se construit, même si elle reste médiée par l'écriture. *La Chair décevante* a fait l'objet d'un renouveau d'intérêt de la part des chercheurs et des chercheuses au cours des dernières années; moins convoqué, l'autre roman au « je » de la collection « Les Romans de la jeune génération » auquel il appartient, *L'Initiatrice* de Rex Desmarchais<sup>1022</sup>, a une parenté avec *La Chair décevante*, dans la mesure où il transforme le discours émancipatoire féminin de Didi en roman d'apprentissage au masculin. Le roman de Desmarchais est en ce sens plus conventionnel, mais aussi plus représentatif des *topoi* de la série romanesque dont il est issu.

La réception de l'œuvre de Desmarchais est également plus favorable que celle du roman de Bernier. Hormis Jules-Ernest Larivière, qui soutient que le roman est d'une « absurdité morbide<sup>1023</sup> » et Albert Saint-Pierre, dont les commentaires sur *L'Initiatrice* sont ponctués de remarques paternalistes sur la jeunesse de Desmarchais, les critiques sont plutôt bienveillants envers le jeune romancier. Olivar Asselin n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que Desmarchais « pourrait se glorifier d'avoir donné au Canada français son premier roman psychologique digne de ce nom<sup>1024</sup>. » Sans aller jusque-là, la plupart des chroniqueurs soulignent que le roman est une étude psychologique convaincante<sup>1025</sup>, plantée dans un décor canadien, ce qui contribue à

---

<sup>1021</sup> Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, op. cit., p. 99-123.

<sup>1022</sup> Rex Desmarchais, *L'Initiatrice*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans de la jeune génération », 1932. Les renvois à ce titre seront faits par le biais du sigle I.

<sup>1023</sup> Jules-Ernest Larivière, « *L'Initiatrice* », op. cit., p. 3.

<sup>1024</sup> Olivar Asselin, « *L'Initiatrice* de Rex Desmarchais », *Le Canada*, 6 avril 1932, p. 1.

<sup>1025</sup> [s. a.], « Les livres nouveaux », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1<sup>er</sup> avril 1932, p. 1.

lui donner une valeur supplémentaire. Maurice Hébert estime que Desmarchais a su travailler à affiner « sa propre pénétration psychologique, et [à] appliquer à l'étude d'un sujet canadien, imaginaire en grande partie, mais enfin à un sujet imaginé chez nous, son esprit littéraire mis en éveil<sup>1026</sup>. »

Comme le roman à thèse était l'outil principal des régionalistes, « *psychological novels can be regarded as the movement [of intellectual renewal]'s main instrument*<sup>1027</sup> ». Ce changement de garde ne passe pas inaperçu. On perçoit en effet dans la critique de première réception la compréhension que *L'Initiatrice* use d'un autre modèle que le roman régionaliste. La chroniqueuse Raphaëlle soutient que « c'est presque de l'audace que de donner dans ce genre, au Canada, où le roman est avant tout, par tradition, à thèse régionaliste et religieuse<sup>1028</sup> » Camille Roy souligne que « Rex Desmarchais réussit dans l'analyse des âmes plutôt que dans la description des choses<sup>1029</sup> »; or, la description des « choses canadiennes », on s'en souviendra, est un point central dans la conception du roman canadien chez Roy. Olivar Asselin voit tout de même dans cette tentation psychologique une marque d'adresse : « remplir un volume sans l'aide de descriptions, de thèse sur l'hérédité, de tableaux généalogiques, et sans que l'intérêt du lecteur ne s'étirole un instant<sup>1030</sup> », affirme le critique, s'avère difficile à l'époque.

Chez les critiques, le choix d'une narration autodiégétique est difficilement pensé en dehors du cadre strict de l'autobiographie. La chroniqueuse Raphaëlle fait par exemple une adéquation stricte entre le narrateur et l'auteur de *L'Initiatrice* lorsqu'elle écrit : « *L'Initiatrice*, c'est Violaine, une toute jeune fille, que l'auteur (*le roman est écrit à la première personne*) croit guider initier à la vie<sup>1031</sup>. » Albert Saint-Pierre, qui n'est pas particulièrement friand de la prose de Desmarchais, estime que son roman « donne l'impression d'un fragment de journal intime rédigé au collège, mais revu et mis au point après quatre ou cinq années de réflexions, de lectures et d'expériences plus hardies<sup>1032</sup>. » Pour Alfred DesRochers, ce témoignage a une portée

---

<sup>1026</sup> Maurice Hébert, « Quelques livres de chez nous - *L'Initiatrice* », *Le Canada français*, mai 1932, p. 761.

<sup>1027</sup> « [L]e roman psychologique peut être compris comme l'instrument principal de ce mouvement de renouvellement intellectuel ». Je traduis. Reingard M. Nischik (dir.), *History of Literature in Canada. English Canadian and French Canadian*, Rochester (New York), Camden House, 2008, p. 251.

<sup>1028</sup> Raphaëlle (pseud. de Raphaëlle-Berthe Guertin), « Nouveautés littéraires. *L'Initiatrice*, par Rex Desmarchais », *L'Action populaire*, 17 mars 1932, p. 6.

<sup>1029</sup> Camille Roy, 1932, p. 630.

<sup>1030</sup> Olivar Asselin, « *L'Initiatrice* de Rex Desmarchais », *op. cit.*, p. 1.

<sup>1031</sup> Raphaëlle (pseud. de Raphaëlle-Berthe Guertin), « Nouveautés littéraires. *L'Initiatrice*, par Rex Desmarchais », *op. cit.*, p. 6. Je souligne.

<sup>1032</sup> Albert Saint-Pierre, « Rex Desmarchais. *L'Initiatrice* », *Revue dominicaine*, vol. 8, juin 1932, p. 388.

plus universelle; elle rejoindra la génération de l'auteur : « Tout jeune homme qui a regardé un peu à côté de ses manuels pendant son cours d'étude et qui de quinze à vingt ans a fait autre chose que manger, boire et jouer au lawn-tennis retrouvera dans ces pages le récit de l'une ou l'autre phase de sa propre autobiographie<sup>1033</sup>. » Ce rapport à l'expérience personnelle fait d'ailleurs, toujours selon DesRochers, la véritable force des œuvres de Desmarchais, et c'est lorsqu'il en déroge que celles-ci perdent de la valeur :

Mais où l'auteur se fourvoie, c'est quand il cherche ses modèles en dehors de lui-même, c'est-à-dire quand il mène ses personnages en dehors du cycle de ses expériences personnelles. Si M. Desmarchais s'en était tenu à des autobiographies romancées, il n'y aurait aucune restriction à faire sur ses œuvres<sup>1034</sup>.

L'incipit de *L'Initiatrice* repose en effet sur une mise en scène rappelant la rédaction d'une autobiographie. Le roman s'ouvre sur les réflexions du narrateur, alors âgé de 24 ans, qui constate à quel point la ville de Montréal est en train de se métamorphoser. Le lecteur comprend rapidement que le narrateur est en train d'écrire jusqu'à ce que « l'appel strident d'un sifflet d'usine [le] tire du passé et de l'avenir, [le] replace dans l'heure présente » (I, 7). Ce sifflet suspend le mouvement de l'écriture : « Je laisse tomber le stylo sur la page blanche. » (I, 7) À partir de cet instant, la scénographie du roman est modifiée; elle n'appartient déjà plus au registre de l'écriture, mais s'apparente davantage au flux de pensée. Le lecteur ne lit alors plus la recension de l'histoire du narrateur, mais écoute, dans le moment présent, ses pensées intimes tandis qu'il justifie son départ pour l'Europe et l'abandon, en quelque sorte, du lieu de son idylle avec une jeune femme, Violaine Haldé. Pour Rex Desmarchais, il ne semble pas envisageable d'exploiter complètement le modèle du flux de pensée; le narrateur est d'ailleurs d'avis que c'est par l'écriture qu'il finira par se comprendre : « Au terme de ces pages, peut-être posséderai-je une meilleure connaissance de moi-même, de mes propres forces, de mes faiblesses... » (I, 13) Le prologue se clôt donc sur un retour à l'écriture tandis que le narrateur affirme : « Je reprends le stylo. » (I, 13) Les pages qui suivent peuvent donc être comprises comme le carnet du narrateur. La pensée de ce dernier, libre et mouvante dans le prologue, est désormais médiée et figée par l'écriture. La construction de cet incipit est révélatrice de la manière dont on peut, dans les années 1930, envisager le roman autodiégétique. La tentation du *stream of*

---

<sup>1033</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>1034</sup> Alfred DesRochers, « Aux Éditions Albert Lévesque. Auteurs anciens et nouveaux », *La Tribune*, 25 juin 1932, p. 4.

*consciousness*, voire du « roman parlant » se fait sentir, mais même les auteurs plus jeunes et plus enclins à l'expérimentation formelle ressentent la nécessité d'encadrer la parole par une mise en scène où elle est fixée dans l'écrit.

Ce rapport à l'écrit plutôt qu'à la parole vive fait en sorte que l'œuvre romanesque s'appuie sur une certaine esthétique du secret, du dévoilement d'une vérité à laquelle le narrateur a accès mais pas le lecteur<sup>1035</sup>. Alors que dans *La Chair décevante*, ce secret appartenait au personnage principal, le narrateur de *L'Initiatrice* est plutôt le dépositaire d'un secret qui n'est pas le sien. La jeune femme dont le narrateur est amoureux, Violaine Haldé, est le fruit de l'adultère de sa mère. Point focal du roman, cette disgrâce qui touche Violaine, et dont elle n'est pas responsable, abolit sa propre parole : elle ne peut se raconter que par l'entremise du narrateur.

Puisqu'il est admis que la jeune fille a un « secret » (I, 63), le dialogue ne peut donc qu'être unidirectionnel dans le couple qu'elle forme avec le narrateur : « Je contais à Violaine mes années d'enfance, mes rêves d'adolescent, mes ambitions de jeune homme. Elle écoutait silencieusement, ou ne prenait la parole que pour exiger d'autres récits de ma vie, de nouvelles précisions. » (I, 66) Le narrateur presse néanmoins sans cesse Violaine de s'ouvrir à lui. Lorsqu'il décide, pour améliorer sa situation, d'entreprendre des études de médecine, c'est ainsi moins pour son rapport au corps que pour celui de l'âme : « Je me sentais déjà un peu médecin — et comme tout médecin renferme un confesseur — je rêvais de confesser la jeune fille. » (I, p. 100) Amener la jeune fille à la parole est le point central de tout le roman, mais cette quête se solde par un échec : Violaine meurt avant d'avoir pu livrer son secret.

La mort de Violaine, annoncée dès le début du roman, agit comme moteur diégétique. Dans la diégèse de l'histoire qu'il raconte, le narrateur s'exprime pour mettre en mots ses espoirs et ses ambitions tandis que la mise par écrit de cette même histoire lui permet de revenir sur son idylle et d'en tirer les enseignements pour se construire en tant qu'individu. Violaine est quant à elle confinée au silence non seulement parce qu'elle ne peut révéler le lourd secret de son existence, mais aussi parce que sa parole est tout bonnement abolie par sa mort. Ce n'est d'ailleurs pas Violaine elle-même qui en vient à confier son secret au narrateur, mais sa mère

---

<sup>1035</sup> François Ouellet, « Robert Charbonneau, une esthétique du secret », dans Patrick Guay et François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Sciences humaines/littérature », 2011, p. 127.

Isabelle, qui lui raconte dans une lettre, le sacrifice de sa fille pour sauvegarder son propre honneur (I, 162-166). Si, alors qu'elle était encore vivante, Violaine se tait, elle a tout de même laissé derrière elle un journal qui a recueilli ses pensées. Ce journal est remis au narrateur après la mort de Violaine par Isabelle qui affirme qu'il « n'intéresserait plus personne sur terre, excepté [lui], peut-être » (I, 166). Paradoxalement, le narrateur ne rapporte aucun passage de ce journal. Au lieu de laisser la parole à Violaine, le narrateur explique plutôt comment la lecture du journal éclaire *pour lui* les contradictions de la jeune fille (I,166). Même lorsqu'ils sont offerts, les mots de Violaine, sa pensée propre, ne sont jamais déployés, ils demeurent lettre morte.

Lorsqu'il est séparé de Violaine, le narrateur avait en effet entrepris une première fois d'écrire leur histoire :

Je demandai au travail intellectuel un dérivatif à mes soucis. J'esquissai un plan de roman et je jetai même sur le papier le premier chapitre. Mais je m'aperçus, à la lecture, que je n'avais que raconté mon idylle avec Violaine. Éprouvant une singulière pudeur à confier à l'éditeur un récit si personnel et sans doute dénué d'intérêt pour le public, je brûlai ces pages. (I, 90)

Cette scène est en effet paradoxale puisque le lecteur est véritablement en train de lire un roman sur une idylle amoureuse. Le narrateur se défend toutefois d'avoir voulu faire romanesque : « J'ai fini d'écrire cette histoire. Ce n'est pas un roman malgré les passages romanesques qu'elle peut renfermer. C'est le récit que fait un jeune homme de son adolescence fiévreuse, de son réveil à la vie intellectuelle, à la vie sentimentale. » (I, 167) S'il n'arrive pas à raconter Violaine par la fiction, il réussit, après une tentative infructueuse (I, p. 91), à la dessiner au pastel. Le dessin fixe Violaine comme figure muette, telle d'ailleurs qu'elle le sera dans la mort, ce qui est pressenti par le narrateur : « Je ne savais pas que bientôt je verrais Violaine semblable à cette image. » (I, 133) De la jeune fille, il ne reste donc qu'un récit autobiographique destiné à rester privé, et une image. Tous deux sont réalisés non pas de son point de vue subjectif de Violaine, mais de celui du narrateur. Dans *L'Initiatrice*, en somme, l'expression d'une subjectivité ne peut pas se faire en dehors du cadre du journal. La parole est tue, elle ne peut se réaliser que par l'entremise de l'écrit. Violaine n'en vient jamais à dire son secret, elle le livre à son journal. Le narrateur, par la suite, l'écrit dans le sien propre, alors qu'il revient sur cet épisode de sa vie.

### **Amour libre, parole libérée dans *Les Demi-civilisés***

S'il est un roman qu'on pourrait plus facilement associer à la contestation qui affleurerait dans les œuvres romanesques d'après la Révolution tranquille, c'est certainement *Les Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey<sup>1036</sup>, publié en 1934 aux Éditions du totem. Le narrateur, Max Hubert, pendant de l'auteur, critique la petite bourgeoisie et l'élite de la société canadienne-française de l'époque; ce sont eux, les véritables demi-civilisés du roman. Selon David Décarie, « [d]avantage qu'un roman à thèse, l'auteur écrit un roman de l'antithèse, car il attaque plus qu'il ne défend<sup>1037</sup>. » Sur le plan discursif, les co-locuteurs de Max Hubert sont très clairement définis, il s'agit des demi-civilisés eux-mêmes, les lecteurs issus de la petite bourgeoisie, qui sont en train de lire son histoire. La mise à l'Index du roman exigée par le Cardinal Villeneuve est une rupture nette de la communication entre les interlocuteurs potentiels; en fait foi le silence relatif de la presse, qui ne couvre pas la publication de l'œuvre d'Harvey, par peur de représailles de l'Église<sup>1038</sup>. Josias Semujanga a montré, en se basant sur le cas de la réception critique des *Demi-civilisés*, que celle-ci concourt à créer un schéma narratif qui détermine la littérarité d'un texte littéraire :

Notons tout d'abord que le discours critique fonctionne comme un contrat de type fiduciaire sur la valeur littéraire (la littérarité) des textes, contrat établi entre le destinataire — l'instance critique — et le destinataire : la collectivité des lecteurs. De fait, par son faire persuasif (argumentatif), le contrat du sujet critique est à la fois énonciatif et énonciatif. Énonciatif parce que ce contrat est manifesté dans le discours du critique lui-même tel qu'il est énoncé (références aux différentes figures de la littérature ou de l'art en général). Et énonciatif parce que le critique se trouve à montrer à son énonciataire dans quelle mesure le texte nouvellement publié reste indéniablement un faire-valoir pour établir un type de communication littéraire, communication basée sur l'existence d'un horizon d'attente entre le critique et son lectorat<sup>1039</sup>.

Jean-Charles Harvey était probablement conscient de la charge qu'il menait dans son roman et de la rupture possible d'avec son lectorat (constitué tant de la critique et des lecteurs du roman). Le télégramme amusé que lui envoie Jovette Bernier, « Félicitations pour l'Index<sup>1040</sup>! », célèbre

---

<sup>1036</sup> Jean-Charles Harvey, *Les Demi-civilisés*, Montréal, Éditions du totem, 1934. Les références à ce roman se feront désormais par le sigle DC.

<sup>1037</sup> David Décarie, « L'évolution du roman urbain (1934-1945). Du roman bourgeois au roman du peuple », *Voix et Images*, vol. 41, n° 2, hiver 2016, p. 24.

<sup>1038</sup> Josias Semujanga, « La réception immédiate des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey. Éléments de sociosémiotique du discours critique », *Protée*, vol. 27, n° 2, 1999, p. 24.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>1040</sup> BAUS, Télégramme de Jovette Bernier à Jean-Charles Harvey, 26 juillet 1934.

la censure dont fait l'objet le roman, et donc la rupture de la communication suscitée par la parution des *Demi-civilisés*. Cette rupture n'est cependant que partielle :

La bombe des *Demi-civilisés* avec ses allures de fruit défendu provoque plutôt une ruée vers les librairies de la métropole. Les copies s'envolent vite et l'effet est particulièrement contagieux chez les jeunes, qui voient en Max Hubert un modèle. En tout, il se vendra 3 000 exemplaires du roman<sup>1041</sup>.

Le choix de la narration autodiégétique montre aussi un désir de s'adresser directement aux co-locuteurs. « Je me nomme Max Hubert. » (DC, 13) L'incipit des *Demi-civilisés* ne laisse pas de place au doute : l'histoire qui nous sera racontée le sera par le protagoniste, en son nom propre. Cette revendication de la parole et d'une identité dès la première ligne du roman se distingue des autres mises en scène de la subjectivité dans les romans de l'époque en ce qu'elle est beaucoup plus proche du roman parlant. Max Hubert se remémore bien sa vie (DC, 19), mais sans avoir recours aux artifices de l'écriture comme telle. Le roman ne se présente alors pas comme un journal ou un carnet, sa forme est plus libre et moins contrainte par la mise en scène d'un sujet écrivant, plutôt que narrateur, sa propre histoire.

Malgré tout, la difficulté de se dire et de se raconter demeure centrale dans le roman. En revenant ainsi sur son enfance, Max Hubert cherche des interlocuteurs : d'abord, Marthe, la jeune femme adultère pour qui Max ressent, pour la première fois, du désir, puis, le père Maxime, qui ne fréquente pas la messe et qui affirme ne pas avoir vécu comme les autres, considérant avoir pensé autrement. (DC, 27) Dans les deux cas, le jeune Max doit mettre un terme aux conversations. Après avoir été battue pour avoir volé le mari de sa meilleure amie, Marthe annonce à Max qu'elle quitte la région et lui fait promettre de ne jamais raconter cette histoire à personne (DC, 23); cette promesse est pourtant rompue alors que nous convie le narrateur à entendre cette histoire même, en nous en faisant le récit. Quant au père Maxime, c'est la mère de Max qui lui intime de ne plus le fréquenter (comme elle l'avait également fait avec Marthe [DC, 24]). Max n'a alors déjà plus la possession de sa propre parole. Le père Maxime lui demande d'ailleurs sans détour « Pourquoi es-tu muet, aujourd'hui petit? [...] Tu étais plus bavard l'an dernier. » (DC, 27)

---

<sup>1041</sup> Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir.), « *Les Demi-civilisés* », dans *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 181.

On pourrait lire dans ces deux personnages des représentations des deux libertés principales que Max Hubert percevra plus tard comme brimées : la liberté sexuelle associée à l'amour libre, et l'indépendance d'esprit. Que le jeune Max se voit empêché de parler librement avec Marthe et avec le père Maxime est en somme l'illustration du mutisme contre lequel il cherchera par la suite systématiquement à s'élever. Mais avant d'en arriver là, il doit aller au bout du silence. La mère de Max le destinait à une vie de prêtrise, et adolescent, le garçon entrera effectivement dans un cloître. Le narrateur révèle d'ailleurs que sa prise de conscience du monde, mais aussi, et de manière plus importante, sa prise de parole, a commencé à s'effectuer au sortir des ordres religieux :

La révolte avait commencé le jour où, secouant le joug du cloître tirant, sanglants, de ma gorge, de ma poitrine et de mes reins, les trois dards des vœux monastiques, j'avais ouvert devant moi, face à l'horizon immense et libre, les lourds panneaux de l'ombre et crié de toutes mes forces : « Enfin, je vais marcher dans ta lumière, soleil de la pensée, soleil de la nature et soleil de l'amour »! (DC, p. 53-54)

Les « trois dards » des vœux monastiques transperçaient Max Hubert dans le siège même de la parole (sa gorge), de l'amour (sa poitrine) et de la sexualité (les reins). En les retirant, il recouvre d'ailleurs l'usage de sa voix, ce qui lui permet de « crier de toutes [s]es forces ». Il n'est alors pas surprenant que les professions auxquelles le jeune homme, après avoir déménagé à Québec, pense se dévouer soient des métiers qui reposent sur une forme ou une autre d'art oratoire ou d'expression de la parole et des idées : avocat d'abord, puis détenteur d'une chaire à l'université et finalement chroniqueur. Ces trois tentatives se soldent par un échec :

Je voulais faire du droit, et l'on me dit qu'il y a épidémie d'hommes de loi. Je veux faire chaire à l'université, et l'on m'apprend que la chaire est incompatible avec mon indépendance d'esprit. Je vais, ce matin, offrir mes services à un journal, je présente cet article, et on me dit que ma prose déclencherait une campagne de désabonnement. (DC, 52)

La vraie raison de l'incapacité de Max à faire coïncider sa parole avec les attentes de la société semble cependant être son inadéquation avec celle-ci, qui est illustrée dans le songe allégorique du narrateur qui survient à la suite de sa tentative infructueuse de faire paraître un de ses articles. Max se retrouve ainsi transporté dans une « ville magique » (DC, 46), immonde et putride, dans laquelle sont placardées des affiches d'interdiction. La première aperçue par le narrateur a évidemment pour objet la parole libre, on peut y lire « Défense d'user de la parole autrement que pour déguiser sa pensée ». (DC, 46) Foncièrement contraire aux idéaux de Max, cette



interdiction de dire ce qu'on pense réellement le place dans des situations où la communication est impossible entre Max et les habitants de cette ville fantasmée. Lorsqu'il rencontre une jeune femme qui lui dit : « Je vous aime, ami, comme je vous aime! » (DC, 47), Max tente de l'embrasser, mais se retrouve écroulé. Tentant de faire comprendre que la jeune femme l'a « provoqué » par ses mots, Max apprend que les paroles qui sont dites dans ce monde correspondent au contraire de ce qui est pensé. L'agent de police lui explique : « Je parie que vous n'êtes pas du pays ou que vous êtes fou. Dans notre langage, les paroles prononcées par la femme que vous avez insultée signifient : “Je vous déteste, idiot, comme je vous déteste”. » (DC, 47) Dans cette ville inhumaine, il faut cacher sa véritable pensée et agir à l'encontre de ce qu'on ressent.

Plus tard dans son songe, alors évadé de prison, le narrateur aperçoit un gibet « auquel pendait, attachée par les pieds, une femme divinement belle », criblée de coups et ruisselante de sang : « [c']était la Liberté qu'on avait pendue! » (DC, 50) Max entreprend de la sauver et alors qu'ils traversent la ville, celle-ci se régénère sur le passage de la Liberté délivrée :

Sur mon passage, les arbres repoussaient, les brins d'herbe renaissaient, les fleurs s'ouvraient, les monuments de la sottise croulaient et les écriteaux infâmes tombaient avec fracas. Par enchantement, on voyait fuir les pestilences et surgir de la terre régénérée la pensée, l'art, la beauté et la joie. (DC, 51)

Lorsqu'il s'éveille de ce rêve, Max est abordé par Dorothée Meunier qui passait à cheval. Ce n'est pas un hasard, Dorothée incarne, dans la vie réelle du narrateur, cette même Liberté qu'il avait vue en songes. C'est en effet par elle que Max obtient les deux libertés qu'il s'était vu refuser enfant. D'abord, Dorothée convainc son père de la financer pour qu'elle puisse aider Max à fonder une revue, le *Vingtième siècle*, qui diffuserait « les idées de la jeune génération ». (DC, 61) Bien que la revue ne lui appartienne pas et qu'il ne soit désigné d'abord que comme le collaborateur de Dorothée (« Il n'aura de compte à rendre qu'à moi. », dit-elle [DC, 62]), Max se retrouve en complète charge de la publication. Si Dorothée vient fréquemment à la revue, c'est davantage pour discuter avec Max que pour gérer leurs affaires. Dorothée redonne à Max la parole, et la totale liberté d'esprit qu'il espérait trouver. Qui plus est, elle lui offre également de vivre un amour libre, repoussant aussi longtemps que possible l'idée d'un mariage pour préserver la force de leur amour.

La superposition entre la Liberté et Dorothée devient encore plus vive quand cette dernière rompt soudainement avec Max, en lui expliquant qu'un secret fait en sorte qu'elle ne pourra plus jamais le voir, et entre au couvent, topos constant de la réduction au silence. Max affirme alors : « Ma faculté de penser, mon énergie, mon imagination, plus rien de cela n'existait. Je chavirais dans une nuit. J'étais aboli. » (DC, 76) Soustrait au contact de Dorothée, Max perd progressivement sa capacité de gérer le *Vingtième siècle*, qui s'enfonce dans les scandales et perd ses abonnés. Il fréquente des jeunes femmes qui, si elles comblent toujours son désir d'amour libre, ne font que passer dans sa vie sans y rester.

L'association entre la liberté et Dorothée est si grande que Max perd la narration de sa propre histoire dans l'avant-dernier chapitre du roman<sup>1042</sup>, où un narrateur omniscient raconte, en utilisant principalement l'indicatif présent, la fuite du couvent de Dorothée et sa longue marche dans la neige jusqu'à la maison de Max (DC, 154-156). La scission entre ce narrateur extradiégétique et Max Hubert est d'autant plus marquée que la narration fait directement référence au personnage lui-même : « Cette nuit-là, Dorothée ne pouvait dormir. Quand elle était sur le point de s'assoupir, elle voyait paraître, à travers sa fenêtre, *la face de Max Hubert*, qui la fixait de ses yeux tristes. » (DC, 153. Je souligne.) Cette section du récit n'est donc pas une construction de Max lui-même, qui pourrait endosser la narration de la fuite de Dorothée en la racontant telle qu'elle-même aurait pu le faire après les événements, un peu à la manière d'un souvenir. La parole n'est pas non plus cédée à Dorothée elle-même. Le récit rattrape en effet la narration à partir de cette scène : Max ne se remémore plus sa vie, l'action se produit au moment même où elle est racontée.

Ce nouveau narrateur extradiégétique n'est cependant pas complètement omniscient ou neutre et émet quelques opinions personnelles en décrivant le périple de Dorothée :

Combien de temps marcha ainsi l'épousée des neiges? Deux heures peut-être! Elle allait, petite forme blanche dans la blancheur mouvante qui l'enserrait de plus en plus de sa férocité et dont le souffle mordait dans ses muscles et dans ses os. *Quand même!* Elle bravait le cruel et trop chaste monarque des pays du nord, l'hiver marmoréen [...]. (DC, 154. Je souligne.)

À travers cette narration perce aussi à l'occasion la voix de Dorothée : « Il ne faut pas rester là. Dans un instant de lucidité, elle pense qu'elle ne saurait s'immobiliser sans en mourir. »

---

<sup>1042</sup> Le terme de « chapitre » est utile, mais il s'agit davantage de sections, qui sont délimitées.

(DC, 155) Le passage à la narration extradiegetique sert à renforcer le drame de l'action qui se déroule tandis que Dorothée, dans sa « robe de mariée » qui est en fait la robe dans laquelle elle aurait dû prononcer ses vœux le lendemain au couvent, erre sur les Plaines d'Abraham. Elle réussit finalement à rejoindre la maison de Max et à sonner à la porte avant de s'évanouir sur son palier.

Dans le chapitre suivant, Max reprend de l'énonciation narrative. Alors qu'il tente de réanimer Dorothée, il déclare : « C'est moi, Max, oui, ton Max qui t'a sauvée. » (DC, 156) Si Max a certes trouvé Dorothée et s'est assuré qu'elle obtienne les soins dont elle a besoin, il ne l'a pas réellement sauvée, c'est elle qui a fui et qui, en somme, a procédé à son propre sauvetage en affrontant la nuit glaciale.

Dans son délire, Dorothée a une vision fantasmée de la Conquête sur les Plaines qu'elle vient à peine de traverser :

Deux grandes armées avec une multitude de soldats... Deux généraux transparents comme des cristaux... Tous ces hommes blancs se battent... Ils saignent et tombent. Ils se relèvent... La troupe entière monte dans l'air, à l'assaut d'une montagne de lumière. Les deux chefs, marchant en tête, et se tenant par la main, vont s'embrasser au bord du soleil... (DC, 157)

L'allégorie est ici celle de la réconciliation. Dorothée a également une vision : « [q]uatre francs-tireurs énormes [qui] portent, à bout de bras, une femme qu'ils emmènent avec eux... Que dites-vous, francs-tireurs? Que c'est mon âme que vous emportez? » (DC, 157) Dorothée exige alors d'eux qu'ils amènent également Max, pour qu'ils puissent tous deux s'épouser « quelque part dans les étoiles. » (DC, 157) Lorsque la jeune femme reprend finalement pleinement connaissance, le roman se clôt sur la promesse faite par Dorothée de ne plus quitter Max : « Parce que nous nous aimons, Dorothée. Tu ne partiras plus. /— Non, je ne partirai plus... » (DC, 158) Cette finale, très romanesque en ce qu'elle se termine sur la réunion des amants qui devraient, finalement vivre heureux, semble également signifier le retour à la stabilité pour Max, bien qu'il ne soit pas dit s'il pourra recommencer ses activités au *Vingtième siècle*. Le retour de Dorothée est tout de même un certain retour à la parole.

Bien que le roman *Les Demi-civilisés* ne soit pas complètement exempt d'une part d'encadrement de l'énonciation par un narrateur omniscient, le choix de la première personne est logique puisque la parole individuelle est intimement liée, dans le roman, à une forme de non-conformisme. C'est d'ailleurs tout juste ce que Max affirme lorsqu'il dit avoir pris

conscience d'être rebelle : « Pourquoi rebelle? Parce que je refusais d'abdiquer le moi, ce moi qui prenait des proportions infinies à mesure que je comptais, méprisant ou apitoyé, les infirmités et les insignifiances du monde qui m'entourait. » (DC, 53) Le « moi » qu'invoque ici Max — psychique et énonciatif — ne peut transparaître sans la liberté de parole.

Le regard personnel que porte Max sur la société dont il est issu (la campagne) et celle dans laquelle il évolue ensuite (la ville dominée par l'élite demi-civilisée) permet d'appréhender les situations choquantes présentées dans le roman (la promiscuité sexuelle, l'amour libre, le suicide, notamment) par la médiation du discours d'un personnage, si un narrateur omniscient racontait cette histoire, en fait, il l'endosserait davantage. La forme narrative au « je » a aussi une valeur éducative pour les lecteurs. Max, en parlant des textes parus dans le *Vingtième siècle*, est clair : « Enseignez aux hommes des choses claires, simples, presque évidentes, ils ne vous écouteront pas, », mais (je souligne) : [p]résentez-leur des fictions, des contes, une philosophie fondée sur l'imaginaire, *affirmez le tout avec force et conviction* et vous aurez la certitude non seulement d'être cru, mais de vivre des siècles dans leur reconnaissance. (DC, 63) Ici aussi, pourtant, la femme a un rôle définitoire dans la capacité d'exercice de la parole d'un narrateur masculin.

### ***Siraf*, ou quand les esprits ne se rencontrent pas**

Après avoir fait paraître deux romans sous le pseudonyme d'Henri Doutremont aux Éditions Édouard Garand<sup>1043</sup>, Bugnet propose, sous son nom véritable cette fois, le roman *Siraf*<sup>1044</sup>, publié aux Éditions du Totem en 1934. Sous-titré « Étranges révélations, ce qu'on pense de nous par-delà la lune », *Siraf* emprunte les codes du dialogue philosophique. Le narrateur du texte, jamais nommé, est un agriculteur canadien-français vivant en Alberta qui, un soir de janvier 1920, se retrouve à une soirée chez des amis sur la rive sud du Lac des Aigles<sup>1045</sup> où il discute du progrès de la race humaine, notamment grâce à la création de la radio. Alors que tous les convives choisissent d'aller dormir à la fin de la soirée, le narrateur décide plutôt d'aller se promener sur les rives du lac, ses idées ayant été échauffées par la conversation. (S,

---

<sup>1043</sup> Henri Doutremont [George Bugnet], *Le lys de sang*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923 et Nipsya, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.

<sup>1044</sup> Georges Bugnet, *Siraf*, Montréal, Éditions du totem, 1934. Le sigle S sera désormais utilisé pour renvoyer à ce texte.

<sup>1045</sup> Georges Bugnet situe souvent l'action de ses romans aux abords de ce lac fictif, qui pourrait correspondre au Lac La Nonne où il s'est lui-même établi et dont le nom en cri, « *mi-ka-sioo* », signifie justement « aigle ».

8) Un Esprit, Siraf, se manifeste alors et le narrateur amorce avec lui une série de dialogues, qui se dérouleront sur plusieurs mois, et lors desquels les deux interlocuteurs débattent tour à tour du progrès industriel, des régimes communiste et capitaliste, de la démocratie, de l'instruction publique, de la science, d'eugénisme et de contrôle de la natalité. Il serait attendu que la spiritualité soit l'un des sujets de prédilection, mais on ne rencontre pas de mention de la religion dans les échanges, même lorsqu'il est question de l'unité du corps et de l'esprit de l'humain (S, 38-39). Siraf sera éventuellement rejoint par un second Esprit, Karis, qui ajoutera à la dynamique du dialogue.

Malgré cette prémisse, les critiques ont tôt fait de souligner que *Siraf* « ne laisse pas d'être canadien à sa manière, puisque l'auteur et son esprit familial s'entretiennent aux champs, près des lacs d'Alberta<sup>1046</sup> ».

J'aime les idées à condition qu'elles aient un semblant de corps palpable : la philosophie « romancée » leur en donne. [...] Ce qui m'agrée le plus, c'est que si vous énoncez la plus évidente des vérités dans un roman ou un dialogue philosophique, elle prenne tout de suite un petit air de paradoxe. Ces sortes d'ouvrages portent plus au scepticisme qu'à la certitude. En ces années où foisonnent les fois et les certitudes les plus diverses, où la moindre théorie historique ou scientifique a son autel et ses prêtres, c'est précisément de scepticisme dont nous avons soif [...]<sup>1047</sup>.

Ce refus de l'imposition d'une thèse claire dans le roman dérange toutefois Maurice Hébert :

D'abord surpris et irrité que M. Bugnet se soit servi de truchements si indirects pour exprimer sa pensée, l'on aura vite saisi que ces messieurs de la lune étaient convoqués à une sorte d'assemblée contradictoire, ne servant qu'à souligner les contrastes entre les idées et à en faire valoir les meilleures par opposition des autres<sup>1048</sup>.

Un chroniqueur signant P. S. exige lui aussi une prise de position claire du romancier : « À certains moments, il semble qu'enfin on va avoir une explication, que l'auteur va prendre une attitude, mais le livre terminé, on ne sait quoi conclure<sup>1049</sup>. » Le choix de la narration autodiégétique complique alors davantage la situation : « Faire dire des sottises à un de ses personnages sans les réfuter ou montrer qu'on ne les approuve pas, ce n'est déjà pas riche, mais lorsqu'on dit cela à la première personne<sup>1050</sup>... » Lucien Parizeau trouve également que les idées

---

<sup>1046</sup> Berthelot Brunet, « Le philosophe d'Alberta », *L'Ordre*, 1<sup>er</sup> décembre 1934, p. 4.

<sup>1047</sup> *Ibid.*

<sup>1048</sup> Maurice Hébert, « Quelques livres de chez nous – Trois livres récents », *Le Canada français*, mars 1935, p. 682.

<sup>1049</sup> P. S., « Que veut-il dire? », *Le Devoir*, 19 décembre 1934, p. 3.

<sup>1050</sup> *Ibid.*

exprimées par Siraf sont le fait d'une certaine sottise, qu'il attribue aux lecteurs visés par l'ouvrage, le peuple friand de divertissement, qu'il ne tient pas en très haute estime<sup>1051</sup>.

Jean-Charles Harvey et Alfred DesRochers<sup>1052</sup> se font au contraire les défenseurs de l'œuvre de Bugnet. Bien loin de croire que Siraf sera accessible pour la masse, Harvey en fait plutôt un roman qui « s'adresse surtout aux intellectuels, dans un pays qui n'en a pas beaucoup. Son mérite est de n'avoir aucune ambition commerciale<sup>1053</sup>. » Le romancier va même plus loin, en soutenant que « Siraf est un esprit critique, et même un esprit critique en diable. De tous les personnages de la littérature canadienne, qui semblent descendus d'un panneau-réclame tant ils sont faux, celui-là est bien plus agréable et, pour tout dire, le moins sot<sup>1054</sup>. » En réponse à Pierre Dagenais, Albert Pelletier répond même que *Siraf* est le « roman plus intelligent et d'intérêt plus universel que tout le reste de la littérature canadienne<sup>1055</sup> ». Maurice Hébert souligne aussi prestement : « dans quel style *Siraf* est-il écrit? Ma foi, en celui d'un honnête homme, au sens classique du mot. Cet homme met toute sa probité à bien servir une langue qui reste, au Canada comme en France, pays ni de lune ni d'au-delà, mais de lumière spirituelle, la première du monde<sup>1056</sup>. »

Lorsque s'ouvre le roman, l'énonciation semble endossée par un narrateur qui serait aussi l'auteur du texte que nous avons sous les yeux :

Je me rends bien compte que ceci est extraordinaire. Pour autant, je ne veux même pas tenter d'en offrir la moindre explication. J'estime que la meilleure manière de convaincre le lecteur consiste à lui présenter simplement les faits. Chacun peut ainsi, sans prétention, les interpréter. (S, 7)

Le narrateur ajoute également que « fort longtemps, ces relations ne [lui] semblèrent pas dignes d'être fixées par l'écrit » (S, 8), mais que ces dernières années, sans qu'il n'explique ce retournement de situation ou les raisons qui le poussent à le faire, « il [lui] a paru bon de les préserver de l'oubli. » (S, 8) Le récit se présente donc comme une expérience, certes paranormale, mais vécue, où l'allocutaire principal, identifié explicitement comme le lecteur, est un *interprétant*. Les positions du narrateur ne sont pas présentées comme étant plus valides

---

<sup>1051</sup> Lucien Parizeau, « La critique des livres – III. Georges Bugnet », *L'Ordre*, 28 novembre 1934, p. 4.

<sup>1052</sup> Alfred DesRochers, « Quelques nouveautés du pays », *La Tribune*, 15 décembre 1934, p. 4.

<sup>1053</sup> Jean-Charles Harvey, « La vie des idées – *Siraf* », *Le Canada*, 8 janvier 1935, p. 2.

<sup>1054</sup> Lucien Parizeau, « La critique des livres – III. Georges Bugnet », *op. cit.*, p. 4.

<sup>1055</sup> Albert Pelletier, « Tribune libre – À propos de funérailles littéraires », *Le Canada*, 4 février 1936, p. 2.

<sup>1056</sup> Maurice Hébert, « Quelques livres de chez nous – Trois livres récents », *op. cit.*, p. 683.

que celles de Siraf et celles de l'Esprit ne l'emportent pas non plus sur les opinions de l'agriculteur. Mais le roman a bien pour but de *convaincre* le lecteur, non de l'existence des Esprits, comme semble de prime abord l'annoncer l'incipit, mais de la nécessité de *prendre position* sur les questions dont débattent Siraf et le narrateur.

Cet incipit est ainsi à mettre en relation avec l'excipit, où le narrateur, las d'écouter les discours des Esprits, explique : « je me décidai à mettre par écrit, avec une longue patience, et dans l'intention de le réfuter à loisir, par ma propre méditation, ce qu'avaient dit ce jour-là, Siraf et Karis. » (S, 187) Le récit se termine donc sur une boucle qui ramène le lecteur au début du roman; c'est en somme une invitation à le relire et, à l'instar du narrateur, à méditer et à réfuter les thèses des Esprits, mais aussi peut-être les siennes propres.

L'agriculteur montre dès le début du texte qu'il a besoin d'un interlocuteur et qu'il n'est pas en mesure de le trouver. Ce besoin de trouver un co-locuteur est corroboré par la seule entrée d'un journal intime qui serait tenu par l'agriculteur :

15 avril 1920. — Belle et chaude journée de printemps. Dans deux ou trois jours on pourra mettre la charrue dans les champs. Il n'y a que quelques baissières qui soient encore un peu trop humides. Ce matin, appointi des piquets de clôture. Cet après-midi, hersé le jardin (labouré l'automne passé). Puis nous y avons semé : laitue, radis, pois, oignons, persil, cresson. Été à la poste. Pas de lettres. Il n'y avait que le journal. (S, 17)

Alors que le format du journal intime pourrait être privilégié pour explorer les questions qui seront au cœur des débats avec Siraf, l'agriculteur y consigne plutôt un ensemble de renseignements factuels sur la météo et le travail des champs, et il semble effectuer ses tâches essentiellement seul, ou alors en compagnie de gens avec qui la communication ne semble pas possible. En notant qu'il n'y avait pas de lettres à la poste, il souligne également indirectement qu'il ne trouve pas de correspondant.

L'agriculteur est toutefois préoccupé et désire débattre; le journal, d'ailleurs, lui fournit à plusieurs occasions les sujets litigieux sur lesquels il voudrait réfléchir. Lorsque *son* esprit bouillonne de réflexions se manifeste l'Esprit, qui semble à la fois provenir de l'extérieur et de l'intérieur de lui-même : « Il en est toujours ainsi. Où que je sois, ce sont toujours les mêmes signes précurseurs : des idées s'emparent de moi, autour de moi des êtres invisibles commencent à s'agiter, en moi se répercutent ces agitations. » (S, 9) Les apparitions de l'Esprit devraient

donc pallier l'absence d'interlocuteurs réguliers que déplore depuis longtemps le personnage de l'agriculteur.

Or, si c'est le narrateur qui apparaît comme premier dépositaire de la parole, puisque c'est lui qui retranscrit ses dialogues avec Siraf, il s'en voit en même temps constamment privé. Le roman de Bugnet semble en effet se présenter comme un dialogue polémique, où chacun des locuteurs prétend posséder la vérité<sup>1057</sup>. Sylvie Durrer, qui s'est intéressée au dialogue romanesque, estime que dans le dialogue polémique, « [l']enchaînement dominant est {assertion/assertion}. [...] Quand il y a des questions, elles sont en général rhétoriques, c'est-à-dire qu'il faut les prendre comme des assertions<sup>1058</sup>. » Dans ce curieux roman, l'agriculteur endosse la défense continuelle de l'humanité — et donc de la science et du progrès — tandis que Siraf cherche systématiquement à démonter son argumentaire. Le dialogue polémique voudrait cependant que les interlocuteurs soient sur un pied d'égalité, mais Siraf emprunte souvent un ton condescendant, moqueur ou supérieur, tout de même plus conciliant que celui de Karis, qui manifeste un dédain marqué pour l'espèce humaine, en particulier pour la « race blanche », la pire selon Siraf, parce qu'elle pêche par l'orgueil (S, 58). Les Esprits qualifient constamment les êtres humains de « microbes », de « bacilles » (S, 93, 167), d'« animalcules » (S, 169), et d'autres termes désobligeants qui éclairent et affectent le rapport de force entre l'agriculteur et les Esprits.

À quelques reprises, l'agriculteur demande à Siraf de se manifester pour discuter d'un point précis, mais l'Esprit n'apparaît que lorsqu'il le désire. Siraf coupe également constamment la parole du narrateur :

– Je constate, Siraf, que ce que tu aimes surtout, toi, c'est à t'écouter parler. Si tu voulais bien me laisser placer un petit mot, je t'expliquerais que, si au système capitaliste on substitue celui du communisme, on verrait alors...

– Mon ami, tu n'as nul besoin d'ouvrir la bouche ni de faire claquer ta langue. J'entends ta pensée avant même qu'elle soit en toi achevée. (S, 163)

Parler est en ce sens une activité inutile pour le narrateur, dont les pensées sont non seulement sues d'avance, mais réfutées avant même qu'elles ne soient présentées. Dans ce contexte, le débat est clos avant même d'avoir commencé. De plus, la conversation ne sert pas à faire

---

<sup>1057</sup> Véronique Montagne, « Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 4, 2011, p. 814.

<sup>1058</sup> Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque, style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 115.



changer l'un ou l'autre de protagonistes d'opinion, mais les conforte plus encore dans leurs positions, comme l'explique le narrateur : « Il suffit que je veuille m'attacher à quelque certitude pour qu'il [Siraf] arrive sournoisement afin de saper en quelques phrases tout mon édifice patiemment construit. À quoi il ne réussit pas » (S, 72), même s'il admettra plus tard que « [s]es idées, bien qu'opposées d'ordinaire aux [s]iennes, [lui] ouvrent parfois des routes que, sans lui, [il] n'aurai[t] pas songer à explorer... » (S, 111) La plupart du temps cela dit, la conversation s'achève sur la frustration de l'agriculteur qui n'a pas réussi à faire entendre son point de vue, ou qui n'a pas su l'expliquer convenablement :

De fort méchante humeur, je plantai là Siraf, retournai à ma charrue et achevai mon labour; ouvrage infiniment plus simple, plus profitable, et qui me remit promptement le cerveau d'aplomb. (S, 48)

Il vaut, en somme, mieux se taire puisqu'il n'est pas réellement possible d'engager un dialogue constructif avec Siraf. L'Esprit occupe la presque totalité de la communication, il raconte souvent ses propres voyages et découvertes (S, 43 et 74 par exemple) ou rapporte d'autres dialogues qu'il a engagés avec des personnages d'autres époques : Archimède (S, 116), un Chinois, un pharaon, un étudiant en médecine dans les cuisines de Cléopâtre (S, 140). L'espace qui pourrait être accordé à l'agriculteur pour déployer ses idées et sa compréhension du monde est donc plutôt donné à d'autres, dont le discours est rapporté par Siraf, et potentiellement médié par l'Esprit pour qu'il soit en accord avec ses propres jugements sur la civilisation humaine.

Plus encore, l'arrivée d'un second Esprit, Karis cristallise le musellement du narrateur. Cette nouvelle entité est introduite pour permettre de donner à voir la civilisation occidentale, qui est l'objet principal des querelles entre le narrateur et Siraf, d'un point de vue complètement externe. Karis est en effet ignorant de la vie sur terre : il n'en connaît pas les formes et ignore tout des us et coutumes des êtres humains. Son introduction permet d'utiliser une technique très répandue dans le discours philosophique didactique<sup>1059</sup> : celui de l'explication du maître à l'élève. Le narrateur, bien que Siraf cherche à quelques reprises à endosser la position du professeur par rapport à lui, est complètement exclu de cette dynamique. Même si Siraf l'enjoint à le faire à plusieurs reprises dans le texte, Karis n'adressera jamais la parole au narrateur, le contraignant la plupart du temps à la position de simple auditeur. Cette situation ne lui sied pas :

---

<sup>1059</sup> Véronique Montagne, « Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre », *op. cit.*, p. 813.

Désespérant d'obtenir de ces Esprits la moindre compassion, la moindre justice, je pris le parti de me poser les pouces au creux des oreilles. Ce fut peine perdue. Les voix continuèrent à pénétrer jusqu'à mon entendement tout aussi distinctes qu'auparavant. (S, 168)

Le narrateur est en somme forcé d'entendre des points de vue qui sont contraires aux siens, voire qui l'offensent, sans pouvoir toutefois participer activement au débat. Après avoir confondu des êtres humains dansants avec des moucheron, Karis se méprend aussi sur « l'animal » que veut lui présenter Siraf :

- Apercevez-vous, Karis, au bord de cette forêt, près du lac, ce tout petit animal, assis, et qui mange?
- Oui, il est bien joli avec sa longue queue relevée en panache le long de son dos. Qu'est-ce qu'il grignote entre ses pattes de devant?
- Ce que vous admirez est un écureuil. Il tire les amandes d'un cône de pin, mais je vous parlais de celui qui n'a pas de queue.
- Je le perçois aussi, mais il est moins agréable à examiner. C'est un homme, il me semble. Et c'est un de la horde de vos civilisés ravageurs. Il a tué plusieurs de ces beaux arbres. (S, 91)

Karis se justifie en effet de refuser d'entrer en communication directe avec l'agriculteur parce que « l'homme est le seul qui commette le mal sciemment, librement » (S, 57) et qu'il affirme : « Vous le savez, il n'est rien que je déteste plus que le mal. » (S, 57) Parce qu'il est perçu comme appartenant à une sous-espèce ravageuse, en somme à une plaie, l'agriculteur de *Siraf* voit sans cesse la parole lui être retirée. Le dialogue, dans le roman de Bugnet, est alors inexistant, il s'agit bien davantage d'un monologue de la part de Siraf ou de discussions qui n'engagent pas le narrateur.

Au cœur du roman se retrouve en fait le débat opposant la Culture à la Nature, très présent dans l'ensemble de l'œuvre de Bugnet<sup>1060</sup>. L'agriculteur, par son métier même, ne peut qu'être le défenseur de la Culture, et ce n'est pas une coïncidence si les Esprits se manifestent le plus souvent dans le roman alors que le narrateur travaille aux champs (S, 36) ou défriche sa terre (S, 89-90) : il est précisément en train d'effectuer un double travail de culture (agricole) et de Culture (civilisatrice). C'est certainement là sa plus grande faute et cette tare est atavique :

Vous avez voulu boire à plein gosier au tonneau de la science. C'est une liqueur capiteuse. Vous vous êtes enivrés comme un ivrogne s'enivre d'alcool. L'intempérance intellectuelle ne se guérit pas plus facilement que l'autre, et vous la transmettez longtemps en héritage à vos fils. (S, 126)

---

<sup>1060</sup> Deux autres de ses romans, *Nipsya* et *La Forêt* explore l'opposition entre Nature et Culture.

L'agriculteur, par sa condition même d'être humain, ne peut pas s'opposer aux Esprits, plus directement liés à la Nature. Fondamentalement, il se voit donc privé de son droit de parole et de pensée.

\*  
\* \*

En somme, durant l'entre-deux-guerres, les romans canadiens écrits à la première personne du singulier se présentent sous la forme de journaux intimes ou de pseudo-mémoires, laissant transparaître que la structure traditionnelle du genre romanesque, si elle commence à être contestée, n'est pas encore complètement délaissée pour autant. La posture du narrateur dans ces œuvres n'est plus celle d'un conteur, et l'énonciation est endossée par un personnage en particulier, qui cherche à parler en son nom propre, mais le retour impromptu d'un narrateur omniscient dans certains moments-clés de l'action montre qu'on ne peut pas encore envisager totalement de mettre à mal les règles implicites du genre romanesque. La voix des protagonistes est alors subordonnée à celle d'un narrateur omniscient, qui reprend à l'occasion le contrôle de la narration, comme c'est le cas dans *La Voix des sillons* et à la fin des *Demi-civilisés*. Dans le roman de Parenteau, ce narrateur omniscient se confond totalement avec l'auteur lui-même. Cette intrusion de la voix de l'auteur est héritée d'une tradition d'interruption auctoriale qui avait déjà cours dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle, comme je l'ai montré. Dans *Les Demi-civilisés* cependant, la perte du contrôle narratif ne se traduit pas par une prise en charge de l'énonciation par l'auteur. Un narrateur omniscient donne plutôt à voir le déroulement des actions de Dorothee, dont Max Hubert n'aura pas pu être lui-même témoin. La difficulté du romancier d'effacer sa propre voix ou à ne pas faire intervenir un narrateur omniscient, m'apparaît symptomatique, en plus d'une certaine maladresse, de la redéfinition graduelle qui s'opère dans l'imaginaire générique romanesque quant à l'instance discursive principale du genre romanesque.

S'il y a bien quelques tentatives de proposer des œuvres romanesques reposant sur le flux de pensée, les romanciers choisissent habituellement de mettre en scène l'acte d'écriture. Le narrateur de *L'Initiatrice* et l'agriculteur dans *Siraf* cantonnent l'expression de leur subjectivité à l'espace du journal, à la rédaction de leurs mémoires ou de leur histoire. Ce dispositif, cette mise en scène, est généralisée dans le roman autodiégétique canadien, au-delà

des quelques exemples que j'ai analysés plus en profondeur. Les romans autodiégétiques canadiens sont alors moins des « romans parlants » comme certaines œuvres du corpus français de la même époque exploré par Meizoz que des œuvres dans lesquelles prime encore un imaginaire associé à l'acte d'écrire, à la pratique de la rédaction même. Confinée à l'espace du carnet, du journal ou, plus rarement, de la lettre, la parole ne peut pas réellement se déployer; elle demeure, le plus souvent, dans la sphère privée et intime. Sur le plan thématique, les personnages se voient également muselés ou ne sont pas à même de trouver des interlocuteurs valables. Qu'ils cherchent à faire la démonstration d'une exaltation aux accents romantiques et lyriques, à explorer plus en avant la psyché humaine ou à contester le pouvoir établi, les protagonistes sont irrémédiablement réduits au silence. La difficulté de se raconter dans le roman canadien se présente alors sur tous les plans de l'énonciation. Ce constat s'applique d'ailleurs autant aux œuvres qui font l'apologie des valeurs régionalistes comme *La Voix des sillons* et *Siraf* que dans les romans hétérodoxes *L'Initiatrice* ou *Les Demi-civilisés*. La parole y est tue et empêchée.

## CONCLUSION

*Le petit ballot de livres canadiens va grossir! Il va bon train déjà, le p'tit diable! En dix ans, de ballotin qu'il était, il est devenu ballot; petit ballot, si l'on veut, mais ballot tout de même. Dix autres années vont vivement s'écouler [...]. Et le petit rayon deviendra grand rayon. [V]ous verrez le client abasourdi s'arrêter. Oh! cette fois il saura regarder, et, comme sortant d'un songe lointain, il tressaillira, s'approchera, puisera. Puis, jetant un regard surpris, un regard éperdu autour de lui, il se demandera :*

*– Comment, diable, oui, comment diable, n'ai-je pas aperçu plus tôt ce rayon magnifique?*

JEAN FÉRON, 1925<sup>1061</sup>

Comme ce client de librairie s'extasiant devant le rayon de livres canadiens qu'il n'avait jusqu'alors jamais remarqué, on peut se surprendre de l'ampleur et de la diversité du corpus romanesque de l'entre-deux-guerres. Le petit ballot, comme l'annonçait Féron en 1925, a en effet pris des proportions surprenantes au cours de la période; le roman, en particulier, a connu une popularité grandissante, jusqu'à en déclasser les autres genres en nombre d'œuvres publiées, comme j'en ai fait la démonstration en introduction de cette thèse. Ces nombreux romans ont pourtant été en grande partie rendus invisibles dans l'histoire littéraire, relégués au rang de « non-œuvres » par les autorités cléricales de l'époque, mais aussi subséquentement dans l'imaginaire plus récent, qui n'y reconnaît pas vraiment les traits d'une véritable esthétique romanesque. Comme le remarquait Micheline Cambron dans son article « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », « le nombre de ces non-œuvres est assez affolant<sup>1062</sup> ». En font foi les quelque deux cents titres que j'ai compilés<sup>1063</sup>, dont la vaste

---

<sup>1061</sup> Jean Féron, « Trop de livres! », supplément « La vie canadienne », n° 4, *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925, p. 77.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1063</sup> Voir l'Annexe II.

majorité demeure inconnue, hormis des spécialistes de la période. La nécessité d'une étude sur le roman de l'entre-deux-guerres reposait alors d'abord sur la relative méconnaissance de ce corpus immense.

Il ne s'agissait toutefois pas de produire un contre-récit à partir des œuvres qui avaient été précédemment écartées de l'histoire littéraire québécoise<sup>1064</sup>. Cette étude cherchait plutôt à permettre des rapprochements entre les œuvres, de façon à donner une image plus précise du champ littéraire romanesque tel qu'il s'est constitué durant l'entre-deux-guerres, toute partielle et lacunaire que puisse être cette restitution. Le parti pris initial sur lequel repose cette thèse était donc de replacer les différents romans qui composent le corpus de l'entre-deux-guerres à la place qui leur échoie, mais aussi *de les lire ensemble*. Aucune analyse ne s'était véritablement attachée à étudier ces titres comme un tout; une étude du roman canadien de l'entre-deux-guerres restait ainsi à faire dans le domaine de la recherche en littérature québécoise.

Trop souvent vue comme une période où la pratique du genre romanesque se réduit au roman du terroir, l'entre-deux-guerres est pourtant le véritable temps fort de la constitution du genre romanesque au Québec. L'intensification de la production romanesque est manifeste à cette période, mais c'est aussi le moment de l'avènement d'un nouveau discours sur le genre romanesque, dont l'un des indices les plus probants est la soudaine récurrence de la dénomination générique « roman canadien ». L'entre-deux-guerres est ainsi le moment d'un véritable « baptême générique<sup>1065</sup> » à grande échelle. Alors que les œuvres du siècle dernier étaient plus fréquemment identifiées comme des « romans de mœurs canadiennes », voire comme des « esquisses de mœurs », le changement de dénomination en faveur de l'indicateur générique « roman canadien » sous-tend une modification de la manière même de conceptualiser le genre romanesque au Québec. Ce qu'on nomme le « roman canadien » prend alors valeur de projet national; il s'agit d'une étape dans l'affirmation et l'autonomisation de la littérature canadienne-française.

---

<sup>1064</sup> Dans son article, Micheline Cambron estime que la tentation de constituer de tels contre-récits à partir d'œuvres précédemment écartées de l'histoire littéraire est grande. Voir « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 88.

<sup>1065</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 65.

## LECTURES DU ROMAN CANADIEN

Pour appréhender ce changement, j'ai choisi de passer par l'étude de l'« imaginaire générique » de la période, pensé comme l'ensemble des représentations d'un genre, ici le roman, à une époque donnée. Cette thèse avait en effet pour objectif de réfléchir à la mise en place de l'imaginaire générique associé au roman canadien et de comprendre comment il se déploie dans le champ littéraire de la période. Avoir recours à la notion d'imaginaire générique me permettait ainsi d'explorer la construction d'une certaine image du roman, assumée plus ou moins consciemment par les contemporains, en dégagant les modèles préconisés pour le roman canadien, les valeurs qu'on souhaitait qu'il véhicule, les modifications de son format et les inflexions de ses poétiques. La mise en branle de ce grand chantier du roman canadien impliquait en effet des modifications profondes dans la manière d'écrire le roman, d'encadrer sa lecture et de favoriser sa mise en marché. Ainsi pensée, la notion de genre romanesque devenait donc intimement liée au contexte idéologique, social et commercial de production des œuvres. Sur le plan méthodologique, mon travail se situait donc à la jonction de l'histoire culturelle, de la théorie des genres littéraires et de l'esthétique de la réception, et visait à restituer une partie de l'horizon d'attente de l'époque, puis à analyser ses déplacements.

En 1981, Jacques Michon statuait sur l'importance de la prise en compte de l'ensemble des modifications du champ littéraire pour donner un portrait complet de l'histoire du roman au Québec :

Le roman québécois ne s'est pas transformé seulement de l'intérieur, selon une logique immanente aux textes, mais il s'est modifié en conjonction avec des transformations externes (idéologiques et culturelles). Le remplacement d'une série par une autre n'a pas été le fruit du hasard ou d'une usure des formes, mais a été lié à des changements dans le champ symbolique et dans le champ social. Ainsi il faudrait montrer comment les séries sont en concurrence les unes avec les autres pour la conquête du marché, et comment cette rivalité repose sur la concurrence et les alliances stratégiques de fractions de classe et de producteurs. [...] Ce sont tous ces aspects relatifs à la structure du champ littéraire et l'horizon d'attente des séries qu'il faudra aborder [...] <sup>1066</sup>.

Sans prétendre avoir rempli l'entièreté de ce programme, je crois, au terme de mon étude, que ma thèse permet d'esquisser quelques réponses quant aux changements dans les champs

---

<sup>1066</sup> Jacques Michon, « Fonctions et historicité des formes romanesques », *Études littéraires*, vol. 14, n° 1, avril 1981, p. 74.

symbolique et social de l'entre-deux-guerres qui mènent à l'institutionnalisation du roman canadien comme forme légitime et légitimée.

En esquissant une histoire de la représentation du genre romanesque dans les ouvrages à vocation scolaire ou savante, j'ai d'abord cherché à comprendre comment s'est produite la construction du genre romanesque au sein de la littérature canadienne-française. La traversée de ce corpus d'ouvrages institutionnels m'a permis de prendre la mesure de la fluctuation de la place accordée au roman au cours de la période. *L'Histoire de la littérature canadienne* d'Edmond Lareau m'a servi de point de départ. Lareau plaçait le roman canadien au sein d'une évolution dont le genre romanesque, tel qu'il était pratiqué en Europe, était à la fois la forme la plus achevée, mais aussi la plus factice, car elle permettait de maquiller la vérité. Dérivé de ce modèle romanesque européen, le roman canadien était présenté par Lareau paradoxalement comme simple et sain, mais aussi comme simpliste et pauvre. Alors que la place accordée au roman canadien dans *l'Histoire* de Lareau était assez conséquente, dans les différentes versions du *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française* de M<sup>gr</sup> Camille Roy, on voit que l'abbé accorde peu d'espace au roman, mais surtout, on peut constater que sa place est moindre en comparaison de celle accordée à des genres ayant, pour Roy, un plus haut capital symbolique : la poésie et l'histoire. Le roman canadien, dans le *Précis d'histoire des littératures canadienne-française, étrangère et ancienne* des Sœurs de Sainte-Anne rédigé par Sœur Marie-Élise, est quant à lui placé à l'ombre d'un imposant Index des romans européens dont la lecture est proscrite. Cet espace réduit pour le genre romanesque et à plus forte raison, pour le roman canadien en regard du roman européen, en plus de l'importante hiérarchisation des genres littéraires à l'intérieur de chacun des ouvrages, indiquent un rapport difficile au roman, dont fait également état sa constante dévaluation par leurs auteurs. Considéré comme forme littéraire mal maîtrisée, voire immorale et toxique, le roman demeure un genre assez dévalué dans les premières histoires littéraires et les manuels scolaires

Un changement de garde s'opère toutefois à la toute fin de la période alors qu'on voit apparaître des travaux qui font du roman canadien leur unique objet d'étude. L'abbé Albert Dandurand joue ici un rôle de précurseur en proposant une histoire de la littérature canadienne-française reposant sur une division selon les genres, en plusieurs tomes distincts. *Le Roman canadien-français* (1937) se présente ainsi comme un ouvrage entièrement dévolu à ce genre. Dans le sillage de cet ouvrage, il faut aussi reconnaître l'apport de thèses doctorales s'attachant



spécifiquement au roman canadien, que ce soit par l'entremise d'une étude de cas comme Louvigny de Montigny dans *La Revanche de Maria Chapdelaine* (1937-1938), que d'une analyse de plus grande envergure sur l'entièreté du corpus romanesque telle celle de Ruth Joyce Howie dans *Évolution du roman canadien-français* (1938). Ces ouvrages se présentent comme des tentatives de systématisation de la réflexion sur le genre romanesque par le développement de classifications, l'identification de sous-genres et la réflexion sur l'organisation générale du genre lui-même. Le roman canadien devient donc un objet d'étude davantage valorisé à la fin de la période.

Dans la presse aussi, le roman canadien est le sujet de débats nourris. Le dépouillement des nombreuses occurrences de « roman canadien » dans les journaux et les revues de la période aura permis de mieux circonscrire l'idée que les contemporains se faisaient de ses caractéristiques en mettant au jour un certain métalangage : au fil des chroniques et des critiques de première réception se dessine un portrait type du « roman canadien ». Le réalisme y occupe une place importante. Contemplatif chez les uns, le résultat d'une longue démarche d'observation chez d'autres, le réalisme et les débats qui l'entourent donnent à voir que la description romanesque est sujet de litige durant la période : trop présente pour certains lecteurs qui réclament plus d'action, elle n'est au contraire pas assez présente pour d'autres qui y voient le lieu sous-investi de la littérarité. Cette tension entre le désir d'un roman commercial, accessible et générant des revenus, et la volonté de voir apparaître des œuvres romanesques faisant état d'un travail esthétique plus affirmé, est perceptible dans l'écologie même de la page de journal où se côtoient les vignettes publicitaires et les critiques ou les chroniques réfléchissant aux problèmes du roman canadien. Chroniqueurs, critiques et publicistes s'entendent toutefois sur l'importance centrale du lecteur dans la constitution d'un roman national. On l'invite, on l'intime à lire le roman canadien; cette lecture devenant un véritable devoir patriotique.

Ce nouveau regard porté sur le genre romanesque, qui se manifeste dans un discours renouvelé sur le roman canadien, est également le corollaire, selon moi, d'un changement dans les pratiques mêmes du roman. L'analyse des pratiques romanesques s'est alors faite en fonction de trois axes principaux, associés à trois « reconfigurations » de la conception du roman de l'époque, c'est-à-dire à trois modifications progressives de la forme, des thématiques et de la poétique des romans canadiens. Le rapport aux périodiques et à la presse est d'abord apparu comme un premier élément marquant de la constitution du genre romanesque durant l'entre-

deux-guerres. Les journaux et la presse, je l'ai montré, ont agi comme le berceau du premier roman canadien, qui n'avait d'abord pas d'autres lieux à investir, faute de la quasi-inexistence de l'édition professionnelle avant les années 1920. Lorsque ce réseau d'éditeurs se met en place, la poétique même des œuvres reste imprégnée des codes du roman-feuilleton; elle y est reconduite, même si le format qui accueille le texte ne demande plus de mettre en œuvre le même type de stratégies narratives. Œuvres intermédiaires, à mi-chemin entre le magazine et le roman, les œuvres de la collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand peuvent alors être vues comme des œuvres-frontières où les codes du feuilleton sont particulièrement apparents, malgré le fait que ces œuvres se présentent bel et bien sous la forme de volumes reliés et revendiquent leur statut de roman en propre. Cette modification du format du roman, sur le plan matériel, a une influence sur toutes les autres dimensions des textes dont la construction même garde la trace.

De manière sous-jacente, et bien que la question des genres littéraires ne soit pas centrale dans les débats, la querelle du régionalisme peut aussi être perçue comme un moment de crise des genres. De cette crise naîtra une certaine hégémonie du roman, que les régionalistes investiront massivement, influençant directement sa forme et son contenu. Pour Pierre Hébert, la nationalisation de la littérature implique aussi la nationalisation de l'imaginaire littéraire<sup>1067</sup>. Hébert affirme que cette nationalisation a mené un formatage total des romans écrits durant les décennies 1920 et 1930, qui ne ressassent plus que les mêmes canevas, les mêmes expressions, les mêmes thèmes. Ainsi instituée en système empêchant l'innovation au profit d'une idée très précise de la représentation du réel, des mœurs et de la nation canadienne-française, le régionalisme désignerait « l'un des plus forts degrés de censure des lettres<sup>1068</sup>. » En m'appuyant sur le postulat que le roman régionaliste était ainsi formaté et puissamment régulé, j'ai cherché à dégager la série littéraire sur laquelle il reposait. Alors que, dans le discours, le roman de la terre prend le plus de place, il m'est apparu qu'en pratique, les romanciers investissaient davantage le genre romanesque en faisant du mariage mixte leur enjeu principal. *L'Appel de la race* de Lionel Groulx se présente ainsi comme la matrice fondatrice d'un canevas narratif relayé d'œuvre en œuvre.

---

<sup>1067</sup> Pierre Hébert, « La censure par la nationalisation de l'imaginaire (1920-1929) », *Censure et littérature au Québec, op. cit.*, p. 61-93.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 63.

La série littéraire du mariage mixte entre ensuite en compétition avec celle du roman autodiégétique, dans laquelle se retrouve le plus grand nombre d'œuvres hétérodoxes de la période, même si elles côtoient également des romans régionalistes écrits du point de vue de l'individu. La dernière grande reconfiguration que j'ai abordée concernait alors l'énonciation dans les romans écrits à la première personne du singulier. Parcourant toute la période de l'entre-deux-guerres, mais avec une plus forte prévalence à partir de 1931, le roman autodiégétique canadien explore aussi, à sa façon, quelques cas de conscience, mais en portant une attention plus particulière à la subjectivité qui s'exprime, ou qui tente de s'y exprimer. Ce type de roman opère un déplacement des règles implicites du genre romanesque, où la narration omnisciente à la troisième personne du singulier était davantage valorisée. Lorsqu'on s'attache à examiner plus attentivement la manière dont se produit la prise de parole dans ces romans autodiégétiques, on constate toutefois une difficulté à abandonner le contrôle narratif complet à un personnage : un narrateur omniscient, qui correspond bien souvent à l'auteur lui-même, reprend le contrôle de l'énonciation lors de certains passages-clés des romans. Cette perte de contrôle narratif s'accompagne, sur le plan thématique, d'une mise en scène constante du musellement des personnages, qui s'expriment d'ailleurs presque toujours par le truchement du journal intime ou des pseudo-mémoires, confinant ainsi ses pensées au cadre de l'écriture de l'intime.

Au terme de cette réflexion sur le roman canadien, il m'apparaît clair que la valeur axiologique attribuée à celui-ci doit être comprise en regard de l'importance centrale de la figure du lecteur dans l'imaginaire générique de la période. La tâche des critiques et des romanciers est en effet moins orientée vers le développement d'une esthétique que vers la production d'œuvres fédérant une masse critique de lecteurs autour d'un projet littéraire national. En découle une certaine rhétorique du roman canadien « sain » et moral, celui-là même qu'il faut « mettre entre les mains de tous les lecteurs » parce qu'il relaie efficacement les valeurs privilégiées par l'élite littéraire et politique. Les œuvres jugées irrecevables, quant à elles, ne feraient alors pas montre de « l'élémentaire respect [que le romancier] doit à ses lecteurs<sup>1069</sup> ». Ces lecteurs, et plus souvent qu'autrement ces lectrices, doivent voir leur expérience de lecture encadrée; ils doivent être éduqués, séduits, convaincus.

---

<sup>1069</sup> Gaïta, « *L'Empoisonneur* », *Le Bulletin des agriculteurs*, 22 novembre 1928, p. 5.

Ainsi, le lecteur devient un interlocuteur, auquel critiques, et publicistes s'adressent dès lors de manière franche en permanence. Lire et acheter le roman canadien s'apparente à un devoir patriotique dont le but ultime est de propager l'amour de la patrie, mais aussi de contribuer à assurer son développement économique-culturel. Il me semble que, dans le cas précis du roman canadien, l'œuvre a aussi une valeur marchande, que les critiques et les romanciers de l'entre-deux-guerres gardent toujours en tête. Les références au lecteur sont particulièrement nombreuses dans le discours médiatique, la publicité martèle que la nouveauté romanesque du jour contient les éléments qui « comble[ront] les vœux de tous les lecteurs<sup>1070</sup> », « qui sent[iront] bientôt [leur] yeux se mouiller<sup>1071</sup> ». Mais les romanciers prennent aussi directement à partie leurs lecteurs, que ce soit sous la forme d'incises les interpellant dans les romans populaires ou en leur donnant à lire une œuvre romanesque entièrement formatée dont l'objectif est de les mener à une conclusion morale et idéologique donnée d'avance, comme c'est le cas dans le roman régionaliste de la série du mariage mixte. Même lorsque les protagonistes parlent en leur nom propre dans le roman autodiégétique, ils sont en recherche constante d'un co-locuteur. Les nombreuses adresses au lecteur dans le roman autodiégétique laisse également supposer que celui-ci occupe la fonction d'allocutaire principal : c'est à son intention que les protagonistes livrent leurs états d'âme et leurs secrets.

Cette importance du lecteur affecte alors la constitution même des œuvres. Puisque le lecteur saute habituellement les longues descriptions « avec enthousiasme<sup>1072</sup> », le roman canadien idéal ne devrait pas en contenir trop. On facilite sa compréhension en lui présentant des intrigues simples, des personnages dont il aura tout le loisir, en quelques lignes seulement, de connaître la fonction dans l'histoire qu'il s'apprête à lire, voire de savoir même le destin exact qui l'attend. Un tel roman est alors particulièrement vectorisé, il se dirige à grande vitesse vers un dénouement prévisible. Le roman canadien est en ce sens formaté, mais surtout *lisible*. Ce constat s'applique évidemment aisément aux romans populaires de la collection « Le Roman canadien », dont la fonction est bien davantage le divertissement et la reconduction de canevas narratifs bien connus et d'ailleurs réclamés par le lectorat, qu'aux romans régionalistes dont la fonction principale est de faire circuler le plus aisément possible une doctrine idéologique sans

---

<sup>1070</sup> [S. a.], « Un nouveau roman canadien », *L'Écho du Saint-Maurice*, 17 janvier 1924, p. 3.

<sup>1071</sup> G. M. Bilodeau, « *Bertha et Rosette* », *Le Bulletin des agriculteurs*, 6 février 1930, p. 2.

<sup>1072</sup> Louis Dantin, « Chronique littéraire – Nord-Sud, roman canadien », *L'Avenir du Nord*, 29 mai 1931, p. 1.

risquer que les lecteurs en fassent une interprétation erronée. Les œuvres hétérodoxes elles-mêmes sont aussi motivées par le désir de procéder à une forme de démonstration, même si les sujets dont elles traitent ne sont pas représentatifs des valeurs doxiques. Ainsi orienté vers le lectorat, le roman canadien devient ainsi davantage le roman d'une intrigue bien circonscrite qu'une œuvre reposant sur un fort travail esthétique. Jules Léger, en 1938, l'avait d'ailleurs pressenti : « le roman en tant que genre littéraire est tout le contraire de la littérature d'action et la littérature canadienne est, avant tout, une littérature d'action<sup>1073</sup>. »

### LEGS IMAGINAIRES

En ouverture de cette thèse, j'ai formulé le souhait de considérer la période qui m'intéressait du point de vue de ses contemporains, en essayant de faire l'impasse sur les préconceptions, et bien souvent les préjugés, rattachés au roman de l'entre-deux-guerres, qui n'est habituellement que peu valorisé dans le grand récit de la littérature québécoise. Pour conclure, je voudrais toutefois réfléchir aux raisons de cette apparente mise au ban du « roman canadien » comme forme et creuset littéraires. La critique contemporaine est l'héritière directe de la dévalorisation du roman canadien qui affleurerait dans la critique institutionnelle et dans l'histoire littéraire. Le topos du roman comme genre immature, incomplet, de même que la constante mise en garde des autorités cléricales envers ce genre, auront eu un impact jusque dans la réception postérieure des œuvres romanesques canadiennes-françaises de la période.

Au-delà de ce premier constat, il me semble que ce qu'on reproche réellement aux écrivains de l'entre-deux-guerres, c'est de ne pas avoir su donner au Québec un roman correspondant à l'horizon projeté. Cela n'est pas rien : la littérature québécoise a, depuis ses débuts, été marquée par l'attente. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis les propos de Lord Durham sur ce peuple « sans histoire et sans littérature » jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le discours critique fait état d'un désir que la littérature s'institue et advienne. Comme le souligne Micheline Cambron, « [l]e mouvement de la littérature était devenu tout à la fois la trace et le symbole d'un avènement, celui d'un peuple conquérant sa place dans le concert des nations, affirmant son identité<sup>1074</sup> ». Lorsqu'enfin, peut-être, on en vient à croire que la littérature

---

<sup>1073</sup> Jules Léger, *Le Canada français et son expression littéraire*, Paris, Librairie Nizet et Bastard, 1938, p. 116.

<sup>1074</sup> Micheline Cambron, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 82.

canadienne existe au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'attente de la littérature se transforme en un désir de chef-d'œuvre, et il est symptomatique que ce soit précisément un chef-d'œuvre *romanesque* dont on est en quête. Comme pour l'épopée dans l'histoire de la littérature française, il y a une « case vide<sup>1075</sup> » à combler dans la littérature canadienne et c'est celle du roman canadien. Himmelsbach faisait bien remarquer qu'au-delà du désir de remplir la case générique laissée vide, il y a le besoin de l'« orner<sup>1076</sup> » d'un chef-d'œuvre. Dans *L'émergence des classiques*, Daniel Chartier note que la trouvaille de ce chef-d'œuvre purement canadien ne se produit qu'en 1933, alors qu'on sacre *Un Homme et son péché* « classique » de la littérature canadienne-française, rachetant ainsi le fait que l'on aura longtemps placé *Maria Chapdelaine* sur un piédestal, œuvre qui restait française aux yeux des contemporains. Le prochain chef-d'œuvre en titre, d'une tout autre nature, *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, ne vient que tardivement, en 1965. Mais ce roman, lui non plus, ne correspond pas, dans sa forme, aux attentes. Il ne s'agit pas de la grande fresque appelée de leurs vœux par les critiques et les théoriciens de l'époque, ce n'est ni « notre “comédie humaine” », ni le « compte rendu de notre histoire enfin promue aux grandes dimensions de la passion et de la lucidité<sup>1077</sup> » qu'appelaient de ses vœux Gilles Marcotte en 1976.

Ce désir d'un roman de la grande fresque humaine est paradoxal. Il s'agit, déjà durant l'entre-deux-guerres, encore plus dans les années 1970, d'un roman d'un autre âge, d'un roman *daté*. Marcotte parlait de l'instauration d'une comédie humaine comme d'une « tâche<sup>1078</sup> » qui incombait aux auteurs à titre d'étape obligatoire dans l'édification de la littérature québécoise. La formation du roman devrait, pour les critiques québécois des années 1960-1980, suivre un ensemble d'étapes, celles-ci plus ou moins calquées sur la manière dont le roman français s'est institué. En analysant l'histoire du roman en Europe, Thomas Pavel soutient que le genre romanesque subit une « accélération européenne<sup>1079</sup> » commençant lors de la Renaissance et culminant au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est cette accélération du roman qui permettra au genre de se stabiliser et de s'imposer dans toute l'Europe. L'impression, au Québec, est qu'une accélération

---

<sup>1075</sup> Siegbert Himmelsbach, *L'épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer, coll. « Mimesis », 1988, p. 48.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. xii.

<sup>1077</sup> Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1078</sup> *Ibid.*

<sup>1079</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, *op. cit.*, p. 19.

du roman a aussi eu lieu, même si elle se fait de manière beaucoup plus rapide encore. Lise Gauvin écrit dans *Aventuriers et sédentaires* :

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature québécoise connaît, en accéléré, toutes les phases connues de l'histoire littéraire. Phase d'enracinement d'abord, qui conjugue les notions de terroir et de territoire, suivie d'une phase de classicisme, amorcée par le premier véritable roman urbain, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, publié la même année (1945) que *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, sorte d'épilogue à un mode de vie en train de disparaître<sup>1080</sup>.

Les romans publiés avant la Révolution tranquille sont ainsi replacés dans le contexte historicisant, plus large, de la mise en place d'une tradition du genre, comme des jalons menant *vers autre chose*.

Le passage au XX<sup>e</sup> siècle est aussi présenté comme celui d'un changement de paradigme quant à la signification du terme « roman » dans l'histoire littéraire européenne<sup>1081</sup>. Pavel explique à cet effet que l'accélération de la constitution du roman est le résultat d'une rivalité entre les sous-genres romanesques, regroupés en deux ensembles : les récits idéalistes et anti-idéalistes<sup>1082</sup>. De l'affrontement de ces deux grandes familles de sous-genres aurait émergé la conception moderne du roman. C'est la position aussi défendue par Marc Courtieu qui analyse la place de l'évènement dans le roman des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et qui montre la révolution qui s'opère lors du passage de l'un à l'autre<sup>1083</sup>. Christophe Pradeau se risque quant à lui à définir ce changement de poétique en opposant un roman actif, héritier du drame théâtral et composé de péripéties culminant en une résolution de l'intrigue, à un roman passif, nécessairement long, tout en digressions, « qui court, s'allonge, s'étale tout comme la vie<sup>1084</sup> », et dont les romans-cycles de Marcel Proust sont l'illustration la plus probante. Ce roman passif me semble justement être celui qu'appelaient et ce qu'appellent encore de leurs vœux les critiques québécois qui définissent l'art du roman comme « non pas seulement comme une forme littéraire, mais comme un mode privilégié d'exploration du monde et de l'existence<sup>1085</sup> ». Or, le roman canadien appartient davantage, comme je l'ai mentionné plus tôt, à la catégorie du roman

---

<sup>1080</sup> Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires : parcours du roman québécois*, Montréal, Typo, 2014 [2012], p. 14.

<sup>1081</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, op. cit., p. 369.

<sup>1082</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, op. cit., p. 55.

<sup>1083</sup> Marc Courtieu, *Évènement et roman : une relation critique*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.

<sup>1084</sup> Christophe Pradeau, « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, décembre 2002, p. 390.

<sup>1085</sup> François Ricard et Isabelle Daunais (dir.), *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012, p. 7.

actif, dont le capital symbolique est nettement moins élevé. Le legs du roman canadien dans l'histoire de la littérature québécoise aura été, pour ces raisons, de moindre importance.

De manière sous-jacente, il faut aussi reconnaître que comme le roman canadien est si fortement orienté vers son lecteur, nous ne correspondons plus au lectorat type qu'il visait. Les valeurs relayées par le roman canadien ne sont plus les nôtres depuis longtemps et son imaginaire générique a inévitablement bougé entre l'entre-deux-guerres et la période actuelle, où la « littérature d'action » a été quasiment complètement assimilée à la paralittérature. Le roman canadien ne nous interpelle alors que peu, parce qu'il ne nous est pas *adressé*. Il faudra toutefois continuer à le lire, sans complaisance, mais sans non plus le rejeter par avance. De ces lectures, nous tirerons, ultimement, une image plus nette, moins partielle et partiale, de l'essor du genre romanesque au Québec.



## ANNEXE I

### Romans destinés à un public adulte publiés en volume au Québec entre 1919 et 1939

- ACHARD, Eugène. *Le Trésor de l'île aux noix*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1925.
- . *Les Northmans en Amérique*, t. I : « Les Vikings des grandes étapes », Montréal, Éditions du Zodiaque, 1935.
- . *La Grande Épopée de Jacques Cartier*, t. : « Le Marinier de Saint-Malo », Montréal, Éditions Beauchemin, 1935; t. : « L'Homme blanc de Gaspé », Montréal, Librairie générale canadienne, 1936; *La Grande Épopée de Jacques Cartier*, t. : « Sur le grand fleuve de Canada », Montréal, Librairie générale canadienne, 1939.
- ARCY, René d' (pseud. de Marie-Angéline Roy). *L'Amour trompé*, Drummondville, La Parole, 1937.
- ALDAN, Pierre (pseud. de Joseph-Alphonse Lefebvre). *L'Impératrice d'Amérique*, Montréal, Éditions LeFebvre, 1928.
- BARRÉ, Laurent. *L'Emprise*, t. I : « Bertha et Rosette », Saint-Hyacinthe, s. éd., 1929; t. II : « Conscience de croyants », Saint-Hyacinthe, s. éd., 1930.
- BART, Jean (pseud. d'Ernest Guimont). *L'Œil qui accuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1937.
- . *L'Homme aux yeux éteints*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1937.
- BEAUJOLAIS, Robert de. *La Petite Martyre victime de la marâtre*, s. l., s. éd., s. d. [1921].
- BEAULIEU, Gaétane. *Lill*, Montréal, L'Éclaireur, 1929.
- BENJAMIN, Pierre (pseud. de Joseph-Pierre-Alphonse Bourdon). *Trois lettres manquent!*, Montréal, s. éd., 1933.
- BÉRARD, Luc et Joseph-Albert FOISY. *Plus qu'elle-même!*, Québec, La Cie d'imprimerie, 1931.
- BERNARD, Harry. *L'Homme tombé...*, Montréal, s. éd., 1924.
- . *La Terre vivante*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, coll. « Les Romans », 1925.
- . *La Maison vide*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926.
- . *La Dame blanche*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1927.
- . *La Ferme des pins*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-Française, 1930.
- . *Juana, mon aimée*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1931.
- . *Dolorès*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans », 1932.
- . *Montcalm se fâche*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1935.
- BERNIER, Jovette. *La Chair décevante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans de la Jeune génération », 1931.
- BERTHIAUME-DENAULT, Laure. *Marie-Jeanne*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1937.
- . *Mon Sauvage*, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1938.
- BOISSEAU, Arthur. *La Mer qui meurt*, Montréal, Éditions du Zodiaque, 1939.
- BOUCHARD, Arthur. *Les Chasseurs de noix*, Montréal, Imprimerie populaire limitée, 1922.
- BRASSARD, Adolphe. *Péché d'orgueil*, Montréal, Imprimerie des Sourds-Muets, 1935.
- . *Les Mémoires d'un soldat inconnu*, Montréal, s. éd., 1939.
- BUGNET, Georges. *Nipsya*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- . *Siraf*, Montréal, Éditions du Totem, 1934.
- . *La Forêt*, Montréal, Éditions du Totem, 1935.
- CAMINGUE, Thémis. *Les Aventures de Ti-Noir en un seul volume. Rien de plus comique depuis le déluge*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1928.
- CANTIN, Annette. *L'Empreinte de mes premières idées*, Québec, s. éd., 1938.
- CAOUCETTE, Jean-Baptiste. *Une Intrigante sous le règne de Frontenac*, Québec, s. éd., 1921.
- CARIGNAN, Olivier. *Les Sacrifiés*, Montréal, Louis Carrier/Éditions du Mercure, 1927.
- CARON, J.-R. *Les Rôleurs de minuit*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925.

- CHARBONNEAU, Hélène. *Châteaux de cartes*, Montréal, Ducharme, 1926.
- CHENEL, Eugénie. *La Terre se venge*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1932.
- CHOQUETTE, Robert. *La Pension Leblanc*, Montréal/New York, Louis Carrier/Éditions du Mercure, 1927.
- . *Le Curé du village*, Montréal, Granger frères, 1936.
- CHOUINARD, Ernest. *L'Arriviste*, Québec, Imprimerie Le Soleil, 1919.
- . *Sur mer et sur terre*, Québec, La cie de publication Le Soleil limitée, 1919.
- . *L'Œil du phare*, Québec, Imprimerie Le Soleil, 1923.
- CLÉMENT, Lucie. *En marge de la vie*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1934.
- . *Seuls*, Montréal, Beauchemin, 1937.
- CLOUTIER, Joseph-Elzéar-Achille. *L'Erreur de Pierre Giroir*, Québec, Imprimerie Le Soleil, 1925.
- CONAN, Laure (pseud. de Félicité Angers). *L'Obscure souffrance*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale limitée, 1919.
- . *La Sève immortelle*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925.
- CORNELOUP, Claudius. *La Coccinelle du 22<sup>e</sup>*, Montréal, Beauchemin, 1934.
- CÔTÉ, Louis-Philippe. *La Terre ancestrale*, Québec, Éditions Marquette, 1933.
- CROFF, M<sup>me</sup> Elphège (née Marie-Anne Perreault). *L'Enjôleuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *La Petite Maîtresse d'école*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *Celle qui revient*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- DESCARRIES, Alfred. *Séphora*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926.
- . *La Revanche*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1929.
- DESFORÉTS, Benoît (pseud. du Père Marie-Benoît, né Louis van Biervliet). *Le P'tit Gars du colon*, Montréal, Imprimerie modèle limitée, 1934.
- . *Un Sillon dans la forêt*, Montréal, Beauchemin, 1936.
- . *Les Mystères d'un cloître*, Québec, Imprimerie Ernest Tremblay, 1939.
- DESGRANGES, Jean. *Femmes de New York*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1939.
- . *La Belle de Kharbine*, Montréal, Éditions de l'Étoile, 1939.
- DESMARCHAIS, Rex. *L'Initiatrice*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans de la Jeune génération », 1932.
- . *Le Feu intérieur*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans », 1933.
- DESROCHES, Francis. *Pascal Berthiaume*, Québec, Agence Élite Agency, 1932.
- DESROSIERS, Emmanuel. *La Fin de la terre*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-Française, 1919.
- DESROSIERS, Léo-Paul. *Âmes et paysages*, Montréal, Éditions du Devoir, 1922.
- . *Nord-Sud*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, coll. « Les Romans », 1931.
- DEYGLUN, Henry. *Les Aventuriers de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *Les Amours d'un communiste*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans », 1933.
- DOUVILLE, Raymond. *Aaron Hart*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1938.
- DOUTREMONT, Henri (pseud. de George Bugnet). *Le Lys de sang*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923.
- DU BERRY, Jeanne. *Jamais contente*, Québec, Librairie Pruneau, 1936.
- DUBOIS-MCCABE, L. *La Folle de la Pointe du mort*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- DUFAULT, Paul. *Sanatorium*, Montréal, Imprimerie modèle limitée, 1938.
- DUFOUR, Joseph-Donat. *Vers les sommets*, Sherbrooke, s. éd., 1935.
- DUGRÉ, Adélard. *La Campagne canadienne*, Montréal, Imprimerie du Messenger, 1925.
- DUMONT, Joseph-Ulric. *Le Pays du Domaine*, Amos, s. éd., 1938.

- DUMOULIN, Jacques. *Visions d'Espagne*, Québec, P. Larose enr. Imprimeur, 1927.
- FARLEY, Paul-Émile. *Jean-Paul*, Montréal, Les Clercs de Saint-Viateur, 1929.
- FÉRON, Jean (pseud. de Joseph-Marc-Octave-Antoine Lebel). *La Métisse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923.
- . *L'Aveugle de Saint-Eustache*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- . *Fierté de race*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- . *Le Philtre bleu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- . *La Besace d'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- . *La Revanche d'une race*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- . *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- . *Le Manchot de Frontenac*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- . *Le Patriote*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- . *La Taverne du diable*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- . *La Besace de haine*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- . *Le Drapeau blanc*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- . *Le Siège de Québec*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- . *Les Trois Grenadiers*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- . *L'Espion des habits rouges*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *Le Capitaine Aramèle*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *Jean de Brébeuf*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *Le Mendiant noir*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *La Prise de Montréal*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *La Belle de Carillon*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *La Corvée*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *L'Échafaud sanglant*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *L'Étrange musicien*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- . *La Fin d'un traître*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- . *L'Homme aux deux visages*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- . *Le Courrier de l'Islet*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1932.
- FILION, Laetitia. *À deux*, Lévis, Le Quotidien limité, 1937.
- . *Yolande la fiancée*, Lévis, Le Quotidien limité, 1935.
- . *Amour moderne*, s. l., s. éd., 1939.
- FRÉMONT, Donatien. *Pierre Radisson, roi des coureurs des bois*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933.
- GAILHARD, Gustave. *L'Émeraude tragique ou le monde de la cambriole*, Montréal, Imprimerie moderne, 1939.
- GENEVOIX, Maurice. *L'Aventure est en nous*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1937.
- GILLES. *Monsieur Jacques B. de Sreven*, Montréal, Imprimerie modèle, 1939.
- GOYETTE, Arsène. *L'Unique solution*, Sherbrooke, Imprimerie de La Tribune limitée, 1925.
- . *L'Ineffaçable souillure*, Sherbrooke, Imprimerie La Tribune limitée, 1926.
- . *La Fille aînée*, Sherbrooke, Bibliothèque des bons livres, 1928.
- . *La Robe nuptiale*, Sherbrooke, Bibliothèque des bons livres, 1928.
- GRAVELINE, M<sup>me</sup>. *Le Triomphe de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- GRIGNON, Claude-Henri. *Le Secret de Lindbergh*, Montréal, Aux Éditions de la Porte d'or, 1928.

- . *Un Homme et son péché*, Montréal, Éditions du totem, 1933.
- GUAY, Maurice et Odilas GUAY. *Une Femme entre deux hommes*, Saint-Jérôme, Imprimé par l'Avenir du Nord, 1933.
- HARTEX, Pierre. *Le Mystère des Mille-Îles*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- HARVEY, Jean-Charles. *Marcel Faure*, Montmagny, Imprimerie de Montmagny, 1922.
- . *Les Demi-civilisés*, Montréal, Éditions du totem, 1934.
- HERTEL, François (pseud. de Rodolphe Dubé). *Le Beau risque*, Montréal, Bernard Valiquette et Éditions de l'Action canadienne-Française, 1939.
- HUOT, Alexandre. *Le Massacre de Lachine*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923.
- . *La Ceinture fléchée*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- . *Le Trésor de Bigot*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- . *L'Impératrice de l'Ungava*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- HURTUBISE, Jean-Chauvreau. *Leur Âme*, Montréal/New York, Louis Carrier & cie Ltée, 1929.
- JARRET, Andrée (pseud. de Cécile Beauregard). *Moisson de souvenirs*, Montréal, Imprimé au Devoir, 1919.
- . *La Dame de Chambly*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- . *L'Expiatrice!*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- . *Le Médaillon fatal*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- . *Le Secret de l'orpheline*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- KELLER-WOLF, Gustave. *La Tragédie de la forêt*, Montréal, s. éd., 1935.
- LABELLE, Yvonne-A. *La Peur d'aimer*, Granby, Des Ateliers du Canada-Français, 1927.
- LACERTE, M<sup>me</sup> Alcide (née Emma-Adèle Bourgeois). *Le Spectre du ravin*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- . *Roxane*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- . *L'Ombre du beffroi*, Montréal, Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- . *Le Bracelet de fer*, Montréal, Édouard Garand, 1926.
- . *Le Mystérieux Monsieur de l'aigle*, Montréal, Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *Bois sinistre*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *L'Homme de la maison grise*, Rivière-du-loup, Imprimerie du Saint-Laurent, 1933.
- LALLIER, Joseph. *Angéline Guillou*, Québec, Imprimé à l'Action sociale limitée, 1930.
- . *Le Spectre menaçant*, Québec, L'Action sociale limitée, 1932.
- LAMONTAGNE-BEAUREGARD, Blanche. *Un Cœur fidèle*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1924.
- LAPOINTE, Henri. *La Terre que l'on défend*, Montréal, Édouard Garand, 1928.
- LAPOINTE, J. H. H. *Le Trésor du géant*, Longueuil, Sans éditeur, 1929.
- LARIVIÈRE, Jules-Ernest. *L'Iris bleu*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923.
- . *La Villa des ancolies*, Montréal, Éditions de la Revue moderne, 1923.
- . *L'Associée silencieuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- LAVOIE, Émile. *Le Grand Sépulcre blanc*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- LEBEL, J.-M. (Jean Féron). *Le Mendiant noir*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *Bœufs roux*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *La Valise mystérieuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- . *Les Amours de William Benjamin*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1931.

- . *La Petite Canadienne*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1931.
- LE NORMAND, Michelle (pseud. de Marie-Antoinette Tardif). *Le Nom dans le bronze*, Montréal, Éditions du Devoir, 1933.
- . *La Plus Belle Chose du monde*, Montréal, Imprimé au Devoir, 1937.
- LESTRES, Alonié de (pseud. de Lionel Groulx). *L'Appel de la race*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922.
- . *Au Cap Blomidon*, Montréal, Granger frères, 1932.
- LOISELLE, Alphonse. *Le Pont rouge*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- . *Trois femmes*, Montréal, Éditions Fernand Pilon, 1933.
- LYS, Paul de (pseud. de Liliane Vien). *L'Aigle blond*, Beauceville, Imprimerie de l'Éclaireur, 1935.
- MAILLET, Adrienne. *Peuvent-elles garder un secret?*, Montréal, s. éd., 1937.
- . *L'Oncle des jumeaux Pomponnelle*, Montréal, L'auteur et les Éditions de l'Action canadienne-Française, 1939.
- MARIA, Jehan (pseud. de Jean-Guy Caron). *L'Autre guerre...*, Québec, L'Agence royale engr, 1931.
- MARTIGNY, Paul de. *Mémoires d'un reporter*, Montréal, Imprimerie modèle, 1925.
- MASSÉ, Oscar. *Mena'sen*, Québec, Typographie Dussault & Proulx, enr, 1922.
- MATHÉ, Napoléon-Magloire. *Ma Cousine Mandine*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923.
- MAXINE (pseud. de Marie-Caroline-Alexandre Bouchette). *Moment de vertige*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, coll. « Les Romans », 1931.
- . *La Blessure*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les romans sociaux », 1932.
- MELANÇON, Claude. *Par terre et par eau*, Québec, Le Soleil, 1928.
- MICHELET, Magali. *Comme jadis... (Lettres échangées d'une rive de l'océan à l'autre)*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925.
- MONTREUIL, Claude. *La Vérité choquel!*, s. éd., Montréal, 1923.
- MORIN, Françoise. *L'Orgueil vaincu*, Montréal, Beauchemin, 1930.
- NADEAU, H.-B. *La Fugue de Jean Larochelle*, Montréal, Beauchemin, 1928.
- NANTEL, Adolphe. *À la hache*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932.
- NEL, Jean (pseud. de Jean-André Jeannel). *L'Empoisonneur*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *Le Crime d'un père*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- . *La Flamme qui vacille*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- NELSON, Wolfred. *Élégie*, Montréal, Imprimerie modèle, 1932.
- . *Entre neuf et onze heures*, Montréal, L'auteur, 1936.
- NEMER, Guy. *La Résurrection d'un cœur*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- OLIER, Moïsette (pseud. de M<sup>me</sup> Joseph Garceau, née Corinne-P. Beauchemin). *Étincelles*, Trois-Rivières, Le Nouvelliste, 1936.
- PAQUIN, Ubald. *Jules Faubert, le roi du papier*, Montréal, Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923.
- . *La Cité dans les fers*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- . *La Mort qu'on venge*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- . *Les Caprices du cœur*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- . *Le Lutteur*, Montréal, Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927.
- . *Le Massacre dans le temple*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- . *La Mystérieuse Inconnue*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- . *Le Mirage*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.

- . *Œil pour œil, récit de Sydney Jones*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1931.
- . *Le Paria*, Montréal, Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1933.
- PAQUIN, Ubald, Alexandre HUOT, Jean FÉRON (pseud. de Joseph-Marie Lebel) et Jules LARIVIÈRE. *Le Roman des quatre. La Digue dorée*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1927.
- PARENTEAU, Anatole. *Les Voix des sillons*, Montréal, Édouard Garand, 1932.
- POTVIN, Damase. *L'Appel de la terre*, Québec, Imprimerie de l'Événement, 1919.
- . *Le Français*, Montréal, Édouard Garand, 1925.
- . *La Rivière-à-mars*, Montréal, Éditons du totem, 1934.
- . *Peter McLeod*, Québec, L'auteur, 1937.
- PROULX, Antonin. *Le Cœur est le maître*, Montréal, Édouard Garand, 1930.
- PROVENÇAL, François. *Fleur lointaine*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1926.
- . *La Crise*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1929.
- RADE, Paul. *Le Pèlerinage de deux petits noirs*, Québec, Édition Stella Maris, 1934.
- RATTÉ, Marie. *Le Fils de Mammon*, Beauceville, L'Éclaireur ltée, 1939.
- RENÉ de COTRET, Elphège A. *Sœur ou fiancée*, Montréal, Sans éditeur, 1932.
- . *L'Amour ne meurt pas*, Montréal, s. éd., 1930.
- . *Les Voies de l'amour*, Montréal, Sans éditeur, 1931.
- ROBILLARD, Claude. *Dilettante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. «Les Romans de la Jeune génération», 1931.
- ROCHFORT, Azila (pseud. d'Henriette Morin dit Valcourt). *Les Fantômes blancs*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1923.
- ROY, Armand (pseud. de Serge Roy), *Têtes fortes*, Montréal, Éditions du totem, 1935.
- . *Grisaille*, s. l., s. éd., 1937.
- ROY, Régis. *Le Manoir hanté*, Montréal/New York, Louis Carrier & Cie, 1928.
- . *La Main de fer*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1931
- SAINT-AIMÉ, Raoul (pseud. d'Eugène Achard). *Sous les plis du drapeau blanc*, Montréal, Beauchemin, 1935.
- SAINTE-MARIE, Raoul. *David Duford*, Lac-Édouard, s. é., 1929.
- SAVARD, Félix-Antoine. *Menaud, maître-draveur*, Québec, Garneau, 1937.
- SÉNÉCAL, Adrienne. *Le Notaire Jofriau*, Montréal, Albert Lévesque, 1935.
- SENÉCAL, Éva. *Dans les ombres*, Montréal, Albert Lévesque. Les romans de la jeune génération, 1931.
- . *Mon Jacques*, Montréal, Albert Lévesque. Les romans, 1933.
- SERGERIE, Adéla T. *Le Secret de Micheline*, Bagotville, L'auteur, 1936.
- SIMON, Jean-François. *L'écrin disparu*, Montréal, Édouard Garand, 1927.
- . *Deux du vingt-deuxième bataillon*, Montréal, Imprimerie de La Salle, 1929.
- SIMON, Jean-François. *Gaston Chambrun*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1923.
- THÉRY, M<sup>me</sup> (pseud. de M<sup>me</sup> J.-W. Thériault). *Autour d'un nom*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926.
- TURCOT, Marie-Rose. *Nicolette Auclair*, Montréal/New York, Louis Carrier & cie/Les Éditions du Mercure, 1930.
- . *Un de Jasper*, Montréal, Albert Lévesque. Les romans, 1933.
- VAUBERT, Michelle (pseud. d'Odette Oligny). *Entre vous et moi*, Montréal, Beauchemin, 1935.
- . *Le Talisman du pharaon*, Montréal, Beauchemin, 1929.
- VÉRON, Jean (pseud. d'Eddie Hamelin). *Madame Després*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1934.
- WILLAUME, Prosper. *L'Île au massacre*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. «Le Roman canadien», 1928.

## ANNEXE II

### Séries littéraires

#### 1. COLLECTION « LE ROMAN CANADIEN » DES ÉDITIONS ÉDOUARD GARAND

1923	<p><i>L'Iris bleu</i> de Jules-Ernest Larivière  <i>Le Massacre de Lachine</i> d'Alexandre Huot  <i>Ma Cousine Mandine</i> de Napoléon-Magloire Mathé  <i>Les Fantômes blancs</i> de M<sup>me</sup> Azylia Rochefort  <i>La Métisse</i> de Jean Féron  <i>Gaston Chambrun</i> de Jean-François Simon  <i>Le Lys de sang</i> d'Henri Doutremont</p>
1924	<p><i>Le Spectre du ravin</i> de M<sup>me</sup> Alcide Lacerte  <i>Le Médaillon fatal</i> d'Andrée Jarret  <i>L'Aveugle de Saint-Eustache</i> de Jean Féron  <i>Nipsya</i> d'Henri Doutremont  <i>Fierté de race</i> de Jean Féron  <i>Roxane</i> de M<sup>me</sup> Alcide Lacerte  <i>La Revanche d'une race</i> de Jean Féron</p>
1925	<p><i>L'Expiatrice!</i> d'Andrée Jarret  <i>L'Associée silencieuse</i> de Jules-Ernest Larivière  <i>L'Ombre du beffroi</i> de M<sup>me</sup> Alcide Lacerte  <i>La Besace d'amour</i> de Jean Féron  <i>Le Grand Sépulcre blanc</i> de Jean Féron</p>
1926	<p><i>Les Cachots d'Haldimand</i> de Jean Féron  <i>La Cité dans les fers</i> d'Ubald Paquin  <i>La Taverne du diable</i> de Jean Féron  <i>Le Trésor de bigot</i> d'Alexandre Huot  <i>Le Patriote</i> de Jean Féron  <i>La Mort qu'on venge</i> d'Ubald Paquin  <i>Le Manchot de Frontenac</i> de Jean Féron  <i>Fleur lointaine</i> de François Provençal  <i>La Ceinture fléchée</i> d'Alexandre Huot  <i>Le Bracelet de fer</i> de M<sup>me</sup> Alcide Lacerte</p>
1927	<p><i>La Digue dorée</i> d'Ubald Paquin, Alexandre Huot, Jean Féron et Jules-Ernest Larivière  <i>La Besace de haine</i> de Jean Féron  <i>Le Lutteur</i> d'Ubald Paquin  <i>Le Siège de Québec</i> de Jean Féron  <i>Le Mystère des Mille-Îles</i> de Pierre Hartex  <i>Le Drapeau blanc</i> de Jean Féron  <i>Les Caprices du cœur</i> d'Ubald Paquin  <i>Les Trois Grenadiers</i> de Jean Féron  <i>L'Impératrice de l'Ungava</i> d'Alexandre Huot</p>

1928	<i>Le Mystérieux Monsieur de l'aigle</i> de M <sup>me</sup> A. B. Lacerte <i>Le Mendiant noir</i> de Jean Féron <i>L'Espion des habits rouges</i> de J.-M. Lebel (Jean Féron) <i>L'Empoisonneur</i> de Jean Nel <i>Le Capitaine Aramèle</i> de Jean Féron <i>Le Massacre dans le temple</i> de M <sup>me</sup> Elphège Croff <i>L'Île au massacre</i> de Proper Willaume <i>La Prise de Montréal</i> de Jean Féron <i>Jean de Brébeuf</i> de Jean Féron <i>Le Secret de l'orpheline</i> d'Andrée Jarret
1929	<i>La Folle de la Pointe du mort</i> de L. Dubois-McCabe <i>La Belle de Carillon</i> de Jean Féron <i>Les Aventuriers de l'amour</i> d'Henry Deyglun <i>La Corvée</i> de Jean Féron <i>Bois Sinistre</i> de M <sup>me</sup> Alcide Lacerte <i>Bœufs roux</i> de J.-M. Lebel (Jean Féron) <i>La Mystérieuse Inconnue</i> d'Ubald Paquin <i>La Petite Maîtresse d'école</i> de M <sup>me</sup> Elphège Croff <i>Le Triomphe de l'amour</i> de M <sup>me</sup> Graveline <i>La Crise</i> de François Provençal <i>L'Échafaud sanglant</i> de Jean Féron
1930	<i>L'Homme aux deux visages</i> de Jean Féron <i>Le Crime d'un père</i> de Jean Nel <i>La Résurrection du cœur</i> de Guy Nemer <i>L'Étrange musicien</i> de Jean Féron <i>La Fin d'un traître</i> de Jean Féron <i>Le Mirage</i> d'Ubald Paquin <i>La Flamme qui vacille</i> de Jean Nel <i>La Valise mystérieuse</i> de J.-M. Lebel (Jean Féron) <i>Le Pont rouge</i> d'Alphonse Loiselle <i>Celle qui revient</i> de M <sup>me</sup> Elphège Croff
1931	<i>Les Amours de William Benjamin</i> de J.-M. Lebel <i>La Petite Canadienne</i> de J.-M. Lebel <i>La Main de fer</i> de Régis Roy <i>Œil pour Œil, récit de Sydney Jones</i> d'Ubald Paquin

\* Quatre romans ont aussi été publiés au moment de la relance de la collection en 1943-1944 : *La Rançon* d'Ubald Paquin, *Qui a tué Pierre Lauzon?* Publié sous le pseudonyme de Louis Riel, *Autour d'un mystère* d'Alfred Rousseau et *Le Dernier Geste* de Jean Féron.



## 2. SÉRIE LITTÉRAIRE DU MARIAGE MIXTE

1919	<i>L'Appel de la terre</i> de Damase Potvin
1921	<i>Plus qu'elle-même</i> de Luc Bérard et de J.-Albert Foisy
1922	<i>L'Appel de la race</i> d'Alonié de Lestres (pseud. de Lionel Groulx)
1923	<i>Gaston Chambrun</i> de Jean-François Simon <i>Ma Cousine Mandine</i> de Napoléon-Magloire Mathé
1925	<i>La Campagne canadienne</i> d'Adélard Dugré <i>Comme jadis...</i> de Magali Michelet <i>Le Français</i> de Damase Potvin <i>La Sève immortelle</i> de Laure Conan (posthume)
1926	<i>La Maison vide</i> d'Harry Bernard
1927	<i>Les Dames Le Marchand</i> de Robert de Roquebrune
1929	<i>L'Emprise</i> , t. I. « Bertha et Rosette » de Laurent Barré <i>Deux du vingt-deuxième bataillon</i> , de Jean-F. Simon
1930	<i>La Ferme des pins</i> d'Harry Bernard <i>Le Cœur est le maître</i> d'Antonin Proulx <i>L'Emprise</i> , t. II. « Conscience de croyants » de Laurent Barré
1931	<i>Dans les ombres</i> d'Éva Sénécal
1932	<i>La Terre se venge</i> d'Eugénie Chenel
1933	<i>Le Nom dans le bronze</i> de Michelle Le Normand <i>Les Amours d'un communiste</i> d'Henry Deyglun
1936	<i>Koshawika</i> de Jeannine Lavallée
1938	<i>Mon Sauvage</i> de Laure Berthiaume-Denault

## 3. SÉRIE LITTÉRAIRE DU ROMAN AUTODIÉGÉTIQUE

1919	<i>Moisson de souvenirs</i> d'Andrée Jarret
1923	<i>Ma Cousine Mandine</i> de Napoléon-Magloire Mathé
1925	<i>L'Erreur de Pierre Giroir</i> de Joseph-Elzéar-Achille Cloutier <i>Comme jadis...</i> de Magali Michelet <i>Le Trésor de l'île au noix</i> d'Eugène Achard
1928	<i>Un Homme se penche sur son passé</i> Maurice Constantin-Weyer
1929	<i>Bois sinistre</i> de M <sup>me</sup> Alcide Lacerte (née Emma-Adèle Bourgeois)
1930	<i>L'Amour ne meurt pas</i> René Detertoc (pseud. d'Elphège-A. René de Cotret)
1931	<i>Les Voies de l'amour</i> de René Detertoc (pseud. d'Elphège-A. René de Cotret) <i>La Chair décevante</i> de Jovette-Alice Bernier <i>L'Autre guerre...</i> de Jehan Maria (pseud. de Jean-Guy Casault) <i>Juana, mon aimée</i> d'Harry Bernard
1932	<i>L'Initiatrice</i> de Rex Desmarchais <i>La Voix des sillons</i> d'Anatole Parenteau
1933	<i>Mon Jacques</i> d'Éva Sénécal
1934	<i>Siraf</i> de Georges Bugnet <i>Un Sourire dans la tempête</i> de Maurice Constantin-Weyer <i>Les Demi-civilisés</i> de Jean-Charles Harvey
1936	<i>Mademoiselle Sérénité</i> de Moïsette Olier (pseud. de M <sup>me</sup> Joseph Garceau, née Corinne-P. Beauchemin)
1938	<i>L'Empreinte de mes premières idées</i> d'Annette Cantin

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. CORPUS PRIMAIRE

#### 1.1 Répertoires, histoires littéraires et manuels scolaires

- AB DER HALDEN, Charles. *Études de littérature canadienne-française*, Paris, Rudeva, 1904.
- BISSON, Laurence A. *Le Romantisme littéraire au Canada français*, Paris, Librairie E. Droz, 1932.
- HUSTON, James. *Le Répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, t. I à III, Montréal, Lovell et Gibson, 1848; t. IV, 1850.
- LAREAU, Edmond. *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal, John Lovell, 1874.
- . *Mélanges historiques et littéraires*, Montréal, Eusèbe Sénécal, imprimeur-éditeur, 1877.
- MACMECHAN, Archibald *Headwaters of Canadian Literature*, Toronto, McClelland and Stewart Limiter, 1924.
- MORGAN, Henry James. *Bibliotheca Canadensis, or, A Manual of Canadian Literature*, Ottawa, G. E. Desbarats, 1867.
- PIERCE, Lorne. *An Outline of Canadian Literature*, Toronto, Ryerson Press, 1922.
- [SŒUR MARIE-ÉLISE], *Précis de l'histoire de la littérature française, suivi d'un appendice sur la littérature chrétienne grecque et latine*, Montréal, Cadieux & Derome, 1900.
- . *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes*, Lachine, Procure de la Mission des Sœurs de Sainte-Anne, 1925.
- . *Précis d'histoire littéraire. Littérature canadienne-française*, Lachine, Procure de la Mission des Sœurs de Sainte-Anne, 1928.
- . *Précis d'histoire des littératures française, canadienne-française, étrangères et anciennes*, Lachine, Procure des Missions des Sœurs de Sainte-Anne, 1933.
- ROY, Camille. *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1907.
- . *Camille Nouveau Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'action sociale, 1914.
- . *Camille. Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1918.
- . *Histoire de la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1930.
- . *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1939.

#### 1.2 Monographies

- DANDURAND, Albert. *La Poésie canadienne-française*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les jugements », 1933.
- . *Littérature canadienne-française : la prose*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1935.
- . *Le Roman canadien-français*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les jugements », 1937.
- . *Nos orateurs*, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, 1938.
- DESROCHERS Alfred, *Paragaphes. Interviews littéraires*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1931.
- DUGAS, Marcel *Un romantique canadien. Louis Fréchette, 1839-1908*, Paris, Éditions de la Revue mondiale, 1934.
- GROULX, Lionel. *L'Éducation de la volonté en vue du devoir social. Conférence donnée à l'Académie Émard, collège de Valleyfield, le 22 février 1906*, Montréal, [s.é.], 1906.
- . *Nos luttes constitutionnelles (conférences)*, Montréal, Imprimé au Devoir, 1915-1916, en 5 fascicules.

- . *La Naissance d'une race (conférences prononcées à l'Université Laval, Montréal, 1918-1919)*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1919.
- . *Lendemain de conquête. Cours d'histoire du Canada à l'Université de Montréal, 1919-1920*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920.
- . *Notre maître le passé (essais, discours, conférences)*, Montréal, t. I, Bibliothèque de l'Action française, 1924.
- . *Mes mémoires*, t. II, vol. 3 : « 1920-1928 », Montréal, Fides, 1971, p. 5-184.
- LÉGER, Jules. *Le Canada français et son expression littéraire*, Paris, Librairie Nizet et Bastard, 1938.
- ROY, Camille. « La nationalisation de la littérature canadienne », conférence présentée à l'Université Laval, 5 décembre 1904, reproduite dans *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, 1907, p. 345-376.
- . *À l'ombre des érables. Hommes et livres*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1924.

### 1.3 Mémoires et thèses de doctorat

- HOWIE, Ruth Joyce. *L'Évolution des idées de R. Rolland sur la vie internationale*, mémoire de maîtrise, Département de français, Université McGill, 1934.
- . *Évolution du roman canadien-français*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1938.
- LÉGER, Jules. *Le Canada et son expression littéraire*, thèse de doctorat, Paris, Nizet et Bastard, 1938.
- MASON JONES, Frederick. *Le Roman canadien-français : ses origines, son développement*, thèse de doctorat, Montpellier, 1931.
- McNAMARA, Mary Frances C. *L'histoire dans la poésie canadienne-française de 1860-1900*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1940.
- MONTIGNY, Louvigny de. *La Revanche de Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, 1937.
- PARTHENAIS, Théodore J. *Les origines du journalisme canadien-français*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1930.

### 1.4 Revues et journaux consultés

*L'Action canadienne-française*  
*L'Action française*  
*L'Avenir du Nord*  
*L'Action populaire*  
*L'Almanach de l'Action sociale catholique*  
*La Bonne Parole*  
*Le Boréal Express*  
*Le Bulletin des agriculteurs*  
*Le Bulletin des recherches historiques*  
*Le Canada français*  
*Le Canada français (Saint-Hyacinthe)*  
*Le Canada musical*  
*Le Canada qui chante*  
*La Canadienne*  
*Le Canard*  
*La Clé d'or/The Golden Key*  
*Le Constitutionnel*  
*Le Courrier de St-Hyacinthe*  
*Le Courrier du Canada*  
*Le Courrier du livre*

*Le Devoir*  
*L'Écho du cabinet de lecture paroissial de Montréal*  
*L'Écho du Saint-Maurice*  
*En avant!*  
*L'Enseignement primaire*  
*L'Électeur*  
*L'Étoile du Nord*  
*La Gazette de Sorel*  
*L'Illustration nouvelle*  
*Le Jardin littéraire illustré*  
*Le Jour*  
*Le Journal de l'instruction publique*  
*Le Journal de Québec*  
*Journal of Education*  
*La Lyre*  
*Mon Magazine*  
*Le Nationaliste*  
*La Nouvelle-France*  
*Nouvelles soirées canadiennes*  
*Le Nouvelliste*  
*L'Oiseau bleu*  
*L'Ordre*  
*Paris-Canada*  
*Le Passe-temps*  
*La Presse*  
*Le Progrès du Golfe*  
*Le Progrès du Saguenay*  
*La Relève*  
*La Renaissance*  
*La Revue moderne*  
*La Revue du théâtre*  
*La Revue trimestrielle*  
*L'Union des Cantons de l'Est*  
*La Vérité*  
*La Vie canadienne*  
*La Vie canadienne* (supplément des Éditions Édouard Garand)

### 1.5 Articles de périodique et publicités

- A. L. « Les livres », *Le Canada français*, 2<sup>e</sup> série, mars 1925, p. 567-568.
- ASSELIN, Olivar. « Quelques livres canadiens », *La Revue moderne*, vol. 1, n<sup>o</sup> 5, 15 mars 1920, p. 12-16.
- . « *L'Initiatrice* de Rex Desmarchais », *Le Canada*, 6 avril 1932, p. 1.
- [Auteurs multiples]. « Tribune libre », supplément « La vie canadienne », n<sup>o</sup> 18, dans Jean Féron, *Le Drapeau blanc*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, p. 83-86.
- [Auteurs multiples]. « Notre excès de bille », *Mon magazine*, vol. 6, n<sup>o</sup> 9, novembre 1931, p. 34.
- [Auteurs multiples]. Dossier « Hommage à Ghéon », *La Relève*, vol. 4, n<sup>o</sup> 6, octobre 1938, p. 170-189.
- BASTIEN, Hermas. « Les livres — *Au Cap Blomidon* », *Le Devoir*, 5 novembre 1932, p. 1-2.
- BEAUCHAMP, J.-J. « Esquisses historiques sur le roman », *La Revue canadienne*, vol. 20, 1884, p. 310-313 et 401-409.

- BEAUGRAND, Louise de. « *La Campagne canadienne* par le Révérend Père Adélarde Dugré, S. J. », *La Bonne Parole*, vol. 13, n° 4, avril 1925, p. 12.
- BERNARD, Antoine. « *Un Cœur fidèle* : roman, par Blanche Lamontagne-Beauregard », *Le Devoir*, 13 décembre 1924, p. 1-2.
- . « *La Campagne canadienne* par le Père Adélarde Dugré, s. J. », *Le Devoir*, 28 mars 1925, p. 1 et 8.
- . « *La Terre vivante* par Harry Bernard », *L'Action française*, vol. 14, n° 4, octobre 1925, p. 215-219.
- BERNARD, Harry. « L'avenir du roman canadien », *L'Action française*, vol. 10, n° 4, octobre 1923, p. 238-248.
- . « Littérature canadienne I », *Le Droit*, 17 février 1920, [En ligne], [http://harry-bernard.com/wp-content/uploads/sites/102/2014/07/lit\\_17fevrier1920.jpg](http://harry-bernard.com/wp-content/uploads/sites/102/2014/07/lit_17fevrier1920.jpg)
- . « Littérature canadienne II », *Le Droit*, 21 février 1920, [En ligne], [http://harry-bernard.com/wp-content/uploads/sites/102/2014/07/lit\\_21fevrier1920.jpg](http://harry-bernard.com/wp-content/uploads/sites/102/2014/07/lit_21fevrier1920.jpg)
- . « Littérature canadienne III », *Le Droit*, 8 mars 1920, [En ligne], [http://harry-bernard.com/wp-content/uploads/sites/102/2014/07/lit\\_8mars1920.jpg](http://harry-bernard.com/wp-content/uploads/sites/102/2014/07/lit_8mars1920.jpg)
- . « *Les Habits rouges* par R. de Roquebrune », *L'Action française*, vol. 11, janvier 1924, p. 34-43.
- . « Nos doctrines littéraires », *L'Action française*, vol. 18, n° 2, août 1927, p. 72-84.
- . « Le courrier littéraire — Du régionalisme littéraire », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 22 février 1929, p. 1.
- . « Le courrier littéraire — Du régionalisme littéraire (suite) », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1<sup>er</sup> mars 1929, p. 1 et 8.
- . « Le courrier littéraire — Du régionalisme littéraire (suite) », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 8 mars 1929, p. 1.
- . « Notre littérature : Deux points de vue sur le régionalisme littéraire », *La Revue moderne*, vol. 11, n° 5, mars 1930, p. 10.
- . « Histoire naturelle et littérature », *L'Action nationale*, vol. 1, n° 1, 1933, p. 18-28.
- . « Réflexions sur la littérature : Harry Bernard », *Le Mauricien*, juillet 1938, p. 31-32.
- BILODEAU, G. M. « *Bertha et Rosette* », *Le Bulletin des agriculteurs*, 2 février 1930, p. 2.
- BONNE-FEMME. « Jasette », *Le Progrès du Saguenay*, 19 août 1927, p. 6.
- BOULT, Reynald. « *Pointe au chêne* - roman scout canadien », *Le Devoir*, 17 juillet 1937, p. 7.
- BRASSIER, Jacques [pseud. de Lionel Groulx]. « Quelques publications », *L'Action française*, vol. 8, n° 1, juillet 1922, p. 56-57.
- . « Nos publications : 3<sup>o</sup> *L'Appel de la race* », *L'Action française*, vol. 8, n° 2, août 1922, p. 128.
- . « Publications et conférences », *L'Action française*, vol. 8, n° 5, novembre 1922, p. 318.
- BRUCHÉSI, Jean. « Dans le monde des lettres – L'Initiatrice », *La Revue moderne*, vol. 13, n° 6, avril 1932, p. 8-9.
- BRUCHÉSI, M<sup>gr</sup> Paul. « Interdiction de *La Semaine* », *La Vérité*, 7 août 1909, p. 27.
- BRUNET, Berthelot. « La forêt sans poésie », *L'Ordre*, 30 août 1934, p. 1.
- . « Le philosophe d'Alberta », *L'Ordre*, 1<sup>er</sup> décembre 1934, p. 4.
- CASGRAIN, Henri-Raymond. « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien*, vol. 4, 1866, p. 1-31.
- CELIBER. « *La Voix des sillons* », *Le Devoir*, 11 novembre 1932, p. 4.
- CHAPDELAIN, Jean. « *Un Homme et son péché* », *La Relève*, vol. 1, n° 1, mars 1934, p. 14-15.
- . « L'abbé Groulx », *La Relève*, vol. 1, n° 4, septembre 1934, p. 76-81.
- CHARBONNEAU, Robert. « François Mauriac », *La Relève*, vol. 1, n° 4, septembre 1934, p. 64-75.
- . « Dostoïevsky », *La Relève*, vol. 1, n° 7, janvier 1935, p. 168-171.
- . « Dostoïevsky », *La Relève*, vol. 1, n° 8, mars 1935, p. 203-204.
- . « *Un Crime* de Georges Bernanos », *La Relève*, vol. 2, n° 8, avril 1936, p. 235-237.

- . « Chronique — *Les Engagés du Grand Portage* », *La Relève*, vol. 4, n° 6, octobre 1938, p. 189-190.
- CHARBONNIER, Abbé F. « *Un Cœur fidèle* (roman) par Blanche Lamontagne-Beauregard », *L'Action française*, vol. 12, n° 6, décembre 1924, p. 338.
- . « *La Campagne canadienne* », *L'Action française*, vol. 13, n° 4, avril 1925, p. 241-251.
- CHERRIER, G. H. « *Charles Guérin*. Roman de mœurs canadiennes. Par J. O. Chauveau », *Le Pays*, 3 juin 1852, p. 3.
- COUTURE, Sévère [pseud. de Rex Desmarchais]. « Notre roman », *Le Jour*, 9 juillet 1938, p. 2.
- . « Notre roman (suite) », *Le Jour*, 16 juillet 1938, p. 2.
- DANIEL-ROPS. « Le romancier chrétien, son sujet, et son public », *La Relève*, vol. 2, n° 3, novembre 1935, p. 67-73.
- DANTIN, Louis. « Notes littéraires », *L'Avenir du Nord*, 6 mai 1927, p. 1.
- . « Chronique littéraire — *Nord-Sud*. Roman canadien, par Léo-Paul Desrosiers », *L'Avenir du Nord*, 29 mai 1931, p. 1 et 2.
- . « *Juana, mon aimée* », *L'Avenir du Nord*, 26 février 1932, p. 1 et 2.
- . « *Les Engagés du Grand-Portage* par Léo-Paul Desrosiers », *L'Avenir du Nord*, 30 septembre 1938, p. 1-2.
- D'ARLES, Henri. « Un roman du sol », *L'Action canadienne-française*, vol. 20, n° 4, octobre 1928, p. 226-228.
- [DAVELUY, Marie-Claire]. « Étude d'un livre récent », *La Bonne Parole*, vol. 10, n° 11, novembre 1922, p. 9-11.
- DAVIAULT, Pierre. « *Un Homme et son péché*. Roman par Claude-Henri Grignon », *Le Soleil*, 12 avril 1934, p. 4.
- DESMARCHAIS, Rex. « *La Ferme des pins* », *Le Progrès du Saguenay*, 23 décembre 1930, p. 3.
- DESROCHERS, Alfred. « Aux Éditions Albert Lévesque. Auteurs anciens et nouveaux », *La Tribune*, 25 juin 1932, p. 4.
- . « *La Rivière-à-mars* », *L'Ordre*, 22 octobre 1934, p. 4.
- . « Quelques nouveautés du pays », *La Tribune*, 15 décembre 1934, p. 4.
- . « Les "individualistes" de 1925 », *Le Devoir*, 24 novembre 1951, p. 9.
- DESROSIERS, Raymond. « En feuilletant Rex Desmarchais. Sur un "jeune" par un "jeune" », *Le Canada*, 4 avril, 1932, p. 6.
- DUHAMEL, Roger. « Le Canada français et son expression littéraire », *L'Action nationale*, novembre 1938, p. 278-279.
- DURANDAL. « *Mademoiselle Sérénité* », *En avant!*, 13 août 1937, p. 3.
- DURTAL, Paul. « La plainte des livres sérieux », *L'Action populaire*, 28 février 1929, p. 1.
- E. T., « Un nouveau roman canadien », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 2 mai 1924, p. 1.
- FÉRON, Jean. « Trop de livres! », supplément « La vie canadienne », n° 4, dans Jean Féron, *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 76-77.
- . « Chômage vs Belles-lettres », supplément « La vie canadienne », n° 51, dans Régis Roy, *La Main de fer*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1931, p. 55-57.
- GAÏTA. « Billet de Grande-Sœur — *L'Empoisonneur* », *Le Bulletin des agriculteurs*, 22 novembre 1928, p. 5.
- GAUDET, Françoise. « L'actualité - Parlant livres et auteurs », *Le Devoir*, 5 novembre 1932, p. 1.
- GROULX, Lionel. « Une action intellectuelle », *L'Action française*, vol. 1, n° 2, février 1917, p. 39.
- GUY, Paul. « Roman borgne », *Le Jour*, 15 octobre 1938, p. 5.
- HAMEL, Émile-Charles. « Notes sur notre roman », *Le Jour*, 20 juillet 1938, p. 2.
- HARVEY, Jean-Charles. « La vie des idées — *Siraf* », *Le Canada*, 8 janvier 1935, p. 2.
- H. B. « En marge des événements — Un roman du terroir », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 13 novembre 1925, p. 1.

- HÉBERT, Maurice. « Quelques livres de chez nous. À l'ombre des érables », *Le Terroir*, août 1924, p.89-90.
- . « Quelques livres de chez nous — L'Initiatrice », *Le Canada français*, mai 1932, p. 758-761.
- . « Quelques livres de chez nous — Trois livres récents », *Le Canada français*, mars 1935, p. 665-683.
- HÉBERT, Pascal. « Les livres — La Ferme des pins », *Le Devoir*, 20 décembre 1930, p. 1-2.
- HERTEL, François. « Menaud, maître-draveur », *La Relève*, vol. 8. n° 3, octobre 1937, p. 216-219.
- HUOT, Alexandre. « Les illustres inconnus », supplément « La vie canadienne », n° 12, dans *La Ceinture fléchée*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, p. 47-48.
- J. B. [pseudonyme de Lionel Groulx]. « La Campagne canadienne », *L'Action française*, vol. 13, n° 3, mars 1925, p. 194.
- J. M. « Au Diable vert – Un roman de M. Armand Yon », *Le Devoir*, 18 août 1928, p. 5.
- JEAN-BAPTISTE. « La vie canadienne — Quatorze ans », *La Revue moderne*, vol. 14, n° 1, novembre 1932, p. 11-12.
- LA DIRECTION. « Grande nouveauté littéraire dans la collection du Roman Canadien *Fleur lointaine* par François Provençal, Docteur ès Lettres », supplément « La vie canadienne », n° 10, dans Jean Féron, *Le Manchot de Frontenac*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, p. 96.
- LARIVIÈRE, Jules. « Causons », supplément « La vie canadienne » n° 4, dans Jean Féron, *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 75-76.
- . « Causons », supplément « La vie canadienne », n° 6, dans Jean Féron, *La Taverne du diable*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926, p. 78.
- . « Les nouveaux livres », *Mon magazine*, vol. 6, n° 8, 10 octobre 1931, p. 3 et 10.
- . « L'Initiatrice », *Mon Magazine*, vol. 7, n° 1, avril 1932, p. 3.
- LEMAY, J.-H. « L'Unique Solution par l'abbé Goyette », *Le Devoir*, 7 mars 1925, p. 1-2.
- LORRAIN, Léon. « Billet du soir — Le roman canadien », *Le Devoir*, 18 octobre 1911, p. 1.
- MALCHELOSSE, Gérard. « Les Éditions Édouard Garand. Leur mission, leurs œuvres », supplément « La vie canadienne », n° 8, dans Jean Féron, *Le Patriote*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, p. 66-67.
- MARCHAND, Clément. « Un autre manuel », *Le Bien public*, 23 mars 1933, p. 5.
- MARION, Séraphin. « Romantisme français et romantisme canadien », *Le Canada français*, vol. 17, n° 1, septembre 1929, p. 5-13.
- . « La Fin de la terre (Appréciations) », *Mon magazine*, vol. 3, n° 10, mars 1932, p. 24, extrait de *La Revue dominicaine*, décembre 1931, p. 681-682.
- . « Deux nouveaux romans canadiens », *Revue de l'Université d'Ottawa*, avril-juin 1933, p. 229-244.
- . « La querelle des Classiques et des Romantiques dans le Canada français au XIX<sup>e</sup> siècle (1824-1894) », *Revue trimestrielle canadienne*, vol. 19, n° 74, juin 1933, p. 121-146.
- MATAGAN, Alcide [pseud. d'Ubalde Paquin]. « La rage d'écrire », *Le Nationaliste*, vol. 17, n° 33, 26 septembre 1920, p. 2
- [Note de la rédaction]. *Le Jour*, 16 juillet 1938, p. 2.
- ORLIER, Blaise [Guy Sylvestre]. « Le roman canadien », *Les Idées*, vol. 9, 5 mai 1939, p. 453.
- PARIZEAU, Lucien. « La critique des livres — III. Georges Bugnet », *L'Ordre*, 28 novembre 1934, p. 4.
- PELLETIER, Albert. « Nord-Sud », *Le Canada*, 15 août 1931, p. 1 et 7.
- . « Juana, mon aimée d'Harry Bernard », *Le Canada*, 25 novembre 1932, p. 2-3, tiré de la *Revue de Granby*.
- . « Sur deux nouveaux ouvrages canadiens », *Le Canada*, 3 décembre 1932, p. 2.
- . « Au Cap Blomidon, d'Alonzi de Lestres », *Le Canada*, 10 février 1933, p. 2.
- . « La Vie littéraire. La Poésie canadienne-française de l'abbé Albert Dandurand », *Le Canada*, 1<sup>er</sup> avril 1933, p. 2.
- . « Tribune libre – À propos de funérailles littéraires », *Le Canada*, 4 février 1936, p. 2.

- PELLETIER, Georges. « Le roman canadien », *Le Devoir*, 14 octobre 1911, p. 1
- P. S. « Que veut-il dire? », *Le Devoir*, 19 décembre 1934, p. 3.
- PIONNIER, Jean [Jean Féron]. « Notre roman », supplément « La vie canadienne », n° 18, dans Jean Féron, *Le Drapeau blanc*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, p. 86-88.
- [Publicité pour Black Horse], dans Jean Féron comme *Le Siège de Québec*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927, p. 98.
- [Publicité pour Dawes Black Horse], dans Jean Féron, *Le Drapeau blanc*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1927, 2<sup>e</sup> de couverture.
- [Publicité pour *L'Appel de la race*], *L'Action française*, vol. 8, n° 2, août 1922, p. 126.
- [Publicité pour la collection « Le Roman canadien »], dans Jean Féron, *L'Aveugle de Saint-Eustache*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924, p. 80.
- [Publicité pour la maison d'édition Édouard Garand], supplément « La vie canadienne », n° 7, dans Alexandre Huot, *Le Trésor de Bigot*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, p. 64.
- [Publicité pour « La vie canadienne »], supplément « La vie canadienne », n° 4, dans Jean Féron, *Les Cachots d'Haldimand*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 76.
- [Publicité pour *Le Patriote* de Jean Féron], « Héroïsme d'antan! Amours sublimes! Où êtes-vous? », supplément « La vie canadienne », n° 7, dans Alexandre Huot, *Le Trésor de Bigot*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, p. 65.
- [Publicité], supplément « La vie canadienne », n° 8, dans Jean Féron, *Le Patriote*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1926, p. 69.
- [Publicité], « La santé revient bientôt avec l'emploi des PILULES ROUGES », dans Pierre Hartex, *Les mystères des Mille-Îles*, p. 49a.
- RAPHAËLLE (pseud. de Raphaëlle-Berthe Guertin). « Nouveauté littéraire — *Dans les ombres* », *L'Action populaire*, 3 septembre 1931, p. 6.
- . « Nouveautés littéraires. *L'Initiatrice*, par Rex Desmarchais », *L'Action populaire*, 17 mars 1932, p. 6.
- ROY, Camille. « Causerie littéraire », *La Nouvelle-France. Revue des intérêts religieux et nationaux*, vol. 2, n° 3, mars 1903, p. 123-134.
- . « La nationalisation de la littérature canadienne », conférence présentée à l'Université Laval, 5 décembre 1904, reproduite dans *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, 1907, p. 345-376.
- . « Causerie littéraire. *Le Centurion*, par A.-B. Routhier », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 8, n° 1, septembre 1909, p. 396-408
- . « Causerie littéraire. Le style des *Anciens Canadiens* », *Bulletin du parler français au Canada*, vol. 8, n° 5, janvier 1910, p. 5-13.
- . « L'évolution du roman canadien-français », *Le Devoir*, 27 septembre 1939, p. 2.
- [S. a.]. « À la Société d'étude et de conférences », *Le Devoir*, 7 décembre 1935, p. 5.
- [S. a.]. « Bedford High School Held Commencement », *Sherbrooke Daily Record*, 19 novembre 1924, p. 7
- [S. a.]. « Bedford News and Personals of Interest », *Sherbrooke Daily Record*, 9 décembre 1924, p. 3.
- [S. a.]. « Bedford News and Personals of Interest », *Sherbrooke Daily Record*, 24 décembre 1924, p. 3.
- [S. a.]. « Ce que Montréal lit », *Le Devoir*, 31 octobre 1922, p. 2.
- [S. a.]. « Commencement Exercises at Bedford High », *Sherbrooke Daily Record*, 23 novembre 1927, p. 3.
- [S. a.]. « General News of Interest from Bedford », *Sherbrooke Daily Record*, 5 septembre 1928, p. 3.
- [S. a.]. « Il reste encore à écrire un véritable roman canadien », *Le Devoir*, 23 novembre 1923, p. 3.
- [S. a.]. « Interesting News Budget from Fordyce », *Sherbrooke Daily Record*, 5 juin 1933, p. 3.
- [S. a.]. « Julia Catharine Beckwith », *Bulletin des recherches historiques*, vol. 7, n° 12, décembre 1901, p. 369-372.
- [S. a.]. « *L'Aiglon blanc des Illinois* par Maxine », *Le Jour*, 19 août 1939, p. 7.



- [S. a.]. « La collation solennelle des grades », *Le Devoir*, 27 mai 1938, p. 6-7.
- [S. a.]. « La fête du Centenaire à Yamachiche », *L'Écho du Saint-Maurice*, 25 septembre 1924, p. 2.
- [S. a.]. « La naissance du roman canadien », *Le Devoir*, 21 décembre 1932, p. 8.
- [S. a.]. « La santé revient bientôt avec l'emploi des PILULES ROUGES », dans Pierre Hartex, *Les mystères des Mille-Îles*, p. 49a.
- [S. a.]. « *La Campagne canadienne. Croquis et leçons* », *Le Devoir*, 12 mars 1925, p. 3.
- [S. a.]. « *La Campagne canadienne* par Adélarde Dugré, S. J. », *Le Progrès du Saguenay*, 23 avril 1925, p. 12.
- [S. a.]. « La soutenance de Mlle Ruth Howie », *Le Devoir*, 29 mars 1938, p. 8.
- [S. a.]. « Le Canadien gagnera-t-il? », *Le Devoir*, 11 mars 1924, p. 8.
- [S. a.]. « Lectures pour l'homme intelligent », *L'Action française*, vol. 11, n° 6, juin 1924, p. 375-376.
- [S. a.]. « Le franc oscille », *Le Devoir*, 12 mars 1924, p. 4.
- [S. a.]. « Le roman », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> juillet 1937, p. 8.
- [S. a.]. « Le roman canadien », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 15 juin 1923, p. 7.
- [S. a.]. « Le roman canadien », *L'Avenir du Nord*, 7 février 1930, p. 1 et 8.
- [S. a.]. « Le plus vieil édifice au pays », *La Presse*, 7 avril 1900, p. 19.
- [S. a.]. « Les Éditions Édouard Garand », *Le Devoir*, 2 février 1924, p. 4.
- [S. a.]. « *Les Engagés du Grand Portage* », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1<sup>er</sup> juillet 1938, p. 1.
- [S. a.]. « Les livres... tonique ou poison? », *L'Action populaire*, 6 mars 1924, p. 5.
- [S. a.]. « Les livres nouveaux », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 1<sup>er</sup> avril 1932, p. 1.
- [S. a.]. « Les nouveaux livres », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 13 juin 1930, p. 1.
- [S. a.]. « L'information littéraire et artistique », *L'Illustration nouvelle*, 12 août 1939, p. 14.
- [S. a.]. « La littérature canadienne », supplément de *L'Action catholique*, 16 janvier 1938, p. 4.
- [S. a.]. « Livres — Journaux, revues », *L'Avenir du Nord*, 18 août 1939, p. 3.
- [S. a.]. « *La Terre vivante*, par Harry Bernard — 75 c », *La Revue trimestrielle canadienne*, vol. 11, n° 44, décembre 1925, p. 428 — 429.
- [S. a.]. « Livres — Journaux, revues », *L'Avenir du Nord*, 18 août 1939, p. 3.
- [S. a.]. « Many Attend the Opening of Bedford School—Prize List », *Sherbrooke Daily Record*, 1<sup>er</sup> novembre 1923, p. 9.
- [S. a.]. « Many Attend United Church at Bedford », *Sherbrooke Daily Record*, 27 juin 1925, p. 3.
- [S. a.]. « M. Jules Léger, docteur de l'Université de Paris », *Le Devoir*, 23 mai 1938, p. 2.
- [S. a.]. « M. Vanier à Paris », *Le Devoir*, 10 janvier 1939, p. 4.
- [S. a.]. « Opening of High School at Bedford », *Sherbrooke Daily Record*, 10 novembre 1926, p. 8.
- [S. a.]. « Plagiat? », supplément « La vie canadienne », n° 17, dans Pierre Hartex, *Le Mystère des Mille-Îles*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1927, p. 53-56.
- [S. a.]. « Pointe au chêne », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 9 juillet 1937, p. 6.
- [S. a.]. « Pontiac School Staff », *The Equity*, 13 septembre 1951, p. 6.
- [S. a.]. « Pourquoi suez-vous? », *Le Devoir*, 18 août 1928, p. 2.
- [S. a.]. « *Siraf* de Georges Bugnet », *La Tribune*, 1<sup>er</sup> décembre 1934, p. 4.
- [S. a.]. « Un genre nouveau », *Le Devoir*, 25 janvier 1924, p. 8.
- [S. a.]. « Un livre à lire : *Ceux qui firent notre pays* », *Le Devoir*, 19 octobre 1936, p. 3.
- [S. a.]. « Un nouveau roman canadien », *L'Écho du Saint-Maurice*, 17 janvier 1924, p. 3.
- [S. a.]. « Un nouveau roman canadien », *Le Devoir*, samedi 18 novembre 1939, p. 5.
- [S. a.]. « Un roman canadien par le cousin de René Bazin », *Le Devoir*, 4 octobre 1924, p. 2.
- [S. a.]. « Une thèse de M<sup>lle</sup> Ruth Howie », *Le Devoir*, 25 février 1938, p. 3.
- [S. a.]. « La soutenance de M<sup>lle</sup> Ruth Howie », *Le Devoir*, 29 mars 1938, p. 8.
- [S. a.]. « Vient de paraître *L'Aiglon blanc des Illinois* par Maxine », *Le Jour*, 19 août 1939, p. 7.
- [S. a.]. « Vient de paraître. Nouvelle collection d'ouvrages canadiens », *L'Enseignement primaire*, vol. 46, n° 9, mai 1925, p. 570.

- SAINT-PIERRE, Albert. « Rex Desmarchais. *L'Initiatrice* », *Revue dominicaine*, vol. 8, juin 1932, p. 388 — 389.
- SAURIOL, Paul. « Les cours de Bruneau — Ringuet », *Le Devoir*, 17 novembre 1939, p. 7.
- TARDIF, Thérèse. « *La plus belle chose du monde* », *La Relève*, vol. 3, nos 9-10, novembre-décembre 1937, p. 270-271.
- . « Chronique — *Seuls* », *La Relève*, vol. 4, n° 4, avril 1938, p. 122-123.
- . « La vie de l'esprit — L'audace de Rex Desmarchais (Considérations élémentaires sur le roman canadien) », *En avant!*, 2 juin 1939, p. 3.
- VALDOMBRE [pseud. de Claude-Henri Grignon]. « Littérature canadienne-française (Critique de Valdombre) », supplément « La vie canadienne », n° 40, dans Jean Féron, *L'Homme aux deux visages*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1930, p. 53-71.
- . « La littérature canadienne — L'art de trouver des prosateurs », *En avant!*, 14 mai 1937, p. 3.
- . « La vie de l'esprit — Le mal qui nous ronge : notre défaut d'observation (1) », *En avant!*, 30 juillet 1937, p. 3.
- . « La vie de l'esprit — Le mal qui nous ronge : notre défaut d'observation (2) », *En avant!*, 13 août 1937, p. 3.
- . « Les livres — La revanche de "Maria" », *En avant!*, 15 avril 1938, p. 3.
- . « Médecin guéris-toi toi-même (Lettre à M. Louvigny de Montigny) », *En avant!*, 22 avril 1938, p. 3.
- VIGEANT, Pierre. « *Les Roux*. (Par A. Rousseau) », *Le Devoir*, 30 novembre 1932, p. 1.
- SYLVESTRE, Guy. « Littérature canadienne. Déchéance du doctorat », *En avant!*, 19 mai 1939, p. 3.

## 1.6 Documents d'archives

- BERNIER, Jovette. [Télégramme à Jean-Charles Harvey], 26 juillet 1934, BAUS.
- CARRIER, Louis. [Lettre à Sir Andrew Macphail], 13 novembre 1929, Archives du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (AGRÉLQ), Fonds Louis-Carrier.

## 1.7 Œuvres romanesques

### 1.7.1 Extraits, feuillets et romans à suivre publiés dans les journaux

- ANGERS, François-Réal. « Chapitre X », *Le Canadien*, 7 juillet 1837.
- AUBERT DE GASPÉ, Philippe (fils). « Le meurtre », *Le Télégraphe*, 14 avril 1837, p. 1.
- BERNARD, Harry. « Extrait de *La Ferme des pins* par Harry Bernard », *La Lyre*, vol. 8, n° 81, été 1931, p. 14-18.
- . « Le dernier roman d'Harry Bernard », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 23 octobre 1931, p. 1 et 6.
- . « Les Lettres — *Dolorès* par Harry Bernard », *Le Courrier de Saint-Hyacinthe*, 16 septembre 1932, p. 1-3.
- BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Georges. « Une de perdue, deux de trouvées », *Album littéraire et musical de La Minerve*, janvier 1849-juin 1851, p. 18-21.
- BOURASSA, Napoléon. « Jacques et Marie. Souvenirs d'un peuple dispersé », *La Revue canadienne*, juillet 1865-août 1866.
- [CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier]. « Charles Guérin », *Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, février 1846-mars 1847, p. 25-31.
- . « Charles Guérin », *Le Progrès du Saguenay*, 9 juillet 1926, p. 6 (première livraison).
- CHEVALIER, Henri-Émile. « La Batelière du Saint-Laurent », *La Patrie*, 24 octobre-14 novembre 1854.
- CHOQUETTE, Ernest. « Claude Paysan. Grand roman inédit », *La Patrie*, 1<sup>er</sup> juillet-4 août 1899.

- CONAN, Laure [pseud. de Félicité Angers]. « Angéline de Montbrun », *Revue canadienne*, nouvelle série vol. I, n° 12, décembre 1881 — août 1882, p. 718-737.
- . « Les Colons de Ville-Marie [L'Oublié] », *La Revue canadienne*, juin 1900-juillet 1901.
- DICK, Wenceslas-Eugène. « Le Roi des étudiants », *L'Opinion publique*, 15 juin-28 décembre 1876.
- [GENLIS, Félicité de]. « Épisode d'un roman de Madame de Genlis », *L'Abeille canadienne*, vol. 1, n° 10, 15 décembre 1818, p. 397-400.
- . « Suite de l'épisode d'un roman de Madame de Genlis », *L'Abeille canadienne*, vol. 1, n° 11, 1<sup>er</sup> janvier 1819, p. 402-409.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine. « Jean Rivard économiste », *Le Foyer canadien*, t. II, janvier, février, mars 1864, p. 15-16.
- J. E. [Jules-Ernest] Larivière. « La Villa des ancolies », *La Revue moderne*, vol. 4, n° 3, janvier 1923, p. 21-42.
- LACOMBE, Patrice. « La Terre paternelle », *Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, février 1846, p. 14-25.
- LECOMPTE, Geneviève. « Mon lieutenant », *La Revue moderne*, vol. 14, n° 6, avril 1933, p. 13-19, 22-38, 42-51-56-60.
- LEGENDRE, Napoléon. « Annibal », *Le Canada-français*, février-mai 1890.
- LEMAY, Pamphile. « Bataille d'âmes », *La Patrie*, 4 novembre 1899-26 janvier 1900.
- MARMETTE, Joseph. « Charles et Éva », *La Revue canadienne*, décembre 1866-mai 1867.
- . « L'Intendant Bigot », *L'Opinion publique*, 4 mai-26 octobre 1871.
- . « La Fiancée du rebelle. Épisode de la guerre des Bostonnais, 1775 », *La Revue canadienne*, janvier-octobre 1875.
- [MADEMOISELLE V. CORNÉLIE DE S\*\*\*]. « Le jeune réconciliateur; par mademoiselle V. Cornélie de S\*\*\* », *Le Mercure de France*, vol. 58, juin 1814, p. 510-529.
- . « Le jeune réconciliateur », *L'Abeille canadienne*, vol. 1, n° 12, 15 janvier 1819, p. 444-474.
- PIETRO [pseud. d'Eugène L'Écuyer]. « La Fille du brigand », *Le Ménestrel*, 29 août 1844, 5 septembre 1844, 12 septembre 1844 et 19 septembre 1844.
- [SCOTT, Walter]. « Épisode d'un nouveau roman anglais », trad. française inconnue, *L'Abeille canadienne*, vol. 1, n° 1, 1<sup>er</sup> août 1818, p. 12-19.
- ROY, Régis. « Le Cadet de la Vérendrye, ou Le Trésor des montagnes de roches. Épisode d'un voyage à la découverte de la mer de l'Ouest en 1750-51-52 », *Le Monde illustré*, 7 novembre — 30 janvier 1896, p. 443-446.
- . « Le Chevalier Henry de Tonty, ou Main-de-fer. Chronique de la découverte des bouches du Mississipi, en 1682 », *Le Monde illustré*, 30 septembre — 2 décembre 1899, p. 87-88.
- ST. ROCH, E. R de. [d'Orsonnens]. « Angéline. Épisode de l'insurrection canadienne de 1837-1838 », *La Guêpe*, vol. 2, n° 4, 25 janvier-15 février 1859.
- TESSIER, Ulric-Joseph. « Emma ou l'amour malheureux. Épisode du choléra à Québec, en 1832 », *Le Télégraphe*, vol. 1, n° 19, 1<sup>er</sup> et 3 mai 1837.

### 1.7.2 Romans publiés en volume

- ANGERS, François-Réal. *Les Révélations du crime ou Cambray et ses complices*, Québec, Fréchette et cie, imprimeurs-libraires, 1837.
- AUBERT de GASPÉ, Philippe (fils). *L'Influence d'un livre. Roman historique*, Québec, William Cowan & fils, 1837.
- AUBERT de GASPÉ, Philippe (père). *Les Anciens Canadiens*, Québec, Desbarats et Derbishire, 1863.
- BECKWITH, Julia Catharine. *St. Ursula Convent, or The Nun of Canada*, Kingston, Upper Canada, Hugh C. Thomson, 1824.
- BERNARD, Harry. *La Terre vivante*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925.
- . *La Ferme des pins*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française, 1930.

- BERNIER, Hector. *Au large de l'écueil*, Québec, Imprimerie de L'Événement, 1912.
- BERNIER, Jovette. *La Chair décevante*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans de la jeune génération », 1931.
- BOURASSA, Napoléon. *Jacques et Marie*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866.
- BROOKE, Frances. *The History of Emily Montague*, t. I à IV, Londres, J. Dodsley, 1769.
- BUGNET, Georges. *Siraf*, Montréal, Éditions du totem, 1934.
- CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier. *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, Montréal, G. H. Cherrier, des Presses à vapeur de John Lovell, 1853.
- CHOQUETTE, Ernest. *Claude paysan*, Paris-Tournai, Casterman, [s. d.].
- CLOUTIER, Joseph-Elzéar-Achille. *L'Erreur de Pierre Giroir*, Québec, Imprimerie Le Soleil ltée, 1925.
- DESMARCHAIS, Rex. *L'Initiatrice*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « Les Romans de la jeune génération », 1932.
- DEYGLUN, Henri. *Les Aventuriers de l'amour*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1929.
- DORION, L. C. W. [Louis Charles Wilfrid]. *Vengeance fatale*, Montréal, la Cie d'imprimerie Desaulniers éditeurs, 1893.
- DOUTRE, Joseph. *Les Fiancées de 1812*, Montréal, Louis Perreault imprimeur, 1844.
- DOUTREMONT, Henri [pseud. de George Bugnet]. *Le Lys de sang*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1923.
- . *Nipsya*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- FÉRON, Jean [pseud. de Jean-Marie Lebel]. *L'Aveugle de Saint-Eustache*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1924.
- . *Le Philtre bleu*, Montréal, Éditions Édouard Grand, 1924.
- . *Le Patriote*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1926.
- GÉRIN-LAJOIE, Antoine. *Jean Rivard économiste*, Montréal, J. B. Rolland, 1876.
- HARVEY, Jean-Charles. *Les Demi-civilisés*, Montréal, Éditions du totem, 1934.
- HAWLEY, William Fitz. *The Unknown, or Lays of the Forest*, Montréal, J. A. Hoisington, 1831.
- JARRET, Andrée. *L'Expiatrice!*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1925.
- LACOMBE, Patrice. *La Terre paternelle*, Montréal, C. O. Beauchemin & Valois, 1871.
- LEBEL, J. M. [Jean Féron]. *La Valise mystérieuse*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1930.
- LE NORMAND, Michelle. *Le Nom dans le bronze*, Montréal, Éditions du Devoir, 1933.
- LESTRES, Aloné de [pseud. de Lionel Groulx]. *L'Appel de la race*, Montréal, Fides, 1956 [1922].
- MARMETTE, Joseph. *François de Bienville. Scènes de la vie canadienne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Léger Brousseau, 1870.
- MATHÉ, Napoléon-Magloire. *Ma cousine Mandine*, Montréal, Éditions Édouard Garand, coll. « Le Roman canadien », 1928.
- MICHELET, Magali. *Comme jadis... (Lettres échangées d'une rive de l'océan à l'autre)*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925.
- PARENTEAU, Anatole. *La Voix des sillons*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1932.
- POTVIN, Damase. *Le Français*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925.
- TROBIRAND, Régis de. *Le Rebelle*, Québec, N. Aubin et W. H. Rowen, 1842.

## 2. SOURCES SECONDAIRES

### 2.1 Genre littéraire et théorie du roman

- ADAM, Jean-Michel. *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- ANGENOT, Marc. *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.
- . « 1889. Un état du discours social », *Médias 19* [En ligne], 2013 [1989], <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978.
- BARONI, Raphaël et Marielle MACÉ. *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007.
- COE, Richard, Lorelei LINGARD et Tatiana TESLENKO. « Genre as Action, Strategy, and Difference: An Introduction », dans *The Rhetoric and Ideology of Genre: Strategies for Stability and Change*, New York, Hampton Press, 2002, p. 1-12.
- COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette 1992.
- COMPAGNON, Antoine. « Le genre comme modèle de lecture », dans *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- . « La notion de genre », cours de licence LLM 316 F2, UFR de Littérature française et comparée, Université de Paris IV-Sorbonne, 2001, [En ligne], <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>
- COUÉGNAS, Daniel. « Qu'est-ce que le roman populaire? », dans Loïc Artiaga, *Le roman populaire*, Paris, Autrement coll. « Mémoires/Histoire », 2008, p. 35-53.
- COURTIEU, Marc. *Événement et roman : une relation critique*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.
- FROW, John. *Genre*. 2<sup>e</sup> éd., Abingdon, Oxon; New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2015.
- FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.
- GENDREL, Bernard. *Le roman de mœurs. Aux origines du roman réaliste*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2012, p. 41.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1991; coll. « Points essais », 2004.
- . « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 5-21.
- GOLDMANN, Lucien, dans Georg Lukács, *La théorie du roman*, Jean Clairevoye (trad. de l'allemand), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989 [1916].
- « Journée d'étude : Genres littéraires et fictions médiatiques », *Fabula*, [En ligne], [https://www.fabula.org/actualites/genres-litteraires-et-fictions-mediatiques\\_67903.php](https://www.fabula.org/actualites/genres-litteraires-et-fictions-mediatiques_67903.php)
- LETOURNEUX, Matthieu. « Le genre comme pratique historique », *Belphégor*, n° 14, 2016, [En ligne], <http://journals.openedition.org/belphegor/732>
- LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973.
- MACÉ, Marielle. « Le nom du genre. Quelques usages de l'«essai» », *Poétique*, n° 132, décembre 2002, p. 401-414.
- . *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2004.
- . « Listes de genres : sur la place de l'essai et l'imaginaire générique », *Lectures littéraires*, n° 8, 2006, p. 129-143.
- MICHON, Jacques. « Fonctions et historicité des formes romanesques », *Études littéraires*, vol. 14, n° 1, 1981, p. 61-79.
- MILLER, Carolyn R. « Genres as Social Action », *Quarterly Journal of Speech*, vol. 70, n° 2, 1984, p. 151-167.

- . « Rhetorical Community: The Cultural Basis of Genre », dans Aviva Freedman et Peter Medway (dir.), *Genre and the New Rhetoric*, Londres, Taylor & Francis, 1994.
- MOMBERT, Sarah. « Profession : romancier populaire », Loïc Artiaga, *Le roman populaire*, Paris, Autrement « Mémoires/Histoire », 2008, p. 55-73.
- . « La fiction. », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 811-832.
- PARÉ, Anthony et Graham SMART. « Observing Genres in Action: Towards a Research Methodology », dans Aviva Freedman et Peter Medway (dir.), *Genre and the New Rhetoric*, Londres, Taylor & Francis, 1994 [1984], p. 122-129.
- PAVEL, Thomas. « Literary Genres as Norms and Good Habits », *New Literary History*, vol. 34, n° 2, printemps 2003, p. 201-210.
- . *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2014 [2003].
- ROHOU, Jean. « La périodisation : une reconstruction révélatrice et explicatrice », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, n° 5, 2002, p. 713.
- ROMBERG, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1962.
- SAPIRO, Gisèle. « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 6, 2010, p. 13.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1989.
- SCHOLÉS, Robert. « Les modes de la fiction », dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1986, p. 80. Extrait de « Towards a Structuralist Poetic of Fiction », *Structuralism in Literature, an Introduction*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1974, p. 129-138 et repris, dans sa traduction française, de *Poétique*, n° 32, 1977.
- SULEIMAN, Susan. *Le roman à thèse, ou, l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- VAILLANT, Alain. *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- WELLEK, René et Austin WARREN. *La théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 [1949].

## 2.2 Analyses des poétiques et des thématiques romanesques

- DION, Laetitia. *Histoires de mariage. Le mariage dans la fiction narrative française (1515-159)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2017.
- DUCHET, Claude. « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14.
- DURRER, Sylvie. *Le dialogue romanesque, style et structure*, Genève, Droz, 1994.
- FREY, John R. « Author-Intrusion in the Narrative: German Theory and Some Modern Examples », *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 23, 1948, p. 274-289.
- GLOWINSKI, Michal. « On the First-Person Novel », *New Literary History*, vol. 9, n° 1, automne 1977, p. 103-114.
- GOUGELMAN, Stéphane et Anne VERJUS (dir.). *Écrire le mariage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016.
- HAMON, Philippe. *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- . *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette supérieur », 1993 [1981].
- HIMMELSBACH, Siegbert. *L'épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer, coll. « Mimesis », 1988.
- JOUBE, Vincent. *La poétique du roman*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Campus Lettres », 2001 [1997].

- LAVOCAT, Françoise (dir.). *Le mariage et la loi dans la fiction narrative avant 1800*, Louvain, Peeters Publishers, coll. « La République des lettres », 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998.
- MARX, William (dir.). *Les arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- MCKENZIE, Donald F. *La bibliographie et la sociologie des textes*, Marc Amfreville (trad. de l'anglais), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991 [1986].
- MEIZOZ, Jérôme. *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Paris, Droz, 2001.
- MESCHONNIC, Henry. *Politique du rythme. Politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- MONTAGNE, Véronique. « Le dialogue à la Renaissance : notes sur la théorisation contemporaine du genre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 4, 2011, p. 789-817.
- MONTANDON, Alain. « Sociopoétique », *Sociopoétique* [En ligne], <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>.
- PATRON, Sylvie. *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Amand Colin, coll. « U », 2009.
- POPOVIC, Pierre. *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013.
- PRADEAU, Christophe. « Le roman a le temps », *Poétique*, n° 132, décembre 2002, p. 387-400.
- RASTIER, François. « Poétique et textualité », *Langages*, vol. 38, n° 153 mars 2004, p. 120-126.
- VIALA, Alain. « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala (dir.), *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 147.
- SPIELHAGEN, Friedrich. « Der Ich-Roman », *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck, 1965 [1883].

### 2.3 Déclinaisons de la notion d'imaginaire

- ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.), Éditions de la découverte, coll. « La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales », 2003 [1983].
- CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.
- . « L'imaginaire : la création dans le domaine social-historique », dans *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe*, t. II, Paris, Seuil, coll. « Empreintes », 1986, p. 219-237
- . « L'imaginaire social constituant », dans *Fait et faire. Les carrefours du labyrinthe*, t. V, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1997, p. 268-272.
- CASTORIADIS, Cornélius et Paul RICŒUR. *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, Paris, Éditions des hautes études en sciences sociales, coll. « Audiographie », 2016.
- « Chaire », *Imaginaire du Nord. Laboratoire d'étude multidisciplinaire comparé des représentations du Nord*, [En ligne], <http://www.imaginaireunord.uqam.ca/index.php?section=chaire>
- FRUOCO, Jonathan, Arnaud LAIMÉ et Andréa RANDO MARTIN. *Imaginaire sériel : les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif*, Grenoble, UGA Éditions, 2017.
- GRASSI, Valentina. *Introduction à la sociologie de l'imaginaire social. Une compréhension de la vie quotidienne*, Ramonville-Saint-Agne, Éditions érès, coll. « Sociologie de l'imaginaire et du quotidien », 2005.
- GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Themes the in Social Sciences », 1977.
- HOUEBINE, Anne-Marie. *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2005 [2002].
- HOUEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie. « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », dans *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- LOCHERT, Véronique et Jean DE GUARDIA (dir.). *Théâtre et imaginaires : images scéniques et représentations mentales (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.
- MELLIER, Denis. « Steampunk : transfictionnalité et imaginaire générique. Littérature, bandes dessinées, cinéma », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Montréal/Rennes, Nota bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 93-112.
- PLANTÉ, Christine. *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989.
- . « Un roman épistolaire féminin? Pour une critique de l'imaginaire générique : sur Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La tradition des romans de femmes. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, coll. « Littérature et genre », 2012, p. 275-296.
- PRIVAT, Jean-Marie. *La domestication de la pensée écrite*, conférence organisée par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 27 janvier 2016 [En ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/conferences/la-domestication-de-la-pensee-ecrite>.
- REMYSEN, Win. « L'application du modèle de l'Imaginaire linguistique à des corpus écrits : le cas des chroniques de langage dans la presse québécoise », *Langage et société*, vol. 1, n° 135, 2011, p. 47-65.
- TSEKOS, Nicolas. « Discours épilinguistique et construction identitaire : l'Imaginaire linguistique des locuteurs d'Athènes », *Travaux de linguistique*, n° 7, 2002, p. 91-99.

## 2.4 Réception, support et culture médiatique

- ARAGON, Sandrine. *Des liseuses en péril : images de lectrices dans les textes de fiction (1656-1856)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix Huitièmes siècles », 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- BARDIN, Laurence. *L'analyse de contenu*, Paris, Presses universitaires de Paris, 1977.
- BINET, Ana Maria. « Violante de Cysneiros, un moi féminin d'Armando Côrtes-Rodrigues ou l'*Anima d'Orpheu* », dans Maria Graciete Besse et Nadia Mekouar-Hertzberg (dir.), *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, t. II, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 11-24.
- CHARAUDEAU, Patrick. « Discours journalistique et positionnements énonciatifs. Frontières et dérives », *SEMEN*, [En ligne], n° 22, 2006, <http://journals.openedition.org/semen/2793>
- CHARRON, Jean-Marie et Rémy RIEFFEL. « Présentation » du dossier « La presse magazine », *Réseaux*, vol. 19, n° 105, 2001, p. 9-16.
- CHARTIER, Roger. « Textes, imprimés, lectures », dans Martine Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 11-28.
- COUVRETTE, Sébastien. *Le récit de la classe moyenne : la publicité dans les quotidiens montréalais, 1920-1970*, Montréal, Leméac, 2014.
- DAVIER, Lucile. « Polyphonie dans le discours journalistique : une étude comparative de la presse anglophone et francophone », *ASp*, n° 56, 2009, p. 67-88.
- DUPONT, Didier et Jean-Maurice ROSIER. « La publicité littéraire », *Pratiques*, vol. 32, 1981, p. 117-121.
- DUMASY-QUEFFELEC, Lise. « Univers et imagines du roman populaire », dans Loïc Artiaga, *Le roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Autrement « Mémoires/Histoire », 2008, p. 75-95.
- . « Le feuilleton. », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 924-933.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Myriem Bouzaher (trad. de l'italien), Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche - biblio essais », 1985 [1979].



- FEYEL, Gilles. « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, vol. 19, n° 105, 2001, p. 19-51.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978.
- LETOURNEUX, Matthieu. *Fictions à la chaîne. Littérature sérielle et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2017.
- MALRAUX, André. *L'homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.
- OHMANN, Richard M. *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*, Londres/New York, Verso, 1996.
- THÉRENTY, Marie-Ève. « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 625-635.
- . *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007.
- . « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, vol. 1, n° 143, 2009, p. 109-115.
- . « LA chronique et LE reportage : du "genre" (gender) des genres journalistiques », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 115-125.
- . « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX<sup>e</sup> siècle », *Communication & Langages*, vol. 4, n° 166, 2010, p. 3-19.
- . « Métamorphose littéraires », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 1509-1521.
- THÉRENTY, Marie-Ève et Christine Planté (dir.). *Masculin/féminin et presse au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2018.
- THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le chemin vert, 1984.
- VAILLANT, Alain. « La presse littéraire. », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 317-332.
- VERSTRAETE-HANSEN, Lisbeth. *Littérature et engagement en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes, 1945-1972*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2006.

## 2.5 Littérature, genres médiatiques et roman au Québec

- ALLARD, Jacques. « L'idéologie du pays dans le roman québécois contemporain : *Il n'y a pas de pays sans grand-père* et l'intertexte national », *Voix et Images*, vol. 5, n° 1, automne 1979, p. 117-132.
- . *Le roman du Québec. Histoire, perspectives, lectures*, Montréal, Québec Amérique, 2001.
- AMPRIMOZ, Alexandre L. « Signification de la multiplicité formelle de *Angéline de Montbrun* de Laure Conan », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 9, n° 2, 1984, [En ligne], <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/8012/9069>.
- AMRIT, Hélène. « L'indicateur générique », dans *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Presses de l'Université de Franche-Comté, 1995, p. 43-52.
- BEAUDET, Marie-Andrée. *Charles ab der Halden. Portrait d'un inconnu*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992.
- BEAUDOIN, Réjean. *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1991.
- BEAUDRY, Jacques (dir.). *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998.
- BEAULIEU, André, Jean HAMELIN et al. *La presse québécoise des origines à nos jours*, t. V (1911-1919), Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.
- . *La presse québécoise des origines à nos jours*, t. VI : « 1920-1934 », Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, 1984.

- . *La presse québécoise des origines à nos jours*, t. VII : « 1935-1944 », Québec, Presses de l'Université Laval, 1985.
- BÉDARD, Mylène. « Flattée et pourfendue. Représentations de la figure de la lectrice dans *Le Pionnier de Sherbrooke* », *Voix et Images*, vol. 42, n° 3, printemps-été 2017, p. 39-52.
- BÉLANGER, Damien-Claude. « L'antiaméricanisme et l'antimodernisme dans le discours de la droite intellectuelle du Canada, 1891-1945 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 61, n°s 3-4, hiver-printemps 2008, p. 501-530.
- BENSON, Marc. « La fonction du narrateur dans le conte fantastique québécois du XIX<sup>e</sup> siècle », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 28-38.
- BERNIER, Silvie. « L'illustration du "Roman canadien" », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », 1988, p. 77-109.
- BIRON, Michel. *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 2012.
- BIRON, Michel, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et François DUMONT. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [2007].
- BIRON, Charlotte. « Les sillons du journal et du livre chez Albert Laberge et Damase Potvin », *Mémoire du livre/Studies in Book Culture*, dossier « Le livre et le journal : croisement, prolongements et transformations/The Book and the Periodical: Intersections, Extensions and Transformation », vol. 8, n° 2, printemps 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2017-v8-n2-memoires03051/1039703ar/>
- BLACK, Fiona A. « Les sources d'approvisionnement de la librairie », dans Yvan Lamonde, Patricia Fleming et Fiona A. Black (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. II, (1840 — 1918), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 207-218.
- BOISCLAIR, Isabelle. « L'écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », *Globe. Revue internationale d'études littéraires*, vol. 3, n° 2, 2000, p. 125-143.
- BOIVIN, Aurélien. « Le roman du terroir », *Québec français*, n° 143, automne 2006, p. 32-37.
- . « 1848. James Huston. *Le Répertoire national* », dans Claude Corbo (dir.), *Monuments intellectuels de la Nouvelle-France et du Québec ancien*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 177-190.
- BOIVIN, Aurélien et David KAREL (dir.). *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires. Le contexte québécois 1830-1960*, avec la collaboration de Brigitte Nadeau, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014.
- BROCHU, André. *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec : Littérature », 2002.
- . « Le cercle et l'évasion verticale dans *Angéline de Montbrun* », dans E. D. Blodgett et Claudine Potvin (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2006, p. 19-28.
- BRUNET, Manon. « Henri-Raymond Casgrain et la paternité d'une littérature nationale », *Voix et Images*, vol. 22, n° 2, hiver 1987, p. 205-224.
- . « La critique historique d'Albert Dandurand », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, hiver 1992, p. 205.
- CAMBRON, Micheline. « Les récits du *Canadien*. Politique, fiction et nation », *Tangence*, n° 63, 2000, p. 109-134.
- . « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, décembre 2001, p. 81-97.
- . « Vous avez dit roman? : Hybridité générique de "nos premiers romans", *L'Influence d'un livre et Les Révélations du crime* », *Voix et Images*, vol. 32, n° 3, printemps 2007, p. 43-57.
- CAMBRON, Micheline, Alex GAGNON et Myriam CÔTÉ (dir.). *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Codicille éditeur, coll. « CRILCQ Premières approches », 2018.

- . « Plonger dans la presse. Pour une saisie globale de la vie culturelle de l'entre-deux-guerres », *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Codicille éditeur, coll. « CRILCQ Premières approches », 2018, p. 5.
- CARPENTIER, André. « Notes en marge d'un historique du fantastique québécois », *Voix et Images*, dossier « Lionel Groulx écrivain », vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 104-120.
- CAUMARTIN, Anne. « Avoir l'histoire à dos. Réception et legs problématiques de *Pieds nus dans l'aube* », dans Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2012, p. 173-184.
- CELLARD, Karine. *L'histoire littéraire en récits. Manuels scolaires et interprétation du corpus québécois (1918-1996)*, thèse de doctorat, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2008.
- . *Leçons de littérature. Un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011.
- CHARTIER, Daniel. *L'émergence des classiques, La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000.
- . « Introduction. "Une œuvre populaire d'affirmation autochtone" » dans Alexandre Huot, *L'Impératrice de l'Ungava*, 3<sup>e</sup> édition, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2006 [1927], p. 9-36.
- COMEAU, Robert et Bernard DIONNE. *Le droit de se taire. Histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises », 1989.
- CONSTANT, Marie-Hélène, Martine-Emmanuelle LAPOINTE et Rachel NADON (dir.). *Esquives d'une mort annoncée. Lectures et récits de la littérature québécoise contemporaine*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Prénance », 2017.
- CONSTANT, Marie-Hélène et Caroline LORANGER. « Un nationalisme tourné vers l'Amérique et les colonies : l'exportation du "Roman canadien" des éditions Édouard Garand », *Papers of the Bibliographical Society of Canada / Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, vol. 55, n° 2, automne 2017 [2019], p. 309-333.
- DANAUX, Stéphane. « Trois collections de livres illustrés des Éditions Albert Lévesque (1926-1937) : un cas de transferts culturels France-Québec? », *Mens*, vol. 5, n° 2, printemps 2005, p. 397-430.
- DAUNAIS, Isabelle. *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.
- DÉCARIE, David. « L'évolution du roman urbain (1934-1945). Du roman bourgeois au roman du peuple », *Voix et Images*, vol. 41, n° 2, hiver 2016, p. 21-33.
- DESBIENS, Marie-Frédérique. *Le premier romantisme au Canada. Entre engagement littéraire et politique*, Montréal, Nota Bene, 2018.
- DESCHAMPS, Nicole. « Les "anciens Canadiens" de 1860 : une société de seigneurs et de va-nu-pieds », *Études françaises*, vol. 1, n° 3, octobre 1965, p. 3-15.
- DION, Robert et Andrée MERCIER (dir.). *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019.
- DIONNE, René. « *L'Appel de la race* est-il un roman raciste? », *Relations*, n° 442, novembre 1978, p. 317-318.
- DUBOIS, Jacques. « Une écriture à saturation », *Études littéraires*, vol. 4, n° 3, décembre 1971, p. 297-310.
- . *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Bernard, Natnan/Éditions Labor « Dossiers media », 1978.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine. *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, Paris, Nizet, 1981.

- DUMONT, Fernand. « Les années 1930. « La première révolution tranquille », dans Fernand Dumont, Jean-Paul Montminy et Jean Hamelin, *Idéologies au Canada français, 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 1-20.
- DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul DE MONTMINY (dir.). *Idéologies au Canada français 1900-1929*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974.
- . *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978.
- EVERETT, Jane. *Camille Roy, formation et ascension d'un critique, 1870-1912*, thèse de doctorat, Université McGill, 1987.
- EVERETT, Jane et François RICARD (dir.). « Présentation d'ensemble », *Littératures*, dossier « L'idée de littérature dans les périodiques québécois (1930-1945) », n° 7, 1991, p. 5-18.
- FALARDEAU, Jean-Charles. *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967.
- FILTREAU, Claude. « Les romans historiques de Jean Féron et le messianisme canadien-français », *Voix et Images*, vol. 5, n° 3, 1980, p. 545-556.
- FLEMING, Patricia Lockart. « Les chemins de l'innovation », dans Patricia Fleming, Gilles Gallichan et Yvan Lamonde (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. I : Des débuts à 1860, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 65-73.
- FERRON, Jacques. « *La Voix des sillons* », Fonds Jacques-Ferron, 2.11.27, feuillet 4.
- FORTIN, Andrée. *Passage de la modernité, les intellectuels québécois et leurs revues*, 2<sup>e</sup> édition, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Sociologique contemporaine », 2006.
- FORTIN, Gérard. « Le nationalisme canadien-français et les classes sociales », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 22, n° 4, mars 1969, p. 523-535.
- FRANCOLI, Yvette. « *L'Ordre*, quotidien de culture française et de renaissance nationale, 1934-1935 », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 6, 1983, p. 33-45.
- GAGNON, Alex. *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016.
- . « La notion d'« imaginaire social » », dans *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, p. 39-46.
- . « Culture écrite et survivance. Les représentations du livre, de la lecture et de la littérature dans *Le Devoir* », dans Micheline Cambron, Alex Gagnon et Myriam Côté (dir.), *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Codicille éditeur, coll. « CRILCQ Premières approches », 2018, p. 209-232.
- GAGNON, Claude-Marie. « Les éditions Édouard Garand et la culture populaire québécoise », *Voix et Images*, vol. 10, n° 101, 1984, p. 119-129.
- GALARNEAU, Claude. *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française. Histoire et documents », 1978.
- GARAND, Dominique. *La griffe du polémique. Le confit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, 1989.
- . « The Appeal of the Race. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *Voix et Images*, vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 11-38.
- GAUDREAU, Guy et Micheline TREMBLAY. « Harry Bernard (1898-1979) : érudit et homme de lettres », *Mens*, vol. 2, n° 1, automne 2001, p. 35-65.
- . « L'éphémère consécration de *Juana, mon aimée*, roman de Harry Bernard », *Mens*, vol. 15, n° 2, printemps 2015, p. 49-83.
- . « *La Ferme des pins* », *Harry Bernard. Les écrits de Harry Bernard* [En ligne], <http://harry-bernard.com/reception-critique-des-oeuvres-de-harry-bernard/17950-2/>
- . « Romans », *Harry Bernard. Les écrits d'Harry Bernard* [En ligne], <http://harry-bernard.com/oeuvres-de-harry-bernard/romans/>
- GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- . *Aventuriers et sédentaires : parcours du roman québécois*, Montréal, Typo, 2014 [2012].

- GUAY, Patrick et François OUELLET. « Introduction », dans *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Sciences humaines/littérature », 2011.
- GIGUÈRE, Andrée-Anne. *Les écrivains de La Relève et la pensée romanesque. Critique et pratique du roman chez Robert Charbonneau, Robert Élie, Jean Le Moyne et Hector de Saint-Denys Garneau*, thèse de doctorat, Université Laval, 2016.
- GILL, Louis-Serge. « La constitution du littéraire en contexte médiatique : la critique littéraire québécoise (1860-1900) », *Voix et Images*, vol. 42, n° 3, dossier « Les genres médiatiques (1860-1900) », printemps-été 2017, p. 53-69.
- GRIGNON, Claude et Jean-Claude PASSERON. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Points Essais », 1989.
- GRIVEL, Marie-Hélène. « Créer une littérature nationale au Québec : l'impact des textes de Marie-Claire Daveluy, de la presse aux sagas », *Strenæ* [En ligne], n° 11, 2016, <https://journals.openedition.org/strenae/1626>.
- . « Les éditions Édouard Garand ou quand le patriotisme revêt les codes de la modernité (1923-1933) », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Transmissions et transgressions dans les littératures de l'Amérique francophone*, Moncton, Éditions Perce-neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2017, p. 65-77.
- GRUTMAN, Rainer. « Normes, Répertoire, Système. Les avatars du premier roman québécois », *Études françaises*, vol. 28, n°s 2-3, automne-hiver 1992, p. 83-91.
- HATHORN, Ramon. *Le monde anglo-saxon dans le roman canadien-français, 1837-1970*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1975.
- . « L'Irlandais dans le roman québécois », *Études françaises*, n° 2, 1977, p. 117-123.
- . « Soldats, patrons et femmes “fatales” : figures de l'Anglais dans le roman québécois des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *Voix et Images*, vol. 6, n° 1, automne 1980, p. 97-115.
- HAYNE, David M. et Marcel TIROL. *Bibliographie critique du roman canadien-français, 1837-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1968.
- HAYWARD, Annette. « La presse québécoise et sa (ses) littérature(s) », dans E. D. Blodgett et A.G. Purdy (dir.), *Problems of Literary Reception – Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 1988, p. 40-48.
- . « La querelle des régionalistes et des “exotiques” : mise au point historique », *Québec Studies*, n° 12, 1991, p. 93-100.
- . « Marcel Dugas, défenseur du modernisme », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, hiver 1992, p. 184-202.
- . *La querelle du régionalisme au Québec, 1904-1931 : vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006.
- HÉBERT, Pierre (dir.). Dossier « L'âge de la critique, 1920-1940 », *Voix et Images*, vol. 17, n° 2, hiver 1992, p. 166-247.
- . « Quand éditer, c'était agir : La bibliothèque de l'Action française », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 46, n° 2, 1992, p. 219-244.
- . *Lionel Groulx et L'Appel de la race*, avec la collaboration de Marie-Pier Luneau, Montréal, Fides, 1996.
- . *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre : 1920-1959*, avec la collaboration d'Élise Salaün, Montréal, Fides, 2004.
- HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY (dir.). « Les Demi-civilisés », dans *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, 2006, p. 179-183.
- KWATERKO, Józef. *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Prémambule, coll. « L'univers du discours », 1989.
- LACROIX, Michel. « Lien social, idéologie et cercles d'appartenance : le réseau “latin” des Québécois en France, 1923-1939 », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 51-70.

- . « Réseaux et appareils : les relations culturelles franco-québécoises dans l'entre-deux-guerres », dans Anne DULPHY, Robert FRANK et al., *Les relations culturelles internationales au XX<sup>e</sup> siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Paris Peter Lang, 2010, p. 531-542.
- LAFORTUNE, Monique. *Le roman québécois. Reflet d'une société*, Laval, Mondia, 1985.
- LAFRANCE, Hélène. *Yves Thériault et l'institution littéraire québécoise*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984.
- LAMBERT, Vincent C. « Le mythe de l'aîné tragique », dans Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard (dir.), *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2012, p. 143-171.
- . *Des poèmes à l'âge de l'irréalité : solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930)*, thèse de doctorat, Université Laval, 2013.
- LAMONDE, Yvan Patricia FLEMING et Fiona A. BLACK (dir.). *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. II : « 1840 — 1918 », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- LAMONDE, Yvan et Denis SAINT-JACQUES (dir.). *1937 : un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.
- LANDRY, François. « Les Éditions Édouard Garand et les années 1920 », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition du livre populaire*, Sherbrooke, Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », 1988, p. 35-76.
- . « La "Bibliothèque religieuse et nationale, 1882-1912" », *Documentation et bibliothèques*, vol. 36, n° 3, juillet-septembre 1990, p. 99-104.
- LANDRY, Kenneth. « Le roman-feuilleton français dans la presse périodique québécoise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : surveillance et censure de la fiction populaire », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 65-80.
- LANDRY, Pierre-Luc et Marie-Hélène VOYER. « Paratexte et mentions éditoriales : brouillages et hapax au cœur de la "Renaissance québécoise" », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 47-63.
- LAURIN, Michel. *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, CEC, 1996.
- LAVOIE, Elzéar. « La constitution d'une modernité culturelle dans les médias au Québec, 1895-1950 », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 253-298.
- LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. I : « Des origines à 1900 », 2<sup>e</sup> édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1980.
- . *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : « 1900 à 1939 », 2<sup>e</sup> édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987.
- . *La vie littéraire au Québec*, t. II : « Le projet national des Canadiens, 1806-1839 », Québec, Presses de l'Université Laval, 1992.
- LEMIRE, Maurice. *Les grands thèmes nationalistes du roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1970.
- . « *L'Aveugle de Saint-Eustache* et autres romans de Jean Féron (pseudonyme de Joseph-Marc-Octave Lebel) », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* [En ligne], <http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?db=notice&id=00840>
- . « *L'Appel de la race* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1980, [En ligne], [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00773&cv=01&qid=sd\\_x\\_q7](http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00773&cv=01&qid=sd_x_q7)
- . « *L'Iroquoise. Nouvelle anonyme* », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. I : « Des origines à 1900 », 2<sup>e</sup> édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1980, [En ligne], [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00353&cv=00&qid=sd\\_x\\_q1](http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00353&cv=00&qid=sd_x_q1)
- . *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*, Montréal, Fides, 1981.

- . « Les relations entre écrivains et éditeurs au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Yvan Lamonde (dir.), *L'imprimé au Québec. Aspects historiques (18<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles)*, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, coll. « Culture savante », 1983, p. 207-224.
- . « L'autonomisation de la "littérature nationale" au XIX<sup>e</sup> siècle », *Études littéraires*, vol. 20, n<sup>o</sup> 1, printemps-été 1987, p. 75-98.
- . *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Montréal, Nota Bene, 2007.
- . « Le mouvement régionaliste et l'École du terroir (1900-1940) », dans Aurélien Boivin et David Karel (dir.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires. Le contexte québécois 1830-1960*, avec la collaboration de Brigitte Nadeau, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 15-20.
- LEMIRE, Maurice et Denis SAINT-JACQUES (dir.). *La vie littéraire au Québec*, t. III : « Un peuple sans histoire ni littérature, 1840-1869 », Québec, Presses de l'Université Laval, 1996.
- . *La vie littéraire au Québec*, t. IV : « Je me souviens, 1870-1894 », Québec, Presse de l'Université Laval, 1999.
- LE MOYNE, Roger. « Angéline de Montbrun », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, t. I : Des origines à 1900*, 2<sup>e</sup> éd., Fides, 1980, p. 29.
- LE MOINE, Roger. « Les Anciens Canadiens ou Quand se fondent l'oral et l'écrit », *Les Cahiers des dix*, n<sup>o</sup> 47, 1992, p. 193-214.
- LEPAGE, Françoise. *Histoire de la littérature pour la jeunesse. : Québec et francophonies du Canada*, Éditions David, 2000.
- LEPAGE, Yvan G. « Hector Bernier, romancier de l'idéalisme abstrait », *Voix et Images*, vol. 2, n<sup>o</sup> 3, avril 1977, p. 358-364.
- LÉVESQUE, Andrée. *Virage à gauche interdit : les communistes, les socialistes et leurs ennemis au Québec, 1929-1939*, Montréal, Boréal, 1984.
- LORANGER, Caroline. *Écrire la « parlure » canadienne-française : la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2013.
- . « "Allez donc m'cri ane tasse d'eau" : le malaise créé par l'introduction de la langue orale dans les textes d'Albert Laberge », *Continents manuscrits*, n<sup>o</sup> 2, 2014 [En ligne], <http://coma.revues.org/305>.
- LORD, Michel. *En quête du roman gothique québécois, (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*, Québec, Les Cahiers du CRELIQ, coll. « Études », 1985.
- LUNEAU, Marie-Pierre. « "Je préfère, comme toujours, rester dans les coulisses." Louvigny de Montigny, médiateur culturel méconnu », *Documentation et bibliothèques*, vol. 56, n<sup>o</sup> 4, octobre-décembre 2010, p. 144.
- MACDONALD, Mary Lu. « La publication par souscription », dans Patricia Fleming, Gilles Gallichan et Yvan Lamonde (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. I. : « Des débuts à 1840 », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 83-85.
- MARCOTTE, Gilles. « Brève histoire du roman canadien-français », dans *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1962 [1958], p. 33-73.
- . *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Essais littéraires québécois », 1994 [1962].
- . *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976.
- . « Les années 1930 : de Monseigneur Camille à La Relève », *Voix et Images*, vol. 5, n<sup>o</sup> 3, printemps 1980, p. 515-524.
- MICHON, Jacques. « Esthétique et réception du roman conforme : 1940-1957 », dans Jacques Michon (dir.), *Structure, idéologie et réception du roman québécois 1940 à 1960*, Sherbrooke, Cahiers d'études littéraires et culturelles, n<sup>o</sup> 3, 1979, p. 4-20.

- . « Fonctions et historicité des formes romanesques », *Études littéraires*, vol. 14, n° 1, avril 1981, p. 61-79.
- MICHON, Jacques (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, t. I : « La naissance de l'éditeur, 1900-1939 », Montréal, Fides, 1999.
- MELANÇON, François. « Le livre en Nouvelle France », *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, t. I : « Des débuts à 1860 », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 48-57.
- MOCQUAIS, Pierre-Yves. « *L'Appel de la race* : Masques narratifs et contre-masques idéologiques », *Voix et Images*, vol 6, n° 2, hiver 1981, p. 252.
- MOISAN, Clément. « L'histoire littéraire comme mémoire vive des réalités canadienne et québécoise », dans Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Échanges culturels entre les Deux solitudes*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1999, p. 53-62.
- MOISAN, Clément et Denis SAINT-JACQUES. « Présentation », *Études littéraires*, dossier « L'autonomisation de la littérature », vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 9-16.
- MORENCY, Jean. « L'impact du roman et du théâtre américains sur le roman psychologique des années 1940 et 1950 », dans Patrick Guay et François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Sciences humaines/littérature », 2011, p. 43-60.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « La valeur "modernité" en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Construction de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004, p. 285-301.
- NISCHIK, Reingard M. (dir.), *History of Literature in Canada. English Canadian and French Canadian*, Rochester (New York), Camden House, 2008.
- NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, 1988.
- O'LEARY, Dostaler. *Le roman canadien-français (Étude historique et critique)*, [Montréal], Cercle du livre de France, [1954].
- OUELLET, François. « Robert Charbonneau, une esthétique du secret », dans Patrick Guay et François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Sciences humaines/littérature », 2011, p. 127-156.
- PATERSON, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Montréal, Nota Bene, 2004.
- PELLETIER, Jacques. « *La Relève* : une idéologie des années 1930 », *Voix et images du pays*, vol. 5, 1972, p. 69-140.
- PILOTTE, Gaston. « Victor Barbeau et la querelle du régionalisme », *Études françaises*, vol. 7, n° 1, février 1971, p. 23-48.
- PINSON, Guillaume. *La culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord. De 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2016.
- . « Les Mystères et le feuilleton : aux sources de la culture médiatique francophone transatlantique », dans Dominique Kalifa et Marie-Ève Thériault (dir.), *Les Mystères urbains au XIX<sup>e</sup> siècle : Circulations, transferts, appropriations, Media19* [En ligne], <http://www.medias19.org/index.php?id=17969>
- PLANTE, Dominique. *Henri-Antoine Mézière et l'Abeille canadienne (1818-1819) : littérature, science ou politique?*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007.
- PLEAU, Jean-Christian. « Polémique sur un "mauvais livre" : *L'Appel de la race* de Lionel Groulx », *Voix et Images*, vol. 28, n° 2, hiver 2003, p. 138-159.
- POULIOT, Suzanne. « L'édition littéraire d'enfance et de jeunesse depuis 1920 », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition littéraire en quête d'autonomie. Albert Lévesque et son temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 57-75.



- PURDY, Anthony. « Ceci n'est pas un roman. À la recherche d'un vraisemblable : discours et contrat dans le roman canadien-français et XIX<sup>e</sup> siècle », *Prefaces and Literary Manifestoes/Préfaces et manifestes littéraires, Towards a History of Literary Institution in Canada*, Edmonton, University of Alberta, 1990, p. 18-28.
- RAJOTTE, Pierre (dir.). *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2001.
- RANNAUD, Adrien (dir.). Dossier « Le livre et le journal : croisement, prolongements et transformations/ The Book and the Periodical: Intersections, Extensions and Transformation », vol. 8, n° 2, printemps 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2017-v8-n2-memoires03051/>
- RANNAUD, Adrien. « De *La Revue moderne* à *Châtelaine*. Naissance et développement du magazine québécois (1919-1960) », *Cap-aux-diamants*, n° 125, printemps 2016, p. 7-9.
- . « [Présentation] », dossier « Le livre et le journal : croisement, prolongements et transformations/ The Book and the Periodical: Intersections, Extensions and Transformation », vol. 8, n° 2, printemps 2017, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2017-v8-n2-memoires03051/1039695ar/>
- . « “JE VEUX VIVRE INTENSIVEMENT.” Formes, figures et discours de la vie dans la collection “Les Romans de la jeune génération” (1931-1932) », *Voix et Images*, vol. 43, n° 1, automne 2017, p. 95-110.
- . *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2018.
- . « “Je viens d'achever le billet que j'avais en tête” : Hybridité des pratiques intimes, autobiographiques et journalistiques chez Michelle Le Normand », *Contextes*, n° 20, 2018, [En ligne], <https://journals.openedition.org/contextes/6430>
- . « Le magazine canadien-français, entre engagement et divertissement. *La Revue populaire* et *La Revue moderne* au sortir de la guerre (1919) », dans Micheline Cambron, Myriam Côté et Alex Gagnon (dir.), *Les journaux québécois d'une guerre à l'autre. Deux états de la vie culturelle québécoise au XX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Codicille éditeur, coll. « CRILCQ Premières approches », 2018, p. 29-54.
- RAO, Sathya. « La France dans l'œuvre de Magali Michelet », *Voix plurielles*, vol. 11, n° 2, 2014, p. 92-113.
- RICARD, François et Isabelle DAUNAIS (dir.). *La pratique du roman*, Montréal, Boréal, 2012.
- ROBERT, Lucie. « Camille Roy et le problème de la nationalisation de la littérature canadienne », dans *Littérature et idéologies. La dynamique des fictions*, Québec, Université Laval, Cahiers de l'ISSH, 10 novembre 1978, p. 399-405.
- . « Camille Roy et Lionel Groulx : la querelle de *L'Appel de la race* », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 32, n° 3, décembre 1978, p. 399-405.
- . « Histoire et critique dans le Manuel de Camille Roy », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 2, 1980-1981, p. 53-59.
- . *Discours critique et discours historique dans le « Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française » de M<sup>sr</sup> Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Edmond-de-Nevers », 1982.
- . « Les diverses éditions du Manuel de Camille Roy (étude comparative en diachronie) », dans *Discours critique et discours historique dans le “Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française” de Mgr Camille Roy*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. “Edmond de Nevers », 1982, p. 77-100.
- . « Prolégomènes à une étude sur les transformations du marché du livre du Québec (1900-1940) », dans Yvan Lamonde (dir.), *L'imprimé au Québec. Aspects historiques (18<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle)*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. “Culture savante”, 1983, p. 225-242.
- . « Camille Roy et la littérature », dans *L'essai et la prose d'idée au Québec*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. VI, 1986, p. 411-423.

- . « D'Angéline de Montbrun à la Chair décevante. La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 99-110.
- . « L'émergence de la notion de "littérature canadienne-française" dans la presse québécoise (1870-1948) », dans E. D. Blodgett et A. G. Purdy (dir.), *Problems of Literary Reception – Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 1988, p. 136-143.
- . *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.
- . « Edmond Lareau : codifier la littérature », dans Aurélien Boivin, Gilles Dorion et Kenneth Landry (dir.), *Question d'histoire littéraire. Mélanges offerts à Maurice Lemire*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, coll. « Littérature(s) », 1996, p. 77-94.
- . « Germaine de Staël, aux origines de l'histoire littéraire au Québec », dans Martin Doré et Doris Jakubec (dir.), *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 2004, p. 221-232.
- ROBERTS, Katherine A. « Découvrir, fonder, survivre : les romans historiques de Laure Conan », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, hiver 1999, p. 351-371.
- ROBIDOUX, Réjean et André RENAUD. *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966.
- ROSS, Alan Charles. *Camille Roy, Literary Critic*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 1953.
- ROUSSEAU Guildo et Lucie GRENIER-NORMAND. « Discours romanesque et discours urbain », *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, automne 1981, p. 97-117.
- ROUSSEAU, Guildo et Jean LAPRISE. « Le discours du sol dans le roman mauricien de 1850 à 1950 », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 26, n° 67, 1982, p. 121-137.
- SAINT-JACQUES, Denis. « Impossible réalisme », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 9-19.
- SAINT-JACQUES, Denis (dir.). *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Nota Bene, coll. "Convergences", 2007.
- SAINT-JACQUES, Denis et Maurice LEMIRE (dir.). *La vie littéraire au Québec*, t. V : "Sois fidèle à ta Laurentie, 1895-1918", Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.
- SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT (dir.). *La vie littéraire au Québec*, t. VI : "Le nationaliste, l'individualiste et le marchand 1919-1933", Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.
- SAINT-JACQUES, Denis et Marie-Josée DES RIVIÈRES. « Le magazine canadien-français : un média américain? », *Mens*, vol. 12, n° 2, printemps 2012, p. 17-36.
- SEMUIJANGA, Josias. « La réception immédiate des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey. Éléments de sociosémiotique du discours critique », *Protée*, vol. 27, n° 2, 1999, p. 23-33.
- SERVAIS-MAQUOI, Mireille. *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974.
- STEWART, Daniel. *Le "je"-narrateur : la nouvelle esthétique du roman québécois*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1991.
- TREMBLAY, Micheline et Guy GAUDREAU. « Le régionalisme au Canada français. Le point de vue de Harry Bernard », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002, p. 159-178.
- TUCHMAIER, Henri S. *L'évolution du roman canadien-français. Le choix des sujets et la technique romanesque*, Québec, thèse de doctorat, Université Laval, 1958.
- VAN SCHENDEL, Michel. « L'amour dans la littérature canadienne-française », *Recherches sociographiques*, vol. 5, nos 1-2, janvier-août 1964, p. 153-165.
- VIAU, Robert. « Philippe Aubert de Gaspé : juge et partie du régime seigneurial », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 37, n° 2, 2012, [En ligne], <https://journals.lib.unb.ca/index.php/scl/article/view/20983/24176>
- WHITFIELD, Agnès. *Le je(u) illocutoire, forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université de Laval, Québec, 1987.

- WYCYNSKI, Paul, François GALLAYS et Sylvain SIMARD (dir.). *Le Nigog*, Montréal, Fides, « Archives des lettres canadiennes, t. VII », 1987.
- WYCZYNSKI, Paul Bernard JULIEN, Jean MÉNARD et Réjean ROBIDOUX (dir.). *Le roman canadien-français : évolution, témoignages, bibliographique*, Montréal, Fides, 1964.