

Université de Montréal

La littérature mise en scène :
Représentations des genres littéraires dans le discours de la critique québécoise des années
1960

Par

Jérémi Coutu-Perrault

Unité académique : 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

Mars 2023

© Jérémi Coutu-Perrault, 2023

Université de Montréal

Unité académique : Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

**La littérature mise en scène :
Représentations des genres littéraires dans le discours de la critique québécoise des années
1960**

Présentée par

Jérémi Coutu-Perrault

Sera évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Najat Rahman

Présidente-rapporteure

Martine-Emmanuelle Lapointe

Directeur de recherche

Stéphanie Bernier

Membre du jury

Micheline Cambron

Membre du jury

Jonathan Livernois

Examineur externe

Résumé

Cette thèse s'attache à explorer le métadiscours littéraire du Québec entre 1960 et 1969 en se concentrant plus particulièrement sur les questions de genres littéraires. Une représentation de la littérature et des mécanismes de la critique est également mise en relief dans l'analyse du corpus, composé de textes de réception d'un grand nombre d'œuvres littéraires publiées durant la décennie, ainsi que de quelques monographies et manuels d'histoire parus à l'époque. La thèse repose sur l'hypothèse selon laquelle la critique, malgré le climat d'effervescence qu'on associe souvent aux années soixante au Québec, pense la littérature et les genres littéraires selon un schéma résolument essentialiste ainsi qu'un horizon d'attente conservateur tout en réactivant différents lieux communs liés à la poésie et au roman qui marquent l'histoire littéraire depuis plusieurs siècles. S'affrontent la figure d'une poésie intransitive et noble ainsi que celle du grand roman réaliste cérébral et sérieux. Dans le premier chapitre de la thèse, les définitions explicites de la poésie et du roman proposées par les auteurs et autrices du corpus sont relevées, puis des figures génériques plus précises (la poésie engagée, la chanson, le poème en prose et le roman en vers) qui émergent dans le discours critique de l'époque sont étudiées. À travers ces dernières, il est possible de voir se profiler une définition ainsi que des valeurs liées aux genres littéraires. Dans le chapitre suivant, c'est le rapport dit contemporain de la critique avec le système générique qui est analysé. Nous mettons en lumière certains mécanismes qui laissent entrevoir les pouvoirs de la critique, et sa fonction résolument axiologique, notamment en créant de nouvelles étiquettes génériques, en classifiant la littérature des femmes sous l'égide du *féminin* ou en prédisant la venue du prochain grand romancier québécois. Enfin, nous nous arrêtons aux occurrences du Nouveau roman français dans les différents textes de notre corpus qui abordent le roman contemporain québécois. Le Nouveau roman est à la fois un moyen d'esquisser le climat de création romanesque québécois, une façon d'offrir une certaine légitimité à un ensemble de textes et une figure repoussoir pour la critique qui tente de définir et de cerner les spécificités de la littérature québécoise. Partie intégrante d'une littérature nationale, l'étude de la critique littéraire et de ses principaux mécanismes éclaire le contexte particulier dans lequel œuvre la littérature québécoise durant une de ses décennies les plus fastes. **Mots-clés** : critique littéraire, roman, poésie, genres littéraires, discours social, réception, histoire culturelle, sociocritique, institution de la littérature, littérarité.

Abstract

This thesis tends to analyze Quebec's critic discourse between 1960 and 1969 regarding literary genres. The study of the corpus, composed of reception texts about literary works, history books and monographies published in Quebec in the 1960s. The hypothesis of the thesis is that despite the fact that 1960s in Quebec are years of effervescence, critics tend to conceptualize literature and literary genres in an essentialist way and a rather conservative horizon of expectation. In the minds of critics, poetry and novel are two strictly separate forms followed with exclusive themes and values: the poetry is an intransitive and noble genre; the novel is a cerebral and serious type of artwork that has to embody Balzacian realism. In the first analytic chapter of the thesis, we study the explicit definitions of poetry and novel and some and then some generic figures such as political poetry, songs, prose poem and versified novel. The discourse on these genres relays the elements of the horizon of expectation on poetry and novel. In the next chapter, we analyze the contemporary relation between critic and generic system, which also reveal critics axiological and power mechanisms. In the last chapter, we observe the occurrences of French Nouveau roman in the texts of our corpus about Quebec's contemporary novels. The Nouveau roman is a way for the critic to portrait the context of novel creation during the decade, but also a way to give legitimacy to emerging novels and a figure of opposition for the critics, who attempt to define Quebec literature's specificities. Research on critic, which is an essential part of any literature, enlightens the whole context in which the Quebec's writers of the 1960s were crafting their art.

Keywords : literary genres, reception, Quebec literature, novel, poetry, social discours, sociocritic, cultural history, literary institution, literarity.

Table des matières

Résumé.....	5
Abstract	7
Table des matières	9
Remerciements.....	19
Introduction	21
Le temps des premiers lecteurs	21
Les travaux sur la critique littéraire des années 1960 : un état des lieux	23
Les genres littéraires : une question discrète et insistante en études québécoises	34
La littérature et les genres littéraires sont des formes qui évoluent au fil de l’histoire.....	42
L’étude du discours et la sociocritique en études québécoises	43
Constitution du corpus	47
Types de publication	51
La critique : un pan de la vie culturelle et littéraire	55
Premier chapitre : cadre méthodologique.....	58
La critique littéraire.....	58
La littérature comme pratique collective institutionnalisée.....	59
Processus de légitimation et d’attribution de littéarité.....	62
La littéarité au cœur de luttes de pouvoir.....	66
La critique au cœur des luttes stratégiques : le cas de la critique féministe québécoise	76
La critique moderne, une critique à tendance formaliste	80
La réception.....	84
L’École de Constance.....	84
Le lecteur modèle	92
Reader-response criticism et interpretative communities.....	93
Réussir ou échouer sa réception	97
L’« imaginaire générique » romanesque	103
Le genre littéraire	107
Qu’est-ce qu’un genre littéraire?	107

Problèmes de l'histoire des genres	109
La littérature, acte communicationnel	112
La littérature et ses représentations	114
Des représentations de la littérature construites par la lecture	117
La presse : un objet culturel	121
Les théories du discours	127
Le discours social	128
Le discours culturel	130
L'idéologème.....	131
Les idéologèmes génériques	136
1. L'« autoréflexivité poétique »	136
2. Le « réalisme balzacien »	140
Deuxième chapitre : Construire une définition des genres littéraires	144
Qu'est-ce que la poésie?.....	148
Le langage porté à son point ultime de concentration et de perfection.....	150
Une grâce du langage qui transforme les mots en chant invisible et pur	155
Désacraliser le cri d'Orphée : étude de la réception de <i>L'afficheur hurle</i> de Paul Chamberland et de <i>Pays sans parole</i> d'Yves Préfontaine.....	157
Le cri qui brise le chant	161
Le cri essentiel.....	164
Dire le quotidien : étude de la réception de <i>Du temps que j'aime</i> de Luc Perrier.....	169
Le poète et l'engagement	173
La prose apoétique : étude de la réception de <i>L'inavouable</i> de Paul Chamberland.....	180
Le ton « je t'aime » et le ton « tabernaque » : Étude de la réception de <i>Poèmes et Cantos</i> et des <i>Cantouques</i> de Gérald Godin	184
Le chant et la chanson	194
Ne chanter que dans l'ombre de ce barde populaire : présence de la chanson dans <i>Le temps des poètes</i> de Gilles Marcotte	197
Une mélodie, un rythme, une simplicité de sens : présence de la chanson dans <i>L'histoire de la littérature française du Québec</i>	200
Définition de la poésie, une synthèse	203
Qu'est-ce qu'un roman?	204
Une grande architecture littéraire	205

Le genre romanesque, une synthèse	210
Entrelacements génériques	212
Le poème en prose.....	215
Les contraintes acceptées et dominées : étude de la réception de <i>Reflets de bérylune</i> de Frédérique Valois.....	220
Trop peu de poésie : étude de la réception de <i>Pour saluer une ville</i> de Jean-Guy Pilon	225
Un magistral pied de nez : étude de la réception de <i>La fille de Christophe Colomb</i> de Réjean Ducharme	233
L'œuf de Colomb : il suffisait d'y penser	240
Répondre au génie?	245
Conclusion.....	248
Troisième chapitre : Réélaboration des genres littéraires par le discours critique	250
Le rapport « contemporain » de la critique avec les œuvres	255
Spéculation générique	257
Acharnements éditoriaux.....	259
La critique conative.....	268
Subdivision des genres, division des sexes	273
Poésie dite féminine	276
Le « roman féminin »	280
Le « roman féminin » dans l' <i>Histoire</i>	283
Le « roman féminin » dans l' <i>Histoire</i>	285
Le « roman féminin » dans la critique de première réception.....	288
Un talent littéraire qui n'a rien à voir avec le métier de romancier : étude de la réception d' <i>Amadou</i> de Louise Maheux-Forcier	291
Le journal intime ou les « délices sans invention ».....	299
Le « genre incertain » du journal intime	302
Des critères idéologiques externes	308
Les marques explicites de légitimation par la critique	317
Poète malgré lui.....	318
Il ne fait aucun doute que Jean Basile est romancier : étude de la réception du <i>Grand Khan</i> de Jean Basile.....	321
L'œuvre d'un écrivain : étude de la réception de <i>Quelqu'un pour m'écouter</i> de Réal Benoit	327

La critique dans « l'ordre de sa trace »	331
Quelqu'un pour m'oublier	334
Conclusion.....	340
Quatrième chapitre : Le « Nouveau roman québécois ».....	344
Saisir la « quintessence de la modernité ».....	351
Qu'est-ce que le Nouveau roman?	352
L'« expérience globale » du Nouveau roman	352
Roman aux formes indistinctes	355
Roman « anti-fixiste »	357
Le roman conscient de lui-même	362
Du bavardage continu.....	364
Malaises de la critique de première réception devant le Nouveau roman.....	371
Utiliser les techniques du nouveau roman.....	371
Une technique romanesque qui nous horripile	375
L'effet d'une élucubration : étude de la réception de <i>La ville inhumaine</i> de Laurent Girouard	377
Une nouvelle invention sous la force de la poussée créatrice	383
Écrire par petites touches	387
« Le roman en perspective curieuse » : étude de la réception de <i>Trou de mémoire</i> d'Hubert Aquin.....	389
Du baroque	398
Le personnage comme refuge.....	405
Des personnages qui n'ont pas le caractère d'êtres humains	407
Des fantômes romanesques : étude de la réception du <i>jour est noir</i> de Marie-Claire Blais.....	410
L'espèce québécoise du Nouveau roman	416
Roman poétique.....	419
Le « roman-poème » ou l'espèce québécoise du Nouveau roman	426
Conclusion.....	433
Conclusion : Une histoire littéraire qui se fait	438
Circulation de la parole	439
Une étude du discours	440
Une distribution restreinte de personnages littéraires	444
Rétérer ses pouvoirs de légitimation	446
Le Québec et la France : le « conflit des codes »	449
Littérature de l'exiguïté	452

La quête du grand chef-d'œuvre	456
Références bibliographiques.....	461

Remerciements

Enfin arrivé au bout de ce long parcours que fut la rédaction de cette thèse, il est quelques personnes et entités que j'aimerais remercier.

Un merci prosaïque au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et au Fonds de recherche – société et culture (FRQSC) pour le soutien financier et logistique.

Un merci à voix basse aux archivistes et bibliothécaires de Bibliothèques et archives nationales du Québec (BAnQ) pour les fouilles archéologiques.

Un merci amical aux collègues croisés durant ces dix années, que ce soit au magnifique local des doctorantes et doctorants, à la bibliothèque ou dans les divers débits de boisson montréalais. Merci pour les discussions, les encouragements, l'écoute, les conseils et les nombreux rires. Je salue spécialement Ariane, Caroline, Erwan, Eve, Flora, François, Kevin, Marie-Hélène, Marta, Nicholas et Stéphanie, les membres de ma cohorte avec lesquels j'ai pu partager mes toutes premières angoisses et insouciances.

Un merci plein d'amour à tous les membres de ma merveilleuse famille, en particulier à Jean-François, Suzanne et Ariane pour avoir façonné la plus douce des cellules où grandir. Merci également à Guy pour la précieuse sagesse et à Monic pour la patiente lecture et la chasse aux coquilles dévouée.

Un merci cérébral à Martine-Emmanuelle Lapointe pour l'indéfectible soutien, la disponibilité, la diligence, la rassurante présence, l'intelligence et la caféine. Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans tes lumières.

Un merci gros comme l'univers à Laurier, Clément et Lucien pour les rires, les larmes et les becs mouillés. Vous êtes les meilleurs.

Et enfin, un merci amoureux à Josie-Anne. Merci pour l'inspiration, la force et le courage. Merci d'avoir tenu tant de fois le fort. Je t'aime.

Introduction

Le temps des premiers lecteurs

Si nous apprécions les critiques — tout en les critiquant à leur tour —, c'est que nous apprécions les œuvres. Si les critiques existent, les œuvres existent, et toujours davantage. Il n'y a pas de CRITIQUE QUI SE FAIT sans littérature.

Laurent Mailhot, « Une critique qui se fait », p. 347.

On aimerait parfois revivre les sentiments qui nous ont animés lors de moments marquants de nos vies. Pour les lecteurs avides, les amoureux des mots et les autres passionnés de la chose littéraire, ce sont parfois les rencontres avec des œuvres qui s'avèrent les plus illustres événements. Parcourir à nouveau les premières pages d'un roman ou d'un recueil de poésie qui a chamboulé notre existence éveille parfois quelques intimes sensations vécues alors, recrée même des effluves, des odeurs. Or, ces relents synesthésiques du passé sont impossibles à fixer au-delà de quelques secondes. Il faut se fier à sa mémoire et peut-être même à son imagination. Peut-être est-ce là le drame de tout critique? Comment rendre compte de notre lecture d'une œuvre, des effets qu'elle a provoqués en nous alors que ceux-ci s'estompent à mesure que défilent les phrases sous nos yeux? Malgré tout, la critique littéraire constitue une part essentielle de toute littérature. Comme l'indique Nicole Fortin, la littérature est une « pratique de discours englobant, à la fois, les œuvres et les textes critiques qui affirment l'identité littéraire¹ ». Toute littérature, pour le dire avec Jacques Dubois, nécessite un métadiscours pour exister pleinement et légitimement². Bien que le critique

¹ Nicole Fortin, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1994, p. 28.

² Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Dossiers média », 1978, 188 p.

littéraire ne parvienne jamais à ressusciter parfaitement le temps des premiers lecteurs d'une œuvre, il contribue à l'existence même de la littérature.

Chaque recension, chaque étude et chaque compte rendu qui paraît durant les premiers moments de la vie d'une œuvre est une trace de l'histoire en pleine élaboration, histoire que les articles universitaires, les éditions critiques, les monographies et les manuels solidifieront. Chaque texte de première réception contribue à ce que cette œuvre accède au statut de classique ou qu'elle disparaisse dans les limbes de l'histoire. Il est difficile de savoir, au moment où une œuvre paraît, quelle place elle occupera dans la postérité. Pourtant, certains critiques jouent aux devins : ils se permettent de se projeter dans l'avenir et d'affirmer, parfois un peu pompeusement, que le roman ou le recueil dont ils viennent de terminer la lecture marquera l'histoire littéraire pour toujours, qu'il s'agit d'un classique en devenir, qu'on l'enseignera dans 50 ou dans 100 ans. Ces assertions, souvent inexacts, comportent peu de risques. Elles sombreront dans l'oubli plus rapidement que ne le fera l'œuvre pilonnée par les historiens de la littérature.

Quiconque s'intéresse à la critique littéraire et à la critique de première réception – nous en sommes – est néanmoins animé par le désir d'aller au plus près des émotions vécues par ces érudites et ces érudits sévissant dans des journaux et des revues pour la plupart disparus aujourd'hui – ou qui ont tant de fois changé de propriétaire, de format et de support. Tout chercheur et toute chercheuse qui s'attaque à l'étude du métadiscours littéraire d'une période s'attend à trouver pêle-mêle des condamnations et des éloges peu nuancés, des interprétations alambiquées, des règlements de compte. Cette masse de discours souvent écrits à chaud et sans recul révèle, pour qui sait y regarder avec attention, les mécanismes et les pouvoirs de la critique au sein de l'institution littéraire. Il vaut parfois la peine de retourner scruter les impressions et les observations des premiers lecteurs des œuvres d'une époque éloignée, et particulièrement lorsque cette dernière est considérée comme marquante. Les années 1960 au Québec sont des années dont on n'a cessé de souligner le bouillonnement, tant sur le plan sociopolitique que culturel et, en ce qui nous concerne, littéraire. Nous avons voulu examiner ce qui s'écrivait dans les pages des journaux dédiées à la culture et dans les revues littéraires et culturelles de l'époque afin de voir s'il était possible d'observer la formation, la source de ce climat bouillonnant.

Les travaux sur la critique littéraire des années 1960 : un état des lieux

Les années 1960 et 1970 sont selon Nicole Fortin le lieu d'une importante relecture du corpus québécois. Dans son ouvrage *Une littérature inventée*, cette dernière estime que la critique, qu'elle soit issue d'une tendance plus *généraliste* ou plutôt savante, a « agi singulièrement sur la littérature québécoise³ ». En effet, si la décennie est souvent vue comme celle où la littérature québécoise a pris un significatif essor – il s'agit d'une idée assez répandue qu'on peut, bien entendu, remettre en doute –, il en va de même pour la critique : durant cette période, les écrivains et écrivaines du Québec « ont cherché à se donner des champs d'exercice littéraire et critique qui, dans les faits, s'avèrent conjoints, puisque la structure argumentative du discours de l'un donne à l'autre les arguments qui le justifient⁴ ». La littérature québécoise de l'époque s'est consolidée, et ce, en grande partie grâce à la légitimité que les instances critiques se sont donnée, estime Fortin. La fondation, à la fin de la décennie, des revues savantes *Études françaises*, *Voix et images du pays* et *Études littéraires*, parmi les plus importantes, a contribué à la création et à la cristallisation d'un « espace critique ». Même si Fortin, dans *Une littérature inventée*, se consacre principalement à la critique universitaire, elle affirme que le développement de la littérature passe à l'époque non seulement par le travail scientifique, mais également par la « contribu[tion] à la connaissance, à la diffusion et à la consécration d'une littérature québécoise⁵ ». Cette relecture du corpus québécois et, plus largement, cette présence importante de la critique durant les années 1960 avait été entrevue par plusieurs au milieu de la décennie, comme en font foi les nombreux articles publiés à l'époque sur l'état de la critique contemporaine – et dont les réflexions sont surtout négatives, comme nous le verrons quelques pages plus loin. Laurent Mailhot exprime peut-être le mieux les sentiments qui habitent alors les observateurs :

Des conférences, des articles plus substantiels ou plus généraux, deux numéros spéciaux de revues et quelques études récentes dont nous rendrons compte, montrent qu'il existe au Canada français UNE CRITIQUE QUI SE FAIT en même temps que notre littérature. Une critique qui est elle-même, de plus en plus, littérature. [...] Une critique que ne domine aucun pontife, que traversent plusieurs courants idéologiques, qu'animent des traditions et des tempéraments plus ou moins marqués. Une critique qui manifeste des insuffisances, qui rencontre ses échecs, mais qui témoigne d'une vie et d'un engagement littéraires renouvelés⁶.

³ Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, *op. cit.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ Laurent Mailhot, « Une critique qui se fait », *Études françaises*, vol. 2, n° 3, 1966, p. 328.

Ainsi, nous croyons que cette autolégitimation de la parole critique se joue dans différents espaces critiques : pages littéraires des journaux, revues culturelles et littéraires, magazines grand public et, bien entendu, lieux de diffusion universitaires. Pourtant, il nous semble que l'importance de la critique non universitaire, et particulièrement celle qui se pratique dans les premières années de la décennie, a longtemps été peu couverte par la recherche en études québécoises.

Notre thèse, qui repose sur l'étude du discours critique québécois des années 1960, s'inscrit dans un secteur des études québécoises dont la tradition est riche. De nombreux travaux sur cette période ont effectivement été réalisés, et particulièrement dans les années 1980 et 1990. Il faut admettre que le constat de Nicole Fortin dans *Une littérature inventée* voulant que les années 1960 soient le lieu de l'invention ou de l'émergence de la pratique critique, menant à la transformation de celle-ci, est présent dans bon nombre de travaux sur la critique littéraire des années 1960. Il ne s'agit bien sûr pas de remettre en cause la pertinence de l'ouvrage de Fortin. Or, la plupart de ces chercheurs, tout comme Fortin, estiment que cette transformation s'est surtout déroulée entre les murs de l'université : la création du réseau de l'Université du Québec et la fondation de programmes d'enseignement de la littérature québécoise auront favorisé cette transformation. La critique littéraire de la décennie est ainsi plus largement considérée en phase avec le mouvement de modernisation et de laïcisation des institutions culturelles et politiques menant à la Révolution tranquille. Le développement de la critique universitaire ne constitue pas uniquement la plus grande manifestation de la mutation de la critique littéraire québécoise survenue à cette époque. C'est de surcroît, selon plusieurs observateurs, tout un contexte qui aura permis sa propre légitimation. Ces postulats sont entre autres posés dès 1980 dans l'introduction du quatrième tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*⁷ (consacré aux années 1960); ils figurent au point de départ du chapitre sur la critique littéraire dans le volumineux ouvrage *L'essai et la prose d'idées au Québec*⁸; on les réitère en 1987 dans le dossier consacré à la critique littéraire de la *Revue d'histoire littéraire*

⁷ Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, coll. « Michel-Beaulieu », 1980, p. XXXV-XLI.; Karine Cellard situe ce mouvement de spécialisation des études littéraires dans le plus large processus de démocratisation et de modernisation du système scolaire mis en œuvre sous l'impulsion du Rapport Parent à la fin des années 1960. En s'éloignant de l'héritage humaniste de l'enseignement traditionnel, les universités – et, par le fait même, les revues – se sont ainsi ouvertes à de nouvelles perspectives critiques. (Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 211-220.)

⁸ François Gallays, « Essai de critique littéraire », Paul Wyczynski, François Gallays et Sylvain Simard, *L'essai et la prose d'idées au Québec : naissance et évolution d'un discours d'ici*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1985, p. 110.

du Québec et du Canada français⁹; puis, cinq ans plus tard, Agnès Whitfield les reformule dans les actes d'un colloque tenu en 1990 à l'Université Kingston sur la critique québécoise¹⁰; en 1997, dans le *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Nicole Fortin et Robert Dion reprennent les principaux éléments de ce récit¹¹.

En accord avec Agnès Whitfield¹², il faudrait éviter de croire que la critique littéraire québécoise des années 1960 est complètement coupée des décennies précédentes. Certains éléments contextuels ainsi que certaines attitudes et pratiques qu'on associe aux époques précédentes ont en effet encore cours dans la période qui nous préoccupe, rappelle Whitfield. Plusieurs des acteurs sont les mêmes que dans les décennies précédentes. Gilles Marcotte publie ses premiers textes dans les années 1940. Pensons aussi à Clément Lockquell, Paul Gay – qui font partie des « derniers représentants d'une critique cléricale en train d'agoniser¹³ » – et Guy Sylvestre – « catholique militant¹⁴ » – qui sont présents dans le paysage critique depuis les années 1930. Ce sont encore, à cette époque, principalement les hommes qui président à la consécration et à la légitimation des œuvres littéraires¹⁵, malgré le progressisme qui gagne peu à peu les mentalités. Enfin, la recherche du grand chef-d'œuvre québécois ou du grand auteur national qui marquait les années 1930 selon Daniel Chartier¹⁶, les critiques des années 1960 la mènent encore.

⁹ David M. Hayne, « Présentation. Dossier : “La critique littéraire” », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, été-automne 1987, p. 13-14; Agnès Whitfield, « Psychanalyse et critique littéraire au Québec, 1960-1980 », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, été-automne 1987, p. 13-14.

¹⁰ Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 », Annette Hayward et Agnès Whitfield, *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, Montréal, Nota Bene, 1992, p. 149.

¹¹ Robert Dion et Nicole Fortin, « La critique (1968-1996) », Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 522.

¹² Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 », Annette Hayward et Agnès Whitfield, *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, op. cit., p. 149. Dans son article publié dans cet ouvrage, Agnès Whitfield désire remettre en cause l'idée selon laquelle 1960 serait l'année de toutes les ruptures survenues dans la sphère sociopolitique et culturelle au Québec. Elle affirme plutôt que la période entre 1955 et 1965 en est une de transition, et que ce seraient plutôt après 1965 que les réelles et durables mutations de la critique littéraire seraient survenues. « Pensons, entre autres, à la restructuration des programmes d'enseignement de la littérature québécoise, à la création de nouvelles revues littéraires spécialisées, dont *Études françaises* en 1965, *Voix et images du pays* en 1967, et *Études littéraires* en 1968, ainsi qu'à la mise au point de nouvelles méthodologies critiques sous l'influence des sciences humaines et notamment de la sociologie et de la linguistique ».

¹³ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 223.

¹⁴ Denis Saint-Jacques, « La critique littéraire au tournant des années 1940. Les œuvres au-devant de la critique », Karine Cellard et Vincent Charles Lambert, *Espaces critiques : écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 164.

¹⁵ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x*, op. cit., p. 54.

¹⁶ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 288-289.

La réception de *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoît et de *La fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme le montreront bien. Une fois de plus, accordons-nous avec Whitfield : les liens avec les décennies précédentes ne se sont pas miraculeusement dénoués en 1960, comme on a tendance à le présenter lorsqu'on se penche sur la littérature québécoise. Cependant, il nous semble que la sage mise en garde de Whitfield cache un phénomène récurrent dans les travaux sur la critique littéraire de la décennie : il y aurait, dans le domaine de la critique, une rupture au milieu de la décennie. Pour Whitfield, 1965 représente une année charnière. Robert Vigneault, quant à lui, note que « [j]usqu'en 1968, [...] la plupart des ouvrages sur la littérature québécoise n'auraient été que des "travaux d'amateurs", [selon une formulation de Guy Sylvestre]. Effectivement, la spécialisation poussée en ce domaine est un fait assez récent¹⁷. » Dans le *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Nicole Fortin et Robert Dion circonscrivent quant à eux leur chapitre sur la critique littéraire entre 1968 et 1996. Bien que l'ouvrage se concentre sur la littérature contemporaine, leur périodisation nous apparaît révélatrice : « l'avant-1968 demeure [...] une période d'hésitations où l'avenir reste flou, où l'on ne sait pas encore exactement quel point de vue tenir sur l'œuvre, où l'on ne sait même pas encore quelle est cette nouvelle littérature [...] que l'on doit juger¹⁸ ». En fait, disent les auteurs, le développement de la critique universitaire serait une « expression du besoin de critique et de remise en question caractérisant l'époque¹⁹ », comme si la critique d'avant 1968 constituait une pratique de peu d'importance²⁰.

Plusieurs chercheurs donnent en effet l'impression qu'il existe, dans la première moitié des années 1960, un manque dans le paysage critique – ce « besoin » dont parlent Dion et Fortin. Il

¹⁷ Robert Vigneault, « La critique littéraire », René Dionne et Normand Beauchemin, *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Littérature », 1984, p. 308.

¹⁸ Robert Dion et Nicole Fortin, « La critique (1968-1996) », Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 522.

¹⁹ *Ibid.*, p. 520.

²⁰ Cette transformation de la critique de type journalistique en critique de type universitaire ne va pas de soi à l'époque. Le recours aux nouvelles méthodes issues de la « nouvelle critique » française permettrait aux critiques québécois d'étudier les œuvres nationales contemporaines de manière plus *directe*, s'inscrivant dans une plus large prise de conscience nationale. Ce faisant, en s'appropriant les méthodes de la critique contemporaine, le fossé se creuserait, paradoxalement, avec la littérature française, situation qui inquiète Georges-André Vachon. Selon lui, « dans toutes les nations qui ont accédé récemment à la conscience d'elles-mêmes, la lecture et l'étude de la littérature ont une urgence qu'elles n'ont peut-être plus, dans ces régions que les Canadiens ont toujours désignées du nom de "vieux pays". L'éloignement historique et culturel achevant de rendre "étrangère" aux lecteurs autochtones la littérature française, on s'autorisera aisément de la "nouvelle" critique pour recommander, d'une manière presque exclusive, une lecture en prise directe sur les œuvres, et qui omet toute référence à un contexte historique et social, réputé, par hypothèse, inconnaissable. » (Georges-André Vachon, « Le conflit des méthodes », *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 134.)

n'est par exemple pas étonnant que le point de départ de Kenneth Landry, dans son article sur la critique littéraire des années 1960 paru dans l'ouvrage collectif de 1985 *Littérature québécoise : voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, porte sur les doléances présentées par Paul Wyczynski au sujet de la critique. Landry rappelle que, dans « un des seuls essais parus sur l'état des travaux en études littéraires au Québec²¹ » datant de 1964, Wyczynski estimait que l'histoire et la critique au Canada français étaient alors jeunes et mal outillées. On cite fréquemment ce genre de sombres constats faits par les plus illustres critiques de l'époque – Guy Sylvestre, Gilles Marcotte ou Laurent Mailhot par exemple²² – afin d'illustrer l'espèce de chantier que représente la critique littéraire de l'époque. Celle-ci travaille tant bien que mal, rappellent la plupart des auteurs cités plus haut, à fonder la littérature nationale²³.

Gilles Marcotte est d'ailleurs vu par plusieurs comme l'image même de l'évolution de la critique de toute la décennie – Karine Cellard souligne le caractère symbolique de son parcours²⁴, comme si l'auteur d'*Une littérature qui se fait* avait su, tout comme la critique elle-même, frayer son chemin des disgracieuses pages des journaux jusqu'aux hautes sphères de l'Université. Marcotte collabore à différents journaux et revues depuis la fin des années

²¹ Kenneth Landry, « Le discours critique des années soixante sur la littérature du Québec », Gilles Dorion, Marcel Voisin, (dir.), *Littérature québécoise : voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Gilles Dorion et Marcel Voisin (dir.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 167.

²² Robert Dion et Nicole Fortin évoquent les inquiétudes que Georges-André Vachon formule dans son article « Aux sources du mythe québécois, l'œuvre littéraire de l'abbé H.-R. Casgrain ». Ces propos sont repris dans « Une critique qui se fait » de Laurent Mailhot. Selon les auteurs, Mailhot craint qu'à force de trop vouloir instituer la littérature nationale, les critiques québécois accordent une attention démesurée à des œuvres qui ne seraient pas dignes de réel intérêt. (Robert Dion et Nicole Fortin, « La critique (1968-1996) », *loc. cit.*, p. 523.) Agnès Whitfield rappelle quant à elle les propos de Gilles Marcotte dans son essai *Présence de la critique* (1966) qui s'attriste que la critique québécoise, fait d'« amateurs » ou d'universitaires, n'ait pas suffisamment d'autorité. (Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 », Annette Hayward et Agnès Whitfield, *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, *op. cit.*, p. 152.)

²³ Dans un singulier ouvrage, Catherine Morency et son équipe ont choisi de republier les textes écrits en 1962 par des écrivains et chercheurs québécois à la suite d'une enquête réalisée par André Brochu et ses collègues à l'époque où ils collaboraient au *Quartier latin*. Parmi les participants, qui devaient répondre à la question « Quelles sont les conditions nécessaires au développement d'une littérature canadienne-française authentique? », notons Paul Wyczynski, Pierre de Grandpré, Jacques Ferron, Gérard Bessette, Jean Ménard, Gabrielle Roy et André Laurendeau. Au dire de Morency, dans la présentation de l'ouvrage, « la plupart des auteurs s'entendaient à l'époque pour dire que les livres canadiens-français n'étaient pas assez nombreux, que l'étude de nos œuvres commençait à peine à faire l'objet de programmes universitaires substantiels, que l'histoire littéraire était encore un beau rêve au Québec et que le sacro-saint complexe d'infériorité devant la littérature française battait toujours son plein ». Morency a mené en 2005 une nouvelle enquête, guidée par la question « Au Québec, à quelle(s) responsabilité(s) la littérature québécoise est-elle aujourd'hui convenue ». Les réponses de Marie-Claire Blais, Ying Chen, Suzanne Jacob, André Major, Catherine Mavrikakis, Pierre Nepveu et Yvon Rivard, entre autres, sont regroupées dans la deuxième partie de l'ouvrage. (Catherine Morency, *La littérature par elle-même*, Montréal, Nota Bene, 2005, p. 6)

²⁴ Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*, p. 223.

1940²⁵ – au *Devoir* de 1948 à 1964, dans *Vrai* de 1955 à 1959; *L'Action nationale*, *Cité libre* et *Liberté* dans les années 1960 –, et tient, à partir de 1961, une chronique littéraire dans *La Presse*. Il est engagé au Département d'études françaises de l'Université de Montréal en 1966²⁶ et mettra fin à sa chronique dans *La Presse* l'année suivante, pour ne publier presque strictement, de 1968 à 1973, que dans des revues universitaires et culturelles. Tout se passe comme si, à la toute fin de la décennie et au début de la suivante, écrire simultanément dans les journaux et dans les revues – culturelles et savantes – était une position intellectuelle intenable aux yeux de certains. Même si on peut imaginer que les publications universitaires jouissaient d'un capital symbolique supérieur à celui des revues culturelles, celles-ci sont néanmoins, à la fin de la décennie, plus prestigieuses que les pages littéraires des journaux. La notion de « critique » devient d'ailleurs quelque peu suspecte : elle connote pour plusieurs une pratique journalistique dont il faut s'éloigner²⁷. Déjà en 1964, Marcotte lui-même écrivait dans *La Presse*, que ce sont les étudiants qui enrichissent la critique littéraire québécoise, plusieurs thèses sur la littérature québécoise étant publiées par des éditeurs à l'époque. Au contraire, il juge les professeurs « étrangement silencieux ». Il exhorte les universitaires à apporter leur contribution aux études littéraires québécoises, « jusqu'à maintenant abandonné[es] à des journalistes besogneux, parfois sans diplômes...²⁸ ». L'auteur d'*Une littérature qui se fait* est ainsi à la fois un observateur attentif et un des acteurs principaux de cette transformation de la critique durant la décennie. Cela dit, la distance qui se creuse entre les critiques oeuvrant dans les journaux et ceux qui sont liés aux universités est peut-être plus théorique que réelle. Jean Éthier-Blais, professeur à McGill et collaborateur au *Devoir*, l'illustre bien.

²⁵ Il signe son tout premier article dans *Le Devoir* le 18 février 1948. (Alain Charbonneau et Geneviève Sicotte, « Écrits de Gilles Marcotte : bibliographie 1948-1995 », Centre d'études québécoises (CÉTUQ). Département d'études françaises. Faculté des arts et des sciences. Université de Montréal, 1996).

²⁶ [Anonyme], « Qui est Gilles Marcotte? », *Québec français*, 1990, p. 74-74.

²⁷ Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, op. cit., p. 198.

²⁸ Gilles Marcotte, « La mère s'appelait Déméter (ou Gaïa), la fille était poète... », *La Presse*, 30 mai 1964, p. 6. À la fin de la décennie, ces propos sont repris dans un chapitre sur la critique littéraire rédigé par Marcotte, Paul Wyczynski et Pierre de Grandpré publié dans *L'histoire de la littérature française du Québec*. Dans une sous-section consacrée à la critique universitaire et attribuée à Wyczynski – mais il est permis de croire que Marcotte l'a épaulé dans sa rédaction –, on retrouve de curieux passages programmatiques : « Une thèse de maîtrise ou de doctorat n'est parfois rien d'autre, il est vrai, qu'une simple dissertation au nombre de pages fixé par les règles universitaires, fruit d'une réflexion étriquée; mais elle devrait [...] être déjà un livre en gestation, représenter une contribution originale à la connaissance d'une époque, d'un auteur, d'une œuvre ou d'un problème littéraire. » (Gilles Marcotte, Paul Wyczynski et Pierre de Grandpré, « Chapitre VIII: La critique littéraire de 1945 à nos jours », Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 353.)

L'imposante présence de Marcotte dans le paysage critique de l'époque contribue à cristalliser cette dichotomie entre deux pratiques critiques qui semblent, dans la deuxième moitié de la décennie, séparées par une muraille impénétrable. Car dans la recherche sur la critique des années 1960, on sous-entend qu'une fois la rupture consommée, les deux types de critiques existeraient désormais comme deux lignes parallèles définitivement irréconciliables²⁹. Robert Dion soutient par exemple qu'à mesure que la décennie progresse, une « concurrence » commence à s'établir entre une critique plus scientifique associée aux revues savantes, et une pratique qu'on juge trop « *impressionniste*³⁰ ». Dans le même ordre d'idées, Robert Vigneault estime, dans l'ouvrage collectif *Le Québécois et sa littérature* datant de 1984, que « sollicitée par l'essor grandissant des sciences humaines, la critique va peu à peu descendre de la tour d'ivoire de l'impressionnisme esthétique pour se faire plus rigoureuse³¹ ». Cette dichotomie entre rigueur et impressionnisme est également reconduite par Robert Dion et Nicole Fortin dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*³². François Gallays affirme quant à lui que, durant la « période de grande effervescence » que représentent les années 1960, « l'activité critique a cessé d'être l'apanage de quelques clercs ou de quelques diplomates. Ce sont les professeurs d'université qui, en grande partie, assurent désormais cette activité³³ ». Bien que Gallays accorde le titre de « clercs » aux critiques non universitaires, il les place néanmoins en dessous des « professeurs d'université » dans l'échelle des valeurs littéraires. Il faut bien rappeler que cette distinction de la critique est faite dès les années 1960. Selon les rédacteurs de *L'histoire de la littérature française du Québec*, paru à la fin de la décennie, depuis 1945 environ, se côtoient « la critique des journaux

²⁹ Les études qui composent par exemple l'ouvrage collectif *Réception critique des textes littéraires québécois* divisent d'ailleurs toutes leurs analyses entre la critique universitaire et journalistique. (Richard Giguère (dir.) *Réception critique des textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Faculté des arts de l'Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », 1982, 202 p.)

³⁰ Robert Dion évoque, pour illustrer cette dichotomie dans la pratique, une réprimande de Paul Wyczynski à l'endroit d'*Une littérature qui se fait* de Gilles Marcotte. Ce dernier, selon Wyczynski, n'a pas su aller au-delà de la critique journalistique. (Robert Dion, *Une littérature qui se fait* (1962), de Gilles Marcotte. La critique des commencements », François Dumont (dir.), *La Pensée composée : formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 1999, p. 59.) Ce sont des réprimandes que fait également Robert Vigneault, dans un article où il réfléchit sur les nombreuses parutions en recueil de chroniques et d'articles de critique littéraire parus dans les années 1960 (*De Bonnes rencontres* de Marcotte, *Aspects de la littérature québécoise* de Guy Robert, *La Vie littéraire au Canada français* de Jean Ménard, tous publiés en 1970 ou 1971). Non seulement Vigneault juge plus positivement un dossier paru dans la revue *Voix et images*, mais il affirme que ces recueils de textes récents n'arrivent pas à constituer des œuvres en bonne et due forme. (Robert Vigneault, « La critique — Mille beaux endroits, pas une œuvre », *Études françaises*, vol. 8, n° 2, 1972, p. 197-213.)

³¹ René Dionne et Normand Beauchemin, *Le Québécois et sa littérature*, op. cit., p. 307.

³² Robert Dion et Nicole Fortin, « La critique (1968-1996) », loc. cit., p. 526.

³³ François Gallays, « Essai de critique littéraire », loc. cit., p. 110.

et des revues d'une part, et d'autre part la critique et la recherche universitaires³⁴ ». Or, nous croyons qu'il existe des porosités dans la frontière qui sépare ces deux pratiques. Plutôt que deux formes de critiques distinctes, il vaudrait mieux parler de deux tendances qui entretiennent des liens entre elles.

Ainsi, selon plusieurs chercheurs, la professionnalisation de la critique par l'entremise de l'université se fait dans l'optique de la fondation d'une littérature québécoise – c'est le postulat de Nicole Fortin. Les premières années de la décennie auraient été celles de la formation d'une parole légitime. Il s'agit d'une période, comme nous l'avons exprimé d'entrée de jeu, d'importante relecture du corpus³⁵, une époque durant laquelle, aux yeux de Kenneth Landry, « la critique québécoise a “découvert” sa littérature³⁶ ». De ce fait, Martine-Emmanuelle Lapointe observe que durant ses premières années, la revue *Études françaises* se situe « sous l'égide de la fondation et de l'établissement d'un corpus, mais aussi de sa critique et de son institution³⁷ ». Les chercheurs cités précédemment évoquent la parution des essais de différents critiques, quelques florilèges valables parmi une masse d'écrits de piètre qualité. Il s'agit de constituer, un peu artificiellement peut-être, un premier corpus d'importance : comme le souligne Robert Dion, la publication en recueil de textes de Gilles Marcotte, de George-André Vachon ou de Michel Van Schendel donnait l'impression qu'on avait « prévu, soutenu, orienté le développement de la littérature québécoise³⁸ ».

Dans les travaux sur la critique des années 1960, on souligne souvent, en écho à la nouvelle scientificité, le développement de différentes théories et perspectives critiques : la narratologie³⁹,

³⁴ *Ibid.*, p. 340.

³⁵ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, 241 p.; Nicole Fortin, *Une Littérature inventée*, *op. cit.*

³⁶ Kenneth Landry, « Le discours critique des années soixante sur la littérature du Québec », Gilles Dorion et Marcel Voisin (dir.), *loc. cit.*, p. 167-178.

³⁷ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Faire la littérature. La réception des textes et des auteurs québécois à la revue *Études françaises* (1965-2014) », *Études françaises*, vol. 50, n° 3, 2014, p. 19.

³⁸ Robert Dion, « *Une littérature qui se fait* (1962), de Gilles Marcotte. La critique des commencements », François Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 57.

³⁹ Pierre Hébert, « La Narratologie au Québec (1967-1987). Que sont nos modèles devenus? », Annette Hayward et Agnès Whitfield, *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, *op. cit.*, p. 371-383.) Hébert observe que *Voix et images*, *Études françaises* et *Études littéraires* publient surtout des articles proposant d'appliquer des modèles narratologiques déjà existants, plutôt que de réfléchir sur la théorie narratologique elle-même ou de mettre sur pied des « modèles d'analyse » originaux. Hébert suppose que cette absence de réflexion critique au sujet de la narratologie s'explique par une volonté de « légitimer le corpus » québécois, au détriment d'une réelle réflexion théorique.

la sociologie⁴⁰, la psychanalyse⁴¹, le structuralisme et les théories féministes, autant de perspectives qu'on associe à la « nouvelle critique⁴² ». Robert Vigneault, comme plusieurs, souligne l'influence de l'Europe sur les études littéraires québécoises. En fait, cette influence serait selon lui de l'ordre d'une « fascination » un peu inquiétante. Il en appelle à « tout assumer, dans une conscience littéraire vraiment autonome : ne serait-ce pas la voie vers une critique mûre, originale, enfin créatrice⁴³ »?

Il n'est pas anodin qu'autant d'auteurs et autrices décrivent la critique de l'époque comme « impressionniste » puisque celle-ci est souvent associée à l'essai – une forme littéraire d'ailleurs caractérisée par une ambiguïté typologique et par une identité générique incertaine. Nicole Fortin, dans un article intitulé « La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », estime qu'en raison de son ambiguïté, la critique littéraire québécoise se sera constituée à travers une importante « *subjectivité* – au sens d'inscription du sujet, et non d'émotivité⁴⁴ ». La critique québécoise, dès les années 1960, se serait ainsi moins définie à travers une parole théorique objective que par la détermination d'un « sujet spécifié, ou d'une position discursive inédite⁴⁵ ». Ces réflexions, bien que riches d'un point de vue théorique, vont dans le sens des propos de plusieurs chercheurs. En effet, le caractère fortement subjectif de la prose de Réginald Martel ou de Gilles Marcotte⁴⁶ est souvent mis de l'avant, ce qui révèle la manière dont on perçoit la critique de l'époque et qui contribue à dissocier deux pratiques que rien n'unirait. On peut même remarquer ce rapprochement entre la critique littéraire et l'essai dans la structure et dans la classification de plusieurs travaux. Par exemple, l'introduction du tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* couvrant les années 1960, paru en 1980, ne contient pas de partie consacrée à la critique littéraire, contrairement au tome précédent (1940-1959). La critique fait partie de la catégorie « essai⁴⁷ ». Trois ans plus tôt, *Études françaises* publiait un dossier intitulé « Petit manuel de

⁴⁰ Jacques Pelletier, « La critique sociologique depuis 1965 », Annette Hayward et Agnès Whitfield, *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, op. cit., p. 319-333.

⁴¹ Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 », loc. cit.

⁴² Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV*, op. cit., p. 351.

⁴³ René Dionne et Normand Beauchemin, *Le Québécois et sa littérature*, op. cit., p. 311.

⁴⁴ Nicole Fortin, « La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », *Tangence*, mai 1996, p. 16. (C'est Fortin qui souligne.)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ Robert Vigneault, « La critique – Mille beaux endroits, pas une œuvre », loc. cit.

⁴⁷ Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, coll. « Michel-Beaulieu », 1980, p. XXXV-XLI. Dans le deuxième tome, qui traite de 1900 à 1939, on ne retrouve pas de section « Critique littéraire » dans l'introduction, mais la longue partie qui traite du

littérature québécoise, 1960-1977 ». Alors que la poésie⁴⁸, le roman⁴⁹ et le théâtre⁵⁰ se méritent des articles exclusifs, la critique littéraire est plutôt incluse dans un article sur l'essai, signé par François Ricard⁵¹. Ricard peine d'ailleurs à classer ce qu'il désigne comme « l'essai littéraire ».

Sans nier la pertinence des travaux cités ci-haut, nous avons choisi, comme nous le verrons plus loin, de ne pas distinguer trop franchement la critique journalistique de la critique universitaire. Car il nous semble que la critique du début de la décennie, hormis celle de quelques critiques d'importance, dont Gilles Marcotte, a souvent été considérée comme une parole de second ordre ne fournissant que peu de matière à étude. La critique littéraire de la décennie a maintes fois été considérée à partir d'une perspective à la fois large et synchronique : on a fait valoir les conditions dans lesquelles les critiques travaillaient, conditions qui ont pu être améliorées grâce aux mutations politiques survenues à cette époque. Les manques et les ratés des premiers moments de cette parole critique en voie d'institutionnalisation ont en somme été abondamment commentés. À part quelques rares exceptions, peu de chercheurs ont tenté de véritables analyses du discours en lui-même. Nos recherches nous ont au contraire convaincu de l'intérêt que peuvent susciter les prises de parole critiques qui se situent hors des sphères savantes que représentent les revues universitaires. Nous avons voulu redécouvrir ce que pourrait révéler cette critique jugée de peu d'intérêt et souvent laissée pour compte.

Les travaux de Daniel Chartier⁵², de Martine-Emmanuelle Lapointe⁵³, d'Adrien Rannaud⁵⁴ et de Caroline Loranger⁵⁵ ont également porté sur l'étude de la réception d'œuvres littéraires québécoises, et se sont livrés à l'analyse approfondie du discours de la critique. Ils ont également évité de considérer les différents lieux de la critique en vase clos. Cependant, ces travaux ont été réalisés selon d'autres perspectives que le nôtre. Nous proposons d'étudier le discours critique sur

« Nationalisme littéraire », et plus spécifiquement de la querelle entre les « régionalistes » et les « exotiques », fait la part belle à la critique littéraire.

⁴⁸ Clément Moisan, « I. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 279-300.

⁴⁹ Gilles Dorion, « II. Le roman », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 301-338.

⁵⁰ Normand Leroux, « III. Le théâtre », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 339-363.

⁵¹ François Ricard, « IV. L'essai », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 364-381. Robert Vigneault croit même que l'essai des années 1960 témoigne de « l'accession pure et simple à la pensée ».)

⁵² Daniel Chartier, *Émergence des classiques*, *op. cit.*

⁵³ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature* : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, 357 p.

⁵⁴ Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace : femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal, Québec, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2018, 328 p.

⁵⁵ Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2019, 377 p.

le roman et la poésie en recourant à un vaste ensemble de textes publiés à la parution de nombreuses œuvres littéraires des années 1960. Alors que les ouvrages de Chartier, de Loranger et de Rannaud sont consacrés aux années 1930, celui de Lapointe étudie le discours critique de trois œuvres romanesques parues dans les années 1960 (*Le Libraire*, *Prochain épisode* et *L'Avalée des avalés*) dans une perspective diachronique, se concentrant davantage sur les redites et les lieux communs transmis de décennie en décennie autour de ces trois « emblèmes ». Nous sommes néanmoins redevables des perspectives théoriques et des observations développées par ces chercheuses et ces chercheurs. Les travaux de Sophie Dubois⁵⁶ et de Karine Cellard⁵⁷, tous deux consacrés au discours critique, nous ont également fourni d'indispensables éléments théoriques; or, l'objet de leurs études respectives diffère quelque peu de la nôtre. La pertinence de ces travaux est indéniable, surtout en vertu du fait que le discours critique n'y est pas scindé en deux champs parallèles. Notre projet, par son caractère plus systématique et son attention portée précisément aux questions génériques et aux représentations de la littérature dans un corpus critique circonscrit aux années 1960, se démarque cependant de ces contributions. Les questions génériques dans le discours critique ont également été abordées par Loranger, mais cette dernière s'est consacrée à l'imaginaire générique du roman durant l'entre-deux-guerres. Notre thèse naît plutôt d'un désir – peut-être inassouissable – d'observer de manière élargie et, surtout, dans une vision non hiérarchisée, le discours critique littéraire des années 1960 au Québec. Que s'écrivait-il dans les pages culturelles des journaux, dans les revues culturelles ou dans les magazines grand public quand Hubert Aquin, Marie-Claire Blais ou Yves Préfontaine publiait une œuvre romanesque ou poétique? Si la critique littéraire dépend des textes de fiction – il faut qu'il existe des œuvres pour pouvoir formuler un discours critique –, elle joue également un rôle central dans la formation d'un corpus littéraire et, plus largement, dans le destin de la littérature. Ces ouvrages cités ci-haut ont permis d'apporter un éclairage essentiel sur nos propres réflexions et ils seront abondamment convoqués dans les différents chapitres de notre thèse.

Ainsi, dans les trois chapitres analytiques, nous proposons une étude des textes qui composent notre corpus en cadrage rapproché, ce qui nous permettra d'observer les mécanismes et les prérogatives de la critique, celle-ci étant selon Jacques Dubois une des principales instances de

⁵⁶ Sophie Dubois, *Refus global : histoire d'une réception partielle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, 423 p.

⁵⁷ Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*

légitimation de la littérature. Dans quelles conditions cette tradition de lecture du corpus québécois des années 1960 s'est-elle formée? De quoi était fait l'horizon d'attente de la critique? Quels étaient alors les éléments – esthétiques, thématiques, énonciatifs – d'un texte qui jouissaient d'une acceptabilité favorable aux yeux de la critique? Qu'était, durant la décennie, une œuvre romanesque ou poétique valable et légitime? Ainsi, ce sont au premier abord les questions de genres littéraires, de littérarité et de légitimité qu'on retrouve dans le discours critique qui nous intéresseront. Nous tenterons, enfin, de saisir quelle représentation de la littérature émerge de ces questions.

Les genres littéraires : une question discrète et insistante en études québécoises

Les années 1960 sont probablement celles qui ont le plus occupé les chercheurs en littérature québécoise. Cette proposition relève de l'euphémisme. De nombreux travaux ont éclairé les retentissements des transformations sociopolitiques et culturelles de la décennie dans la sphère littéraire. Isabelle Boisclair a consacré plusieurs travaux à cette période. Dans son article « Roman national ou récit féminin? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille » paru en 1999, elle retrace la genèse d'une première littérature féministe québécoise, alors que la pensée commune la situe plutôt dans les années 1970 et, surtout, 1980. Boisclair explique cette inexactitude par le fait que les enjeux féministes que comportent les œuvres des écrivaines de l'époque sont totalement occultés par trois principaux *topoi* : « la question de l'identité nationale, qui traverse les romans d'Hubert Aquin, de Jacques Godbout et d'André Major⁵⁸ », la poésie formaliste, pratiquée à *La (Nouvelle) Barre du jour* ou aux éditions des Herbes rouges⁵⁹, et la contre-culture. Il ne s'agit pas de remettre ici en cause l'hypothèse de Boisclair. Or, il nous semble que si ces trois thématiques masquent à juste titre les enjeux féministes de la production littéraire des années 1960, les propos de Boisclair tendent paradoxalement à reconduire ces présupposés. En

⁵⁸ Isabelle Boisclair, « Roman national ou récit féminin? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille », *Globe*, vol. 2, n° 1, 1999, p. 97.

⁵⁹ Dans son *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Réginald Hamel affirme qu'au contraire des poètes des années 1950 qui étaient préoccupés par la question nationale de manière frontale, c'est davantage de manière autoréflexive que les poètes des années 1960 abordent la création. Selon lui, la génération de poètes associée aux Herbes rouges « aspire à libérer l'écriture de toute fonction étrangère à elle-même ». Néanmoins, Hamel inscrit la production littéraire de l'époque aux développements économiques, sociaux et culturels, dont l'intervention de l'État a eu un grand rôle à jouer et articule ses remarques sur la production de l'époque au contexte sociopolitique. (Réginald Hamel, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 16.)

fait, la question nationale est si omniprésente dans les esprits que l’auteurice ne peut la contourner, même s’il s’agit de remettre en cause ces lieux communs. On associe en effet, il n’est pas question de le nier, la littérature de la période – et particulièrement la production romanesque – à la question nationale, et les lectures de nature politique situant les œuvres parues dans les années 1960 dans un mouvement de prise de conscience collective sont nombreuses. Par exemple, dans son manuel destiné aux étudiants de niveau collégial *Le roman québécois*, Monique Lafortune associe – plutôt rapidement – la production romanesque de l’époque à une « littérature de révolte ». À ses yeux, il existerait un « rapport entre les bombes posées dans les années 60 par des extrémistes et l’explosion de personnages rebelles dans le roman⁶⁰ ». Les collaborateurs du *Dictionnaire des œuvres littéraires québécoises* couvrant la décennie 1960 soutiennent que les poètes de l’époque, « à coups de scalpels dans le réel colonisé, portent une parole douloureuse, sorte d’envers de la longue mort historique⁶¹ ». Le roman de la même période serait « un roman de libération de l’individu par rapport à la société, l’individuation de la personne conduisant à un nouveau pacte social⁶² », ajoutent-ils. Les travaux de Jacques Pelletier⁶³, à qui on doit la notion de « roman national », de Jacques Cardinal⁶⁴ ou de Lise Gauvin⁶⁵ ont sans contredit marqué la recherche sur la période et sont centrés sur les questions identitaires. Ceux portant sur le politique⁶⁶, sur des questions

⁶⁰ Monique Lafortune, *Le roman québécois : reflet d’une société*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1985, p. 200.

⁶¹ Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, « Introduction », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969, op. cit.*, XXIII.

⁶² *Ibid.*, p. XVIII.

⁶³ Jacques Pelletier, *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers d’études littéraires », 1984, 150 p.; Jacques Pelletier, *Le roman national : essais : néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB, coll. « Essais critiques », 1991, 237 p.; Jacques Pelletier, « Le ciel de Québec de Jacques Ferron : épiphanie pour un pays à venir », *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, p. 181-199; Jacques Pelletier, « La problématique nationaliste dans l’œuvre romanesque de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 435-451.

⁶⁴ Jacques Cardinal, *Le roman de l’histoire : politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Éditions Balzac, coll. « L’Univers des discours », 1993, 185 p.; Jacques Cardinal, *Le livre des fondations : incarnation et enquébecquoisement dans Le ciel de Québec de Jacques Ferron*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2008, 202 p.

⁶⁵ Lise Gauvin, « Parti pris » *littéraire*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 2013, 221 p.; Lise Gauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », *Voix et images du pays*, vol. 7, n° 1, 1973, p. 91-110; Lise Gauvin, *Langagement : l’écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

⁶⁶ Stéphan Larouche, « La pensée politique d’Hubert Aquin vingt-cinq ans après sa mort », *L’Action nationale*, XCII, avril 2002, p. 45-51; Jean-Christian Pleau, *La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002, 270 p.; André Smith, *L’univers romanesque de Jacques Godbout*, Montréal, Éditions Aquila, coll. « Figures du Québec », 1976, 95 p.

linguistiques⁶⁷, sur le nationalisme⁶⁸, sur l'écriture révolutionnaire⁶⁹, au sujet des théories de la décolonisation⁷⁰ ou associant la littérature à une prise de parole collective⁷¹ ont également été mémorables. Ces propositions ont sans doute contribué à cristalliser cette image de la littérature québécoise dont parle Isabelle Boisclair. Les ouvrages sur les plus illustres écrivains et écrivaines

⁶⁷ André Gervais, *Emblématiques de l'époque du joul : Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2000, 194 p.; André Major, « Langagement (1960-1975) », *Voix et Images*, vol. 1, n° 1, 1975, p. 120-124; Robert Major, *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979, 341 p.; Karim Larose, *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Presses de l'Université Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, 457 p.

⁶⁸ Jacques Allard, « La figure du pays dans le roman québécois contemporain », *Studies in Canadian Literature*, juin 1979; François Charron, *La passion d'autonomie : littérature et nationalisme*; suivi de *Une décomposition tranquille*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, 166 p.; Gilles Dorion, « II. Le roman », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 301-338; Maurice Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1970, 281 p.; Alain Piette, « Les langues à Papineau : comment le texte national se fait littérature », *Voix et Images*, vol. 9, n° 3, 1984, p. 113-127; Gabrielle Poulin et René Dionne, *Romans du pays, 1968-1979*, Montréal, Éditions Bellarmin, 1980, 454 p.; Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1973, 138 p.; André Smith, *L'Univers romanesque de Jacques Godbout*, *op. cit.*

⁶⁹ Alain Baudot, « De l'autre à l'un : aliénation et révolte dans les littératures d'expression française », *Études françaises*, vol. 7, n° 4, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 331-358; Léandre Bergeron, « *Prochain Épisode* et la révolution », *Voix et Images du pays*, vol. 6, n° 1, 1973, p. 123-129; Georges Desmeules, « Le refus des valeurs traditionnelles de quelques auteurs "classiques" », *Québec français*, 1999, p. 72-74; Robert Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *Voix et Images*, vol. 26, n° 3, 2001, p. 539-555; Claude Racine, *L'anticléricisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec », 1972, 236 p.; Anthony Soron, *Hubert Aquin, ou La révolte impossible*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collections critiques littéraires », 2001, 316 p.

⁷⁰ Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, CRELIQ, 1985, 277 p.; Mathieu Poulin, « Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, 139 p.; Ching Selao, « Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland », *Voix et Images*, vol. 36, n° 3, 2011, p. 99-114.

⁷¹ Michel Biron, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 2012, 126 p. Soulignons que même si Biron situe les enjeux politiques au cœur du roman québécois des années 1960, il estime également que ce dernier se manifeste par l'inventivité formelle. « Dès lors, le roman devient non plus seulement le lieu privilégié pour interroger l'homme d'ici ou pour exprimer l'identité nationale, mais un espace d'invention. » (p. 52).

de la décennie – Réjean Ducharme⁷², Hubert Aquin⁷³, Marie-Claire Blais⁷⁴, Gaston Miron⁷⁵ notamment – sont également nombreux et, bien que plusieurs d’entre eux contribuent à renouveler le discours sur la littérature des années 1960, compliquent la vie du chercheur désireux d’apporter de nouvelles perspectives au corpus québécois de l’époque.

Nous croyons que la littérature québécoise des années 1960 offre l’occasion de réaliser des études renouvelées. Les questions politiques n’ont bien entendu pas le monopole de la recherche sur le corpus québécois des années 1960. Dans *L’histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge décrivent la littérature québécoise de la décennie comme un « projet urgent qui est tout à la fois le reflet et le vecteur des aspirations

⁷² Michel Biron, *L’absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l’Université Montréal, coll. « Socius », 2000, 320 p.; Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p. Marilyn. Randall, *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L’Univers des discours », 1990, 272 p.

⁷³ Jacques Beaudry, *La fatigue d’être : Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubise HMH, 2008, 140 p.; René Lapierre, *L’imaginaire captif : Hubert Aquin*, Montréal, Quinze, coll. « Prose exacte », 1981, 183 p.; Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double : la dialectique de l’art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, op. cit.; Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Balzac, coll. « L’Univers des discours », 1991, 238 p.; François Harvey, *Écritures composites : interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet*, Université de Montréal, 2008, 549 p.; André Lamontagne, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l’Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992, 311 p.; Robert Richard, *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L’Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990, 131 p.; Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau, dossier « Relectures d’Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 7-107.

⁷⁴ Françoise Boulinguet-Laurent, *L’œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides, coll. « Approches », 1986, 246 p.; Michel Biron, « La compassion comme valeur romanesque : l’exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 27-39; Thérèse Fabi, *Le monde perturbé des jeunes dans l’œuvre de Marie-Claire Blais : sa vie, son œuvre, la critique*, Montréal, Éditions Agence d’Arc, 1973, 194 p.; Józef Kwaterko, *Médiation et réfraction idéologique chez Jacques Godbout, Marie-Claire Blais et Jacques Ferron*, Montréal, Département d’études françaises, Centre de documentation des études québécoises, Université de Montréal, 1987, 75 p.; Vincent Nadeau, *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre. Étude d’Une saison dans la vie d’Emmanuel, suivie d’une bibliographie critique*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises. Textuelles », 1974, 109 p.; Vergereau-Dewey, Pascale, « Vision blaisienne de l’enfance : le salut par l’écriture », Janine Ricouart, Roseanna Lewis Dufault, (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 37-51; Nathalie Roy et Anne Cliche, dossier « Marie-Claire Blais : poétique de la voix », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 7-112.

⁷⁵ Claude Filteau, *L’espace poétique de Gaston Miron*, Limoges, Pulim, coll. « Francophonies », 2005, 310 p.; Martin Jalbert, *Le sursis littéraire : politique de Gauvreau, Miron, Aquin*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011, 201 p.; Pierre Nepveu, *Les mots à l’écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2002, 360 p.; Jean Royer, *Voyage en Mironie : une vie littéraire avec Gaston Miron*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2004, 282 p.; Claude Filteau, Lise Gauvin et Dominique Noguez, dossier « Gaston Miron : un poète dans la cité », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 3-127.

collectives à la base de la Révolution tranquille⁷⁶ ». La prémisse n'est certes pas inédite, mais les auteurs proposent des lectures originales de plusieurs œuvres phares de la période, tout en accordant une place à des écrivaines et écrivains un peu moins reconnus. Les auteurs situent ainsi les questions liées à l'identité nationale au cœur des préoccupations des écrivaines et écrivains de l'époque :

Au-delà des mutations formelles et thématiques qui s'accroissent après 1960, c'est le statut même de la littérature qui est tout à coup bouleversé. Deux caractéristiques s'imposent de façon évidente : d'une part, son aspect unifié, lié de près à la question identitaire comme le suggère l'expression « littérature québécoise » qui remplace l'ancienne expression « littérature canadienne-française »; d'autre part, son dynamisme manifeste dont témoignent les titres de plusieurs essais parus au cours de cette décennie (*Une littérature qui se fait* de Gilles Marcotte en 1962, *Une littérature en ébullition* de Gérard Bessette en 1968)⁷⁷.

Cette citation nous apparaît révélatrice d'une sorte d'angle mort de la recherche en études québécoises sur notre période d'étude. Les auteurs associent d'entrée de jeu, dès les toutes premières lignes du chapitre de leur ouvrage sur les années 1960, la littérature de la période à des « mutations formelles » pour aussitôt écarter cet élément et insister sur le contexte politique, social et culturel qui aura inspiré et dynamisé la production littéraire de l'époque. Pourtant, cette question des « mutations » esthétiques et, plus largement, génériques apparaît dans plusieurs travaux sur la littérature québécoise des années 1960, sans toutefois occuper une place centrale dans le discours commun. Plutôt que de l'aborder de front, plusieurs préfèrent, au contraire, regarder « au-delà ».

Plusieurs travaux phares sur la littérature québécoise, qui portent en totalité ou en partie sur les années 1960, s'intéressent aux questions génériques, que ce soit en observant la manière dont les écrivains et écrivaines ont opéré des expérimentations formelles, ou en étudiant les écarts entre les habitudes génériques de la critique et le contenu des œuvres. Ces travaux font montre de différentes représentations de la littérature, qu'elles émanent des œuvres elles-mêmes, de l'entreprise créatrice des écrivains et des écrivaines ou du discours de la critique. Il s'agit, nous le croyons, d'une sorte de nœud interprétatif que la critique relève souvent sans cependant arriver totalement à le dénouer. Lise Gauvin, dans son célèbre « Parti pris » *littéraire*, aborde les rapports entre l'écriture de certains poètes des années 1960, en l'occurrence ceux gravitant autour de la

⁷⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 361.

⁷⁷ *Idem.*

revue *Parti pris*, et le réel. Le titre du chapitre « Un pays à mettre au monde » est un exemple probant de la manière dont l’auteur associe l’écriture de ces écrivains à une *praxis* poétique : la quête de fondation d’une littérature dite québécoise, voire d’une nation québécoise, résiderait dans l’écriture même d’un Paul Chamberland ou d’un Gaston Miron. Les poètes partipristes concevraient d’ailleurs le poétique d’une manière différente de ceux de l’Hexagone, selon Gauvin. En effet, Paul Chamberland et Gérard Godin, particulièrement, embrasseraient une « poétique nouvelle fondée sur la nécessité de dire [...] le dérisoire et le quotidien⁷⁸ ». Chamberland aurait à cette époque entrepris une démarche de *dépoétisation*, écrit Gauvin. Le long poème de l’*afficheur hurle*, par exemple, « oscille entre deux registres et passe de la parole poétique à la parole politique, du poème au non-poème, de la parole littéraire au bégaiement atavique⁷⁹ ». Ce poème « affirme l’évidence non poétique⁸⁰ » en clamant la vérité de la parole prosaïque et parfois même virulente. Gauvin lie ainsi un des principaux *topoi* de la littérature de l’époque, la portée nationaliste et politique de l’écriture, à une pratique inédite, à une nouvelle manière de concevoir la poésie et, partant, à de nouvelles formes génériques.

C’est à cette question quelque peu périphérique de l’ouvrage de Gauvin que nous avons accordé notre attention durant l’élaboration de notre thèse. Ces questionnements sur les frontières génériques ont également été ceux de Gilles Marcotte, cette fois sur le terrain romanesque. Dans l’introduction de son ouvrage *Le roman à l’imparfait*, Gilles Marcotte suggère que le roman de l’époque pose également un problème de classification générique. Marcotte revient sur les observations qu’il proposait une dizaine d’années plus tôt dans son essai *Une littérature qui se fait*⁸¹. Il avait à l’époque prédit que le roman québécois, d’une part, deviendrait au terme de la décennie 1960 plus important que la poésie et qu’il serait, d’autre part, plus à même d’exprimer les « vérités » du peuple québécois. Au milieu des années 1970 – moment de la parution du *Roman à l’imparfait* –, le roman est effectivement plus important que la poésie. Or, ce roman porteur de vérité se ferait encore attendre, estime Marcotte. Le Québec attendrait toujours alors sa « Comédie humaine », affirme-t-il, et se contenterait d’un roman imparfait : « le roman comme im-parfait, roman de l’imperfection, de l’inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme

⁷⁸ Lise Gauvin, « Parti pris » *littéraire*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 2013 [1975], p. 100.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁸¹ Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes », 1962, 293 p.

expérience de langage jamais terminée, interminable⁸² ». Ces lignes ont été abondamment citées. Elles nous semblent néanmoins exprimer un constat révélateur : les années 1960 ont vu naître des œuvres romanesques aux formes déroutantes, s'écartant des normes prescrites par les canons du genre, incarnées entre autres par les œuvres de Balzac. Les riches études que propose Marcotte sont loin d'enfermer les œuvres dans un cadre strict et normatif du genre romanesque. Cependant, l'introduction de l'ouvrage nous apparaît significative : il y a un écart entre les attentes de la critique et les œuvres que proposent les écrivains de l'époque. Nous avons voulu interroger les réactions de la critique qui reçoit ce roman encore imparfait et qui rompt avec l'imaginaire balzacien souvent associé au genre – et reconduit par Marcotte dans son ouvrage.

Une douzaine d'années plus tard, Pierre Nepveu évoquait lui aussi le mouvement de remise en cause des formes mis en place par les écrivains des années 1960 dans son célèbre essai *L'Écologie du réel*. Ses réflexions synthétisent celles de Gauvin et de Marcotte citées plus haut. Selon Nepveu, la Révolution tranquille serait moins, comme on aurait coutume de le croire, « l'âge de la poésie ». Ce serait plutôt une « mutation, crise de poésie, “crise de vers” qui cherche sa guérison et son exacerbation dans la prose⁸³ ». Nepveu estime que plusieurs poètes québécois des années 1960 ont été à la fois fascinés et rebutés par la « prose du poème » de Saint-Denys Garneau : nombreux ont été ceux qui ont rejeté ce « mauvais pauvre », un peu gênant parce qu'au fond si près d'eux, leur renvoyant en quelque sorte leur insoutenable reflet. Écrire un roman ou un recueil de poésie, c'est alors un dilemme insoluble : impossible pratique d'une poésie lyrique qui magnifierait fallacieusement le réel; tout aussi impossible serait l'écriture d'un roman qui aurait pour but de rendre compte du réel et, donc, de l'assumer fidèlement. Les romanciers de l'époque mettent alors en effet à profit les ressources inutilisables de la poésie : « Le lyrisme est le recours ultime, mais fantasmatique, illusoire, d'un roman qui sur-poétise sa propre impuissance à être vraiment romanesque⁸⁴ ». Les réactions de la critique face à ces œuvres franchissant les frontières du genre littéraire auquel on les identifie seront abondamment analysées dans notre thèse.

Dans *L'absence du maître*, Michel Biron aborde également la littérature québécoise du point de vue des points de contact génériques. Selon Biron, Saint-Denys Garneau, Jacques Ferron

⁸² Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait : la « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo : Essai », 1989 [1976], p. 21.

⁸³ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 107. Pierre Nepveu estime que le roman québécois des années 1960, jusqu'alors jugé comme faible, usera du prestige de la poésie afin de cristalliser sa propre légitimité, son propre prestige

et Réjean Ducharme situent leur œuvre dans les interstices des institutions. Pour eux, écrivains de l'insularité et de la périphérie, la littérature serait un « terrain vague⁸⁵ », sans règles, sans droits et sans tabous. Cela se traduit dans les œuvres par la présence de personnages et de héros dépourvus d'identité juridique – ce sont des enfants chez Ducharme –, dépouillés des codes inhérents à la structure sociale – des marginaux chez Garneau, des « fous » chez Ferron. Ces œuvres sont dépouillées de traits qui les insèreraient « à l'intérieur de la hiérarchie des formes littéraires⁸⁶ ». Or, la jeunesse de l'institution littéraire – et l'absence de *maîtres* parmi celle-ci –, ferait en sorte que ces œuvres y sont intégrées néanmoins⁸⁷. C'est ce qui expliquerait entre autres que les frontières génériques, chez ces auteurs, ne restreignent pas leur écriture : « Garneau écrit des poèmes plus près de la prose, Ferron se sert du conte pour rapprocher la parole et l'écriture et Ducharme écrit des romans anti-romanesques⁸⁸ ». L'ouvrage de Biron sous-entend qu'une littérature légitime, centrale, devrait pouvoir jouir généralement d'une tradition esthétique solide afin que les œuvres publiées puissent s'y mesurer. Biron est bien sûr loin de condamner les remises en cause formelles des auteurs qu'il étudie, il n'en demeure pas moins qu'il les met en relief en traçant un lien entre ces formes atypiques, et l'absence d'une tradition forte. Les intuitions de Gauvin, de Marcotte, de Nepveu et de Biron nous ont fortement inspiré lors de la constitution et l'étude de notre corpus. Nous avons voulu observer d'un peu plus près de quelle manière les problèmes de genre littéraire qu'abordent ces quatre auteurs préoccupent la critique qui se fait à cette époque.

De nombreux autres travaux ont abordé la littérature québécoise des années 1960 en s'intéressant aux définitions du roman et de la poésie et, plus largement, de la littérature. Pensons par exemple à ceux d'Isabelle Daunais⁸⁹, de Roseline Tremblay⁹⁰ et d'Agnès Whitfield⁹¹ sur le

⁸⁵ Michel Biron, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 15.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Biron explique qu'à sa parution le recueil *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau, « un des tout premiers recueils de poésie en vers libres (au Québec) », a été irrecevable. L'œuvre s'opposait bien à une certaine *doxa* littéraire, mais il semble qu'on était surtout incapable d'interpréter l'œuvre en regard d'une tradition poétique d'importance. Tout comme le fera Paul-Marie Lapointe dix ans plus tard, l'affront de Garneau sera « impossible à indexer sur une conscience historique », (*Ibid.*, p. 19-20.)

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Isabelle Daunais, « Une vitesse littéraire : la lenteur », *L'inconvénient. Revue d'essai et de création*, vol. 1, n° 1, mars 2000, p. 7-19; Isabelle Daunais, *Le Roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

⁹⁰ Roseline Tremblay, *L'Écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004, 600 p.

⁹¹ Agnès Whitfield, *Le Je(u) illocutoire: forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987, 342 p.

genre romanesque, à ceux de Martin Jalbert⁹² et de Pierre Nepveu⁹³ sur le langage poétique ou de François Dumont sur la « fonction » de la poésie⁹⁴. Le dossier de la revue *Études françaises* consacré au poème en prose, dirigé par Luc Bonenfant et François Dumont⁹⁵ mérite également d'être souligné (même si plusieurs articles débordent de notre période d'étude), en vertu des questions d'ordre générique qu'il pose également. De différentes manières, ces travaux – auxquels nous pourrions ajouter celui de Manon Auger sur le genre diaristique⁹⁶ – abordent les frontières des genres littéraires et examinent différentes représentations du littéraire.

La littérature et les genres littéraires sont des formes qui évoluent au fil de l'histoire.

Toute œuvre littéraire est une actualisation d'une réalité purement virtuelle : chaque écrivain ou écrivaine qui publie une œuvre contribue à en renouveler les potentialités. Le critique qui s'approprie une œuvre contribue à modifier les contours des genres littéraires et de la littérature – cette affirmation sera mesurée dans notre thèse. Les œuvres publiées dans les années 1960 fascinent encore les chercheurs et les chercheuses qui tentent, 30, 40 et même 50 ans après leur parution, de les cerner et de les définir. Or, elles ont d'abord fasciné leurs contemporains. Et si cette décennie est marquante, c'est grâce à – ou à cause de – leurs premiers lecteurs et leurs premières lectrices. En effet, comme nous le verrons, l'histoire littéraire est en grande partie façonnée dès que les premiers textes critiques paraissent dans les pages littéraires des journaux et dans les revues culturelles ou universitaires. Dès qu'une œuvre est publiée – et même parfois avant qu'elle ne soit publiée –, elle amorce son existence dans l'histoire littéraire nationale. Nous avons ainsi voulu restituer la cacophonie éphémère de ces premières voix qui non seulement ont donné vie aux œuvres littéraires parues dans cette mythique décennie mais qui, de surcroît, ont contribué – comme d'autres l'ont fait avant eux – à façonner la littérature québécoise telle qu'on la connaît.

⁹² Martin Jalbert, *Le sursis littéraire : politique de Gauvreau, Miron, Aquin, op. cit.*

⁹³ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute, op. cit.*

⁹⁴ François Dumont, *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, 248 p.

⁹⁵ Luc Bonenfant et François Dumont, dossier « Situations du poème en prose au Québec », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 7-99.

⁹⁶ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, 347 p.

La notion de littérarité sera discutée de front ou de biais dans nos analyses. Le désir de légitimation anime la critique et la conduit à attribuer – ou à dénier – la valeur littéraire aux œuvres dont elle rend compte. Il s’agit d’une question qui a également mobilisé la recherche en études québécoises, pensons entre autres aux ouvrages collectifs dirigés par Denis Saint-Jacques⁹⁷, par Louise Milot et Fernand Roy⁹⁸ et par Georges Desmeules, Nicole Fortin et Joseph Melançon⁹⁹. Nous nous intéresserons également aux différentes formes de représentation de la littérature véhiculées dans les textes critiques. Nous aurons pour ce faire recours à certains préceptes de l’histoire culturelle, que nous exposerons dans le chapitre de la thèse dédié à la méthodologie. Sans vouloir fournir une liste exhaustive, mentionnons les récentes propositions d’Alex Gagnon¹⁰⁰, de Caroline Loranger¹⁰¹ et de Rachel Nadon¹⁰², qui s’appuient, comme nous, sur cette discipline.

L’étude du discours et la sociocritique en études québécoises

Nous avons choisi, comme nous l’avons laissé entendre plus haut, de ne pas considérer la critique en la scindant entre la critique universitaire et la critique journalistique. Avant de nous pencher sur le corpus, il importe de dire quelques mots sur un des éléments qui composent l’armature théorique de notre thèse. Nous nous inspirerons des théories du discours social et, dans une moindre mesure, de la sociocritique – en particulier de la notion d’« idéologème » proposée par Julia Kristeva et par Edmond Cros. Ces théories, en plus d’organiser en toute cohérence les éléments récurrents et autres *topoi* véhiculés dans notre corpus, nous invitent à considérer les textes de notre corpus dans leurs interactions, comme un ensemble de prises de *parole* liées entre elles et s’influçant mutuellement. Il n’est évidemment pas question de prétendre qu’un article paru dans une revue universitaire a la même teneur et les mêmes visées qu’un article paru dans un quotidien d’informations. Cependant, nous ne voulons pas trop hiérarchiser ces prises de paroles. Inspiré entre autres par les célèbres travaux de Marc Angenot, nous voulons plutôt considérer les textes de

⁹⁷ Denis Saint-Jacques, *Que vaut la littérature?*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2000, 374 p.

⁹⁸ Louise Milot et Fernand Roy, *La littérarité*, Sainte-Foy Québec, Presses de l’Université Laval, 1991, 280 p.

⁹⁹ Georges Desmeules, Nicole Fortin et Joseph Melançon, *La lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l’Université Laval. Série Colloques », 1994, 243 p.

¹⁰⁰ Alex Gagnon, *La communauté du dehors : imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Québec, Les Presses de l’Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, 492 p.

¹⁰¹ Caroline Loranger, *op. cit.*

¹⁰² Rachel Nadon, *La vie économique dans le roman québécois (1956-1983): représentations, histoire et pratiques*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2020, 341 p.

notre corpus de manière dirions-nous *horizontale*, sans bien sûr affirmer qu'il faille faire totalement abstraction de la nature plus structurelle des textes ou de l'identité et du statut de celui ou de celle qui les rédige. Peu importe le type de publication où il paraît, peu importe sa longueur ou la notoriété de celui ou de celle qui le rédige, le texte est un témoignage valable de l'idée de littérature qui circule dans le discours critique de l'époque.

Les études québécoises comportent également de riches et fondatrices contributions dans ces domaines, qu'on pense évidemment au *Roman à l'imparfait*, précédemment cité, mais également aux travaux de Jean-Charles Falardeau¹⁰³, d'André Belleau¹⁰⁴, de Josef Kwaterko¹⁰⁵ et de Pierre Popovic¹⁰⁶ – ces ouvrages, hormis *Le romancier fictif* de Belleau, portent d'ailleurs en grande partie sur les années 1960. Le vaste ouvrage de Pierre Popovic, *La contradiction du poème*, riche en enseignements au sujet de l'étude du discours et de ses mécanismes ainsi que de ses répercussions dans les œuvres littéraires, porte sur une période qui précède la nôtre et sur des objets qui débordent nos préoccupations (le discours politique et artistique, entre autres). Il s'agit cependant d'un ouvrage dont la méthode de travail nous a grandement inspiré.

Après avoir fait cet état de la question et mis en place les principales orientations de notre thèse, posons quelques hypothèses. Nous croyons que le discours critique québécois des années 1960, à travers ses jugements et ses analyses des œuvres, véhicule une vision essentialiste de la littérature et plus précisément des genres littéraires, qui repose sur l'opposition entre la prose et la poésie et sur un attachement aux formes littéraires *pures*. Il y a bien sûr des exceptions : nous verrons dans notre quatrième chapitre sur le Nouveau roman que le mélange des genres est parfois approuvé. Or, cette ouverture à l'impureté des genres ne se fait pas sans résistances et traduit des mécanismes de la critique visant à promouvoir la modernisation de la littérature québécoise. Si la

¹⁰³ Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Sciences humaines & humanisme », 1967, 234 p.

¹⁰⁴ André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 51-64; André Belleau, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999, 229 p.

¹⁰⁵ Józef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 268 p.; Józef Kwaterko, *Médiation et réfraction idéologique chez Jacques Godbout, Marie-Claire Blais et Jacques Ferron*, Montréal, Département d'études françaises, Centre de documentation des études québécoises, Université de Montréal, 1987, 75 p.; Józef Kwaterko, *Le Roman québécois et ses (inter)discours : analyses sociocritiques*, Québec, Éditions Nota bene, « Collection Littérature(s) », 1998, 224 p.

¹⁰⁶ Pierre Popovic, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Québec, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, 455 p.; Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, décembre 2011, p. 7-38; Pierre Popovic, *Mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, 310 p.

critique construit une représentation de la littérature, son discours a un ancrage résolument idéologique. En effet, l'étude du discours critique permet d'observer le déploiement de valeurs qui connotent négativement ou positivement les genres romanesque et poétique. Nous définirons dans le prochain chapitre les « idéologèmes génériques », liés respectivement au roman et à la poésie, qui constituent deux faisceaux idéologiques émergeant dans le discours critique. Ne l'oublions pas, la critique est une instance de légitimation qui a une visée résolument axiologique, et les jugements favorables ou défavorables d'un critique sont conditionnés par une vision de la littérature, qu'on pourrait qualifier de vision du monde. Bien que la recherche, comme nous l'avons dit, ait l'habitude de séparer la critique en deux pratiques distinctes, nous verrons que la conception du littéraire et les mécanismes qui sous-tendent la pratique journalistique ou critique sont sensiblement les mêmes.

Notre premier chapitre sera consacré à l'armature méthodologique qui sera la nôtre. Nous passerons en revue les principales théories qui nous aideront à appréhender les textes de notre corpus : les mécanismes et les pouvoirs de la critique seront abordés dans la première section, appuyée sur la sociologie de la littérature. Les théories de la réception et de la lecture suivront, puis nous nous pencherons sur les genres littéraires. Après avoir abordé l'histoire culturelle, les théories du discours social et celles sur l'idéologème cloront notre parcours méthodologique. Nous inscrirons ces théories dans leur contexte initial puis nous évoquerons des travaux qui les actualisent dans le contexte québécois, afin de mieux mettre en contexte notre objet d'étude, mais aussi de donner la mesure de leurs répercussions.

Dans le deuxième chapitre – le premier dédié à l'analyse du corpus –, les définitions explicites de la poésie et du roman transmises par la critique seront explorées, définitions qui sont esquissées le plus souvent par déduction, comme nous le verrons. À travers cette définition généralisée des deux genres littéraires, il émergera un vocabulaire particulier, lié à la poésie symboliste d'une part et au roman réaliste balzacien de l'autre. Ce vocabulaire et ces valeurs constituent véritablement l'horizon d'attente de la critique : la notion de chant lyrique, par exemple, est un angle privilégié par la critique pour rendre compte des œuvres poétiques – lesquelles remettent souvent en question l'horizon d'attente du genre et les valeurs que ce dernier transmet. Nous observerons également la réception d'œuvres qui posent problème à la critique dans la mesure où elles vont à l'encontre des valeurs véhiculées par l'idéologème générique auquel elles

correspondent – la poésie engagée, la chanson – ou en raison du fait qu’elles relèvent de formes hybrides – le poème en prose, le roman en vers.

Le troisième chapitre sera consacré à ce que nous avons nommé la critique *spéculative*, et plus largement aux différentes manières dont le pouvoir de la critique émane des textes de notre corpus. À partir des propositions de Tzvetan Todorov et de Marc Angenot, qui soutiennent que les genres littéraires se constituent au gré du discours qu’on tient sur eux – et plus largement du discours social –, nous verrons que certains critiques semblent vouloir modifier l’univers des possibles des genres littéraires. À travers un horizon d’attente assez traditionnel, la critique dénie parfois la littéarité d’une œuvre ou d’une partie d’une œuvre, en *spéculant* sur son identité générique : « *ceci ne relève pas d’un poème* », « *il aurait été préférable de nommer cette œuvre essai* », etc. Les commentaires prescriptifs et les conseils promulgués aux écrivains et écrivaines se retrouvent assez fréquemment dans le discours critique, et révèlent – et même réitèrent – le rôle d’instance de légitimation de la critique. Ce pouvoir se traduit également en nomination de genres (*gender*). La partie sur la réception de romans écrits par des femmes montrera en effet que la critique réserve parfois aux écrivaines des jugements qui entremêlent les valeurs littéraires et celles liées au sexe, contribuant à la dévalorisation et à la marginalisation des romancières et des poétesses. Ce sont ainsi certains des mécanismes de la critique qu’on arrive à repérer dans les différents textes de notre corpus : le pouvoir de légitimation de la critique est par là même réitéré de manière explicite lorsque la critique profère de tels pronostics. La notion de littéarité est saillante dans ce genre de prises de position, de même que celle de légitimité. Nous observerons également la volonté de passer à la postérité affichée par certains critiques dans l’étude de la réception du roman *Quelqu’un pour m’écouter* de Réal Benoit.

Des réflexions sur la modernité et sur la contemporanéité de la production littéraire seront faites dans le quatrième chapitre de la thèse par l’entremise du Nouveau roman. Il s’agit d’un objet littéraire qui non seulement connote l’innovation et le renouveau formels, mais qui pose aussi la question des liens entre la littérature québécoise et la littérature française. Plusieurs auteurs de notre corpus qui abordent cet objet s’évertuent souvent à définir le Nouveau roman tout en distinguant de ce dernier ses concrétisations québécoises, activant du même coup un réseau d’influences sur la production de l’époque. Ainsi, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute sont deux figures de référence abondamment convoquées par la critique, et on observe même des liens intertextuels entre les propos de la critique québécoise et leurs écrits programmatiques. Nous examinerons

également la manière dont la critique qui rend compte d'œuvres romanesques associées au Nouveau roman, ou aux mouvements de rénovations du genre, applique ses analyses et réflexions sur un horizon d'attente plutôt conservateur. N'en déplaise à Alain Robbe-Grillet qui décriait l'obstination de la critique à utiliser un « vocabulaire traditionnel ». En fin de parcours, nous aborderons l'intrusion de la poésie dans le roman : le « roman-poème » semble être, aux yeux de la critique, l'espèce québécoise du Nouveau roman. Ces réflexions conduiront, en fin de chapitre, à des observations sur la volonté de la critique à voir se renouveler le corpus québécois, quitte à déconstruire la vision idéologique des genres à laquelle elle tient tant.

Constitution du corpus

Notre travail repose, nous l'avons dit, sur l'étude synchronique d'un vaste groupe de textes critiques. Une large part de ce corpus est constituée de textes de première réception d'œuvres romanesques et poétiques des années 1960 parus dans des journaux et des revues durant la même décennie. Nous avons, pour produire cet échantillon, sélectionné un total de 26 œuvres poétiques et romanesques québécoises publiées entre 1960 et 1969. Nous avons ensuite constitué notre corpus grâce au *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Dans cet ouvrage, chaque œuvre répertoriée est accompagnée d'une bibliographie d'articles et d'ouvrages écrits à son sujet. Ce sont ces bibliographies qui ont constitué notre corpus d'étude. Nous nous en sommes tenu aux textes de réception publiés au Québec dans les années 1960 – quelques textes parus en 1970 portant sur des œuvres datant de la fin de décennie ont été inclus, de même que des articles parus dans des journaux ou revues francophones d'Ottawa, comme *Le Droit* ou la *Revue de l'Université d'Ottawa*. Ce corpus nous donnera, nous le croyons, une bonne idée du discours sur la littérature des années 1960 qui se constitue durant la même décennie; il s'agit du discours des années 1960 *sur* les années 1960. Bien qu'il existe au sujet de certains auteurs et autrices que nous avons sélectionnés des bibliographies extrêmement fournies¹⁰⁷, dont certaines ayant été faites plus récemment et profitant d'outils qui n'existaient pas lors de la rédaction du *Dictionnaire*, nous avons voulu nous en tenir

¹⁰⁷ Voir entre autres Manon Dumais et Jacinthe Martel, *Répertoire Hubert Aquin : bibliographie analytique, 1947-1997*, Montréal, Département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1998, 470 p.; [Anonyme], « Bibliographie Sur Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, vol. 10, n° 1, avril 1990, p. 51-61; Vincent Nadeau, *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre. Étude d'Une saison dans la vie d'Emmanuel, suivie d'une bibliographie critique*, op. cit.

aux notices bibliographiques de ce dernier ouvrage¹⁰⁸. Dans le cas contraire, une œuvre qui aurait fait l'objet de recherches bibliographiques plus approfondies aurait pu être surreprésentée dans notre corpus au détriment d'œuvres moins saillantes dans l'histoire littéraire du Québec dont le métadiscours ne jouit pas de fouilles aussi poussées.

Une fois la sélection d'œuvres effectuée, nous avons ensuite séparé ce groupe en deux parties. Des 26 œuvres, nous en avons choisi 16 – 8 romans et 8 recueils de poésie – à partir desquels notre corpus dit *principal* a pris forme. Cette liste comprend *Trou de mémoire* (1968) d'Hubert Aquin, *Le grand Khan* (1968) de Jean Basile, *Quelqu'un pour m'écouter* (1964) de Réal Benoit, *Le jour est noir* (1962) de Marie-Claire Blais, *La fille de Christophe Colomb* (1969) de Réjean Ducharme, *Papa Boss* (1966) de Jacques Ferron, *La ville inhumaine* (1964) de Laurent Girouard et *Amadou* (1963) de Louise Maheux-Forcier du côté du roman. Pour ce qui est des recueils de poésie, ont été sélectionnés *L'afficheur hurle* (1965) et *L'inavouable* (1968) de Paul Chamberland, *Poèmes et cantos* (1962) et *Les cantouques* (1967) de Gérard Godin, *Du temps que j'aime* (1963) de Luc Perrier, *Pour saluer une ville* (1963) de Jean-Guy Pilon, *Pays sans parole* (1967) d'Yves Préfontaine, et *Reflets de bérylune* (1964) de Frédérique Valois. Ainsi, notre corpus d'étude principal comprend 279 textes parus durant la décennie dans des quotidiens, des revues culturelles et universitaires, des magazines et dans l'ouvrage rétrospectif périodique intitulé *Livres et auteurs canadiens*, publié à la fin de chaque année¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Comme l'indique Lucie Robert, qui a fait partie de l'équipe du *Dictionnaire* pour les tomes II à V, les chercheuses et chercheurs qui ont participé aux dépouillements dans le but de construire ces bibliographies ont été guidés par le « principe général [...] de l'exhaustivité », un principe qui, avoue Robert, relève d'une certaine « utopie ». Or, ils ont dû aussi se confronter à celui de « réalité », qui imposait évidemment des limites à ce qu'il était possible de dépouiller. « À cette époque, l'internet était encore une fiction militaire. Le photocopieur existait mais tout juste » illustre-t-elle. Pour préparer les cinq premiers tomes (et donc celui qui porte sur les années 1960 que nous avons utilisé), des étudiants assistants de recherches étaient employés pour aider les collaboratrices et collaborateurs à dépouiller un grand nombre de journaux, qui étaient d'ailleurs lus « intégralement », de revues, de répertoires, de mémoires et de thèses. Cette exhaustivité s'alliait également avec un grand souci d'exactitude : « Toutes les bibliographies ont été vérifiées. Chaque référence citée en bibliographie a été vue et vérifiée. Pour les tomes II et suivants, nous avons photocopié tous les documents (beaucoup ont été perdus depuis, mais nous les avons tous en main, à moins d'indication contraire). Les collaborateurs et collaboratrices (auteurs et autrices des articles) ont aussi été mis à contribution pour compléter les bibliographies. » (Lucie Robert, entretien par courriel, 17 juillet 2022.)

¹⁰⁹ Fondé en 1961 par Adrien Thério, *Livres et auteurs canadiens*, devenu *Livres et auteurs québécois* en 1969, est un ouvrage qui recense les principales œuvres littéraires publiées au courant de l'année. De l'avis de Réjean Robidoux, il s'agit autant d'un instrument de recherche bibliographique que d'un objet dédié à « la promotion, [à] l'orientation, [à] la lancée prospective de la littérature ». Une cinquantaine de collaborateurs sont regroupés dès les premières années par Thério qui, en plus d'œuvrer bénévolement et de rédiger des recensions, s'occupait de bailler les fonds nécessaires à la publication de l'ouvrage, souligne Robidoux. Ce dernier juge même qu'il s'agit d'une « véritable institution nationale – au sens où on l'aurait entendu, du temps de Crémazie et de Casgrain –, authentiquement autochtone, [qui] a toujours arboré franchement ses couleurs ». On peut expliquer l'emphase des propos de Robidoux par le fait que son

Cette liste comporte des œuvres célèbres, écrites par des écrivaines et écrivains illustres. Nous avons également voulu que des textes critiques sur des œuvres moins connues fassent partie de notre corpus. L'histoire avec un grand « h » n'est pas que celle des vainqueurs : l'histoire littéraire est constituée autant des classiques que des œuvres dont la portée historique est plus modeste. Similairement, le discours critique de la décennie n'est pas que constitué des prises de paroles les plus bruyantes et des figures discursives les plus éclatantes. Nous verrons également que si certaines œuvres ont été quelque peu oubliées par l'histoire, leur parution a suscité de vives réactions et une pléthore de prises de parole. *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoît, *Le jour est noir* de Marie-Claire Blais et *Amadou* de Louise Maheux-Forcier sont des œuvres qui entrent sans contredit dans cette catégorie. Nous avons également choisi d'écarter de notre corpus la réception d'œuvres sur lesquelles des travaux ont été faits, comme *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *L'avalée des Avalées* de Réjean Ducharme, les *Contes du pays incertain* de Jacques Ferron, *L'homme rapaillé* de Gaston Miron, pour n'en nommer que quelques-unes¹¹⁰. Jacques Brault aurait certainement cadré avec les préceptes de notre thèse, entre autres en raison de sa pratique de la poésie et de la prose – et des liens qui existent entre sa prose et sa poésie, comme le soulève André Brochu¹¹¹ –, mais il a été écarté de notre corpus pour les mêmes raisons. Une étude plus approfondie de la réception à la parution de ces 16 œuvres a été faite, afin d'aborder des questions et des enjeux plus précis. Ces parties sont identifiées par un sous-titre. Nous y mentionnons également le nombre de textes publiés à la parution de chacune de ces 16 œuvres. Ainsi, le total de ces occurrences et celui de notre corpus ne correspondent pas, puisque certains textes comportent des comptes rendus de plusieurs œuvres de notre présélection. Nous avons également, dans ces sous-sections, effectué de courtes analyses de ces œuvres, afin de les remettre en contexte, de mieux éclairer certains éléments de leur réception ou de nuancer certains des propos que la critique a tenus à leur sujet. À partir des dix œuvres restantes¹¹² de notre présélection, nous avons constitué,

article paraît dans un dossier hommage dédié à Adrien Thério. (Réjean Robidoux, « D'un animateur littéraire (esquisse historique) », *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, 1981, p. 29.)

¹¹⁰ *Une saison dans la vie d'Emmanuel* a été retenu, mais, comme nous le verrons, dans notre corpus secondaire.

¹¹¹ André Brochu, « "La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé" », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 212-220. Si l'écriture prosaïque de Brault – qu'il s'adonne à la nouvelle, au drame ou au télé-théâtre – a toujours partie liée avec la poésie, c'est son œuvre *Agonie* qui contient les plus intimes liens avec la poésie. En effet, selon Brochu, la structure narrative du texte correspond au déploiement du poème homonyme de Giuseppe Ungaretti, la division du poème correspondant à celle du récit, la poésie « ébral[ant] » et « illuminant la prose du récit ». (p. 220)

¹¹² Ces œuvres sont *La malebête* (1962) de Suzanne Paradis et *Les belles aux bois dormant* (1960) de Pierre Trottier du côté de la poésie; *L'antiphonaire* (1969) d'Hubert Aquin, *La Jument des Mongols* (1964) de Jean Basile, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais, *Les Infusoires* (1965) de Monique Bosco, *La Nuit* (1965) de

toujours en nous fiant aux bibliographies du *Dictionnaire*, notre corpus dit secondaire. Les textes critiques au sujet de ces œuvres – celles-ci n’ont pas fait l’objet d’analyses – ont été considérés de manière un peu plus superficielle ou ponctuelle, parfois simplement cités en note. Ces textes ne sont pas moins importants, mais ils ont surtout été utilisés pour étayer le portrait d’ensemble et pour fournir des exemples supplémentaires de thématiques ou d’enjeux récurrents.

Nous avons situé la limite de ce que nous considérons comme la critique de première réception à deux ans après la parution des œuvres. Les nombreux textes de cette nature sont publiés pour la plupart dans les pages culturelles des journaux ou dans des revues culturelles et appartiennent à différents genres – compte rendu, chronique ou rubrique, bibliographie¹¹³ – qui présentent des caractéristiques homogènes. Ces textes, qui ont principalement une visée « judiciaire », rendent compte d’une ou de plusieurs œuvres parues récemment ou à paraître dans les jours suivants. Leurs auteurs offrent la plupart du temps leur appréciation de ces œuvres afin d’orienter le lecteur, tout en proposant des analyses plus ou moins poussées, selon le cas.

Il ne faut cependant pas croire que les textes parus dans des journaux dits généralistes soient dépourvus de rigueur ou de teneur théorique. Les chroniques littéraires tenues par Jean Éthier-Blais, Gilles Marcotte dans le *Devoir* et dans *La Presse*, pour ne nommer que ces deux critiques, comportent un vocabulaire relativement hermétique et des références nombreuses qui nécessitent certaines compétences ou des connaissances littéraires. On en retrouve également dans d’autres publications, sous la plume de critiques moins saillants. On peut remarquer que les comptes rendus publiés dans des parutions grand public – *Le Petit journal* ou *Le Soleil* – ou dans des journaux plus excentrés par rapport aux grands centres urbains – *Le Procès du Golfe*, publié à Rimouski, *Le Canada français*, sis à Saint-Jean-sur-Richelieu –, ont tendance à être un peu plus courts et peuvent paraître plus judicatifs. Cependant, il s’agit de tendances qu’il serait difficile de confirmer. Au contraire, le fait qu’un texte paraisse dans une revue culturelle ou même savante ne lui assure

Jacques Ferron, *Une forêt pour Zoé* (1969) de Louise Maheux-Forcier, *Les hauts cris* (1960) de Suzanne Paradis et *Fuir* (1963) d’Alice Parizeau du côté des romans.

¹¹³ Le terme est décrit par Louis-Serge Gill, dans un article où il étudie la critique littéraire dans un contexte médiatique dans plusieurs revues et journaux de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La bibliographie, telle qu’elle apparaît à Gill dans ses dépouillements, est un texte bref construit selon un plan plutôt fixe : « 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. »

(Louis-Serge Gill, « La constitution du littéraire en contexte médiatique : La critique littéraire québécoise, 1860-1900 », *Voix et Images*, vol. 42, n^o 3, 2017, p. 59.)

automatiquement pas une qualité théorique ou une rigueur analytique plus grande. Par ailleurs, certaines de ces revues comportent également des textes recensant en bloc les principales parutions de l'année ou du trimestre. Ces rétrospectives proposent un portrait large et, bien qu'elles soient un peu éloignées de l'actualité, s'apparentant beaucoup à la critique de première réception – nous les avons considérées comme telles.

À ce groupe de textes de première réception, nous avons également ajouté quelques monographies et ouvrages d'histoire littéraire publiés dans les années 1960 afin de développer encore plus notre étude. Si les parties portant sur notre période ont surtout été retenues – plusieurs des œuvres sélectionnées pour constituer notre corpus figurent dans ces ouvrages – nous y avons également consulté les parties plus générales ou contextuelles (présentations, préfaces, introductions, conclusion, etc.). Des textes parus dans des revues culturelles ou savantes qui ne relèvent pas de la critique de première réception à proprement parler **font également partie** de notre corpus. Ces textes **ne font ainsi pas partie** du nombre de textes rédigés à la parution des œuvres de notre présélection puisqu'ils ne correspondent pas à la critique de première réception, mais ils n'en demeurent pas moins d'essentielles prises de paroles du métadiscours littéraire des années 1960.

Types de publication

Notre corpus est ainsi constitué de textes de différents genres (ou sous-genres) parus dans des publications de natures distinctes. Nous avons glissé un mot plus haut sur les journaux, desquels proviennent une grande quantité de textes de notre corpus – des réflexions sur la presse seront proposées dans le chapitre méthodologique. S'il est évident que tous ces types de textes sont caractérisés par des éléments distincts et que leurs fonctions et leurs visées sont différentes, nous avons pris le parti de les considérer sans véritable discrimination. C'est donc dire que nous nous sommes davantage concentré sur leur caractère *textuel*, en observant les différents types de représentation du littéraire et des genres littéraires que leurs auteurs et autrices transmettent, leur esthétique particulière, leur argumentaire, etc. De notre point de vue, il est cependant impossible d'ignorer complètement le caractère structurel, organisationnel et, parfois, matériel d'un texte. Des renseignements de ce type ont été inclus dans certaines parties de nos analyses.

Plusieurs textes de notre échantillon proviennent de revues. Ces dernières sont de types variés : religieuses, comme *Lectures* ou *Culture*; universitaires, telles que *La Revue de l'Université*

Laval ou *Études françaises*; culturelles, à l'instar de *Liberté* et *Parti pris*. Souvent plus substantiels d'un point de vue théorique et relativement longs, les articles qu'on y publie peuvent aborder les œuvres selon une problématique particulière – le roman québécois contemporain, une rétrospective de la production des cinq dernières années, un portrait de jeunes poètes, etc. – ou s'appuyer sur des théories précises – une analyse psychanalytique de quelques œuvres, une étude partipriste d'un roman, etc. On retrouve dans certains de ces articles une volonté de saisir l'air du temps et d'offrir aux lecteurs un portrait de la production littéraire contemporaine, des dernières tendances dans l'écriture des poètes ou des romanciers de l'époque, bref d'esquisser le *zeitgeist* de la littérature québécoise. Ces textes, qui d'ailleurs ne sont pas l'apanage des seules revues, s'apparentent à la critique de première réception puisqu'ils sont souvent rédigés tout juste après la parution des œuvres abordées. Ils en diffèrent cependant puisqu'ils abordent les œuvres d'un angle particulier, s'écartant en ce sens de la recension plus traditionnellement associée à la critique de première réception. Ces revues publient également des textes très courts, parfois plutôt descriptifs, recensant brièvement et superficiellement les œuvres parues récemment.

D'ailleurs, la revue *Parti pris*, publiée de 1963 à 1968, et donc au cœur de notre période d'étude, revient de manière récurrente dans notre thèse. Les textes qui y paraissent figurant dans notre corpus sont assez rares. Néanmoins, il s'agit d'une figure incontournable de l'époque. *Parti pris* et ses principaux acteurs sont au cœur du discours littéraire de la décennie : plusieurs critiques évoquent les idées qu'on y véhicule et les romanciers et poètes qui gravitent autour de la revue et qui publient aux Éditions Parti pris suscitent beaucoup d'intérêt. Les questions liées aux fonctions, aux définitions et aux représentations de la littérature affleurent tant dans la revue (pensons au dossier « Pour une littérature québécoise » en 1965) que dans les œuvres littéraires des partipristes. Il s'agit d'un fertile sujet de discussion chez les critiques, ne serait-ce que pour discréditer les positions qu'on y tient. Nous y accorderons une attention particulière dans la mesure où *Parti pris* constitue un objet central dans le discours critique, et ce même si les différentes idées, théories et idéologies qu'on y aborde – le socialisme, le nationalisme, les questions liées au joual, les théories sur la décolonisation et l'aliénation, etc. – débordent notre propos.

Nous avons également choisi d'inclure – ou plutôt d'ajouter – à notre corpus des ouvrages d'histoire littéraire, en l'occurrence les tomes III et IV de *L'histoire de la littérature française du Québec* dirigé par Pierre de Grandpré, *L'histoire de la littérature canadienne-française par les*

textes : des origines à nos jours¹¹⁴ rédigé par Gérard Bessette, *Le roman canadien-français : évolution, témoignages, bibliographique*¹¹⁵ de Paul Wyczynski et *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial* de Paul Gay. Le manuel d'histoire fait lui aussi partie du discours critique, tout en y occupant une place particulière : il offre une vision configurante de la littérature – au contraire du caractère plus immédiat de la critique de première réception pratiquée dans le journal et dans les revues littéraires. L'ouvrage d'histoire littéraire agit indéniablement sur le cours du récit historique de la littérature¹¹⁶. Il pose un regard surplombant sur un ensemble littéraire, il profère des jugements synthétiques qui tiennent compte du discours historique déjà élaboré – tout en contribuant bien sûr à le remettre en cause. Le manuel est un haut lieu de légitimation de la littérature. *L'histoire de la littérature française du Québec* consacre en outre une place considérable aux œuvres très contemporaines. Les collaborateurs de l'ouvrage s'attaquent bien souvent à des auteurs dont l'œuvre est encore balbutiante et qui n'a pas encore subi l'épreuve du temps. Karine Cellard souligne le caractère improvisé de l'ouvrage qui aurait été « manifestement bouclé à la hâte¹¹⁷ » : l'urgence et la contemporanéité de l'œuvre tranchent avec l'image que projette généralement le manuel d'histoire. Cette importante place accordée aux œuvres contemporaines dans l'ouvrage s'inscrirait dans une volonté des manuels scolaires et des ouvrages historiques de l'époque de faire du présent une « nouvelle borne temporelle¹¹⁸ » à partir de laquelle les œuvres du passé sont relues. En somme, les manuels des années 1960, ceux de de Grandpré ou de Gérard Bessette par exemple, « ne reçoivent pas la tradition littéraire mais la construisent, en la réévaluant à l'aune de nouveaux filtres interprétatifs¹¹⁹ ». Il faut rappeler que l'histoire littéraire est, dans les années 1960, précédée d'une

¹¹⁴ Gérard Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1968, 704 p.

¹¹⁵ Paul Wyczynski, Julien Bernard et Réjean Robidoux, *Le roman canadien-français : évolution, témoignages, bibliographique*, Montréal, Fides, 1964, 458 p.

¹¹⁶ Il s'agit en fait d'un phénomène qu'on peut attribuer plus largement au récit de l'histoire littéraire. Toute relecture de ce récit implique d'en repenser le fil. « Cartographier une littérature, croit Martine-Emmanuelle Lapointe, ce serait [...] attribuer des contours historiques à un objet en voie de construction, fabriquer le passé à partir du présent et retenir ce qui, dans le fourmillement des œuvres et des interprétations, correspond à l'esprit de la communauté et de l'époque ». (Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, op. cit., p. 8.)

¹¹⁷ Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, op. cit., p. 222-229; 244-247.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 255. Non seulement certains œuvres et courants – *La Scouine* d'Albert Laberge, *Angéline de Montbrun* de Laure Conan; « Refus global » et les peintres automatistes – sont reconsidérés selon de nouvelles perspectives et méthodes d'approche, mais le caractère subjectif de l'interprétation y est mis de l'avant.

¹¹⁹ Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, op. cit., p. 275. L'ouvrage aborde les œuvres à partir de plusieurs approches méthodologiques. Cette pluralité théorique est menée par une volonté de manier les nouveaux outils méthodologiques (entre autres la sociologie de la littérature proposée par Lucien Goldmann, la psychanalyse, l'analyse philosophique telle que la pratique Maurice Blanchot), mais est aussi caractérisée par un

jeune tradition qui remonte au tournant du XX^e siècle. Selon Caroline Loranger, « l'histoire littéraire cherche, par sa nature même, à stabiliser la définition de la littérature et, incidemment, des genres littéraires¹²⁰ ». L'histoire littéraire est en cela un véritable agent dans l'évolution de la littérature, et les quatre ouvrages de cette nature que nous aborderons dans les différents chapitres de notre thèse s'inscrivent, en toute contemporanéité, dans l'actualité du discours critique de la décennie. Ils sont partie intégrante du discours critique de l'époque, contribuent à construire une représentation de la littérature et, plus précisément, à enrichir la définition généralisée des genres littéraires. En leur accordant une place dans notre corpus, nous contribuons à remettre en cause l'idée selon laquelle la littérature québécoise s'est avant tout donné une légitimité par la recherche universitaire. Comme le souligne d'ailleurs Cellard, la plupart des collaborateurs que Pierre de Grandpré a regroupés pour rédiger son ouvrage ne sont pas des universitaires, mais des critiques œuvrant surtout dans les pages littéraires des journaux.

Enfin, d'autres textes proviennent au contraire de magazines grand public et non littéraires – *MacLean's* ou *Châtelaine*, par exemple. Bien que la visée de ces lieux de publication invite, le plus souvent, les rédacteurs et rédactrices à rédiger des textes plus légers, nous croyons qu'ils méritent néanmoins une place dans cette thèse et qu'ils regorgent d'observations et de prises de position légitimes. Les travaux ou ouvrages plus longs, puisqu'ils ont été élaborés de manière plus réfléchie et plus mûrie qu'un court entrefilet, offrent des matériaux de premier ordre pour nos analyses. Pensons par exemple à certaines chroniques de Gilles Marcotte ou aux ouvrages *Le roman canadien-français du vingtième siècle* de Réjean Robidoux et André Renaud et *L'histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré et son équipe. Cela étant dit, les textes plus superficiels ou qui donnent l'impression d'avoir été rédigés à la hâte ne sont pas, selon nous, des témoignages moins probants du discours critique de la décennie. Comme nous le postulons dans notre chapitre méthodologique, le discours que forme la critique littéraire se diffuse dans tous

subjectivisme issu de la « nouvelle critique » française. « C'est qu'à la fin des années 1960, il devient impossible d'envisager un objet de savoir sans interroger aussi le *regard* que l'on porte sur lui, et c'est cette dimension réflexive que met d'abord en jeu le choix d'une approche méthodologique », écrit Cellard. (Page 274, l'auteur souligne.)

¹²⁰ Comme l'explique Caroline Loranger, les premiers ouvrages d'histoire littéraire, tels que le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* de Camille Roy paru pour la première fois en 1907, ont permis de construire et d'institutionnaliser l'imaginaire générique du roman canadien. On publiait, dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, des ouvrages visant surtout à inventorier un ensemble de textes éphémères puisque souvent publiés dans des journaux et des revues. Ces ouvrages prennent parfois la forme de bibliographie. Il s'agit moins d'ordonner, de classer et d'évaluer les œuvres et leurs auteurs – comme le font les ouvrages d'histoire littéraire – que de sauver ces écrits de l'oubli (Caroline Loranger, *op. cit.*, p. 69.)

les lieux de la parole littéraire, traverse les frontières qui bordent les différentes institutions et les divers types de publication. Une même vision de la littérature peut être transmise dans deux publications aussi différentes qu'*Études françaises* et *Châtelaine*, à travers la plume de Gilles Marcotte ou de Michèle Tisseyre. Nous avons pris le parti de ne pas hiérarchiser les différents types de textes de notre corpus ni leurs autrices et leurs auteurs.

Par ailleurs, c'est en quelque sorte le discours lui-même qui a commandé la division de la thèse. Des regroupements ont bien sûr été faits parmi les œuvres recensées. Cependant, la structure de la thèse ne repose pas avant tout sur l'étude d'œuvres ou de textes, mais sur les questions qui organisent notre argumentaire. Enfin, si des réflexions de type diachronique ont parfois été faites – sur l'évolution dans le temps de certains enjeux ou au sujet de la modification de l'horizon d'attente de la critique au courant de la période d'étude, par exemple –, nous avons choisi de produire une coupe synchronique de la décennie. Bien que nous ayons parfois, pour mieux éclairer nos analyses et nos réflexions, cité des travaux plus récents au sujet de notre corpus, nous ne proposons pas une histoire de la réception des œuvres parues durant la décennie. L'étude de notre corpus ne respecte pas toujours une suite chronologique. Malgré le fait que nous ayons tenté de capter l'ensemble du discours, de donner une impression de regard panoramique, et quasi exhaustif – une totale exhaustivité n'est bien sûr pas possible –, certains cas de figure seront traités plus longuement : le « roman féminin », les liens entre les romans d'Hubert Aquin et le roman baroque, la poésie engagée, pour n'en nommer que quelques-uns. Certains nœuds interprétatifs se retrouvent dans l'ensemble du discours critique de l'époque, d'autres sont plutôt concentrés autour d'œuvres singulières. Lorsque nous nous risquons à porter un regard plus rapproché sur la réception d'une ou deux œuvres en particulier, il est évident que nous accentuerons un peu artificiellement l'importance de certaines questions. Nous nous garderons de généraliser indûment ces questions à l'ensemble du discours.

La critique : un pan de la vie culturelle et littéraire

En visitant le temps des premiers lecteurs, nous sommes bien conscient que nous avons quelque peu contredit l'usage des textes de notre corpus, puisque la vie d'une large part de la critique littéraire publiée dans des quotidiens ou dans des revues excède rarement quelques jours ou quelques mois. Le lendemain, la semaine ou le mois suivant, il faut pondre une autre chronique;

la précédente se sera perdue dans l'amoncellement des publications vétustes. Quelques autrices et auteurs d'exception verront leurs chroniques littéraires publiées en recueil, alors que d'autres prendront peut-être la peine de découper chacun de leurs textes et de les garder dans leurs dossiers personnels. Quoiqu'il en soit, peu d'entre eux devaient se douter qu'un chercheur se rendrait dans les archives de la bibliothèque nationale afin de relire ce qu'ils avaient à dire sur une œuvre parue 60 ans plus tôt. Il existe peu d'équivalents, au sein de la critique, des *classiques du genre*, même si Gilles Marcotte, Réginald Martel ou Jean Éthier-Blais ont publié des recueils de certains de leurs textes parus dans les revues et journaux.

Comme l'affirment les rédacteurs de *La vie littéraire au Québec*, la critique est partie intégrante du « système synchronique d'interrelations » inscrit dans « l'ensemble des processus et des pratiques¹²¹ » de l'activité littéraire. La littérature n'est résolument pas pour eux – ni pour nous – un objet inerte, alors qu'ils mettent véritablement de l'avant le caractère vivant de la littérature et de son inscription historique : « L'histoire littéraire du Québec devrait se lire non comme un axe continu, allant de la production à la réception, mais plutôt comme une spirale où le mouvement lui-même est facteur de changement¹²². » Si nous nous sommes surtout attaché à l'étude des textes de notre corpus en eux-mêmes, ceux-ci ont également révélé un pan de la vie culturelle et littéraire de l'époque. En effet, notre thèse mettra en lumière, dans une certaine mesure, des lieux de diffusion du littéraire et de la culture. Nous nous sommes efforcé de donner, soit en notes ou directement dans le corps du texte, quelques informations sur des événements survenus dans le monde littéraire durant la période et dont les textes de nos journaux faisaient mention. La vie littéraire se déploie également dans les journaux eux-mêmes, et c'est pourquoi nous avons tenté de fournir au lecteur, lorsque nous le jugions pertinent, de menus renseignements sur certaines revues ou sur le travail de certains autrices ou auteurs. Notons que nous avons choisi d'éviter ce genre de mise en contexte lorsqu'il s'agissait de figures ou d'événements bien connus de la vie et de l'histoire littéraire québécoises. La critique littéraire, bien qu'elle se destine surtout à analyser et à juger des œuvres en elles-mêmes, implique des rapports humains vécus de manière « indisciplinée¹²³ » : salons du livre, lancements, tournées médiatiques et autres entrevues de fond.

¹²¹ Maurice Lemire, Lucie Robert et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. XI.

¹²² *Ibid.*, p. XII.

¹²³ Micheline Cambron, « Introduction : L'indiscipline de la culture : objets et méthode », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, 2012, p. 13-21.

Comme l'indique Lucie Robert, la vie culturelle – mais c'est aussi le cas de la vie littéraire – ne considère pas les œuvres comme des produits réifiés, mais bien comme le carrefour de comportements sociaux. Lorsqu'on s'intéresse à la vie culturelle, on comprend que son « champ d'investigation devient celui des personnes ainsi cultivées et de ce qui les unit, soit la culture partagée. Dans une ultime définition, la culture serait la mémoire du verbe distinguer, qui renverrait à la distinction au cœur même des pratiques de la vie en société, entre les objets dignes de mémoire et ceux qui seront oubliés¹²⁴ ». En somme, notre corpus se constitue de mots et de phrases renvoyant à des pratiques dont il ne subsiste que de lointains échos. Nous avons voulu les préserver de l'oubli.

¹²⁴ Lucie Robert, « La “vie culturelle” et son histoire. Quelques réflexions sur la notion de “vie” », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, 2012, p. 234.

Premier chapitre : cadre méthodologique

Quels sont les véritables pouvoirs de la critique? On imagine souvent le critique littéraire comme un être malveillant et tyrannique. On se le représente assis seul dans un cabinet baignant dans un silence que ne troublent que le froissement des pages et le frottement effréné de sa plume sur le papier. On le voit comme celui qui déciderait du destin d'une œuvre, d'un romancier, d'une poétesse. Une telle vision lui prêterait peut-être des pouvoirs disproportionnés. Un ensemble de discours et de contre-discours, de querelles et de débats sous-tendent et conditionnent, peut-être à son insu, son travail. Avant de décréter si un texte mérite ou non l'appellation « œuvre littéraire », l'identité et l'essence de la littérature ont été débattues par une longue succession de critiques, de chercheuses et chercheurs, d'écrivaines et d'écrivains. Le critique qui s'apprête à rendre son verdict final ne fait alors qu'emprunter d'anciennes traces, et les observations et les réflexions qui naîtront de sa lecture se mesureront à une masse de discours proférés par d'autres critiques. Dans notre parcours méthodologique, nous nous attacherons aux mécanismes de la critique, mais également aux interactions qu'entretient cette dernière avec de plus larges structures sociales et idéologiques, de même qu'aux liens entre les textes individuels. Les différents outils qui composent notre appareil méthodologique – la sociologie de la littérature, les théories de la réception et de la lecture, les genres littéraires et les théories du discours social – mettent tous de l'avant les liens qu'entretient la littérature avec des forces qui l'excèdent et la nourrissent.

La critique littéraire

Comme l'affirme Lucie Robert dans les premières pages de son ouvrage *L'institution du littéraire au Québec*, la littérature n'est pas une essence, mais correspond au contraire à une « valeur transitive, accordée au texte de l'extérieur, pour des motifs étrangers à l'écriture et à la lecture même¹²⁵ ». Cette valeur est bien sûr accordée par la critique, mais également par l'équipe éditoriale qui donne à l'œuvre sa « valeur sociale¹²⁶ ». Certaines formes d'écriture ne jouissent pas en elles-mêmes d'une légitimité leur permettant d'être qualifiées d'œuvres littéraires. Les textes de jeunesse qui recueillent la poussière dans le tiroir d'un écrivain ou les manuscrits refusés font partie

¹²⁵ Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 4.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 42.

des écritures qui, selon la perspective proposée par Robert, n'appartiennent pas de plein droit à la littérature. Cependant, tout texte publié n'est pas automatiquement inclus dans ce grand ensemble qu'on nomme « *la littérature* ». Puisque celle-ci est une forme fondamentalement publique, il est nécessaire de la considérer en regard de ce qui excède le texte¹²⁷. Le paradigme littéraire, « fragile, reposant sur une sorte de consensus élitaire¹²⁸ » selon Lucie Robert, s'est ainsi constitué au gré des querelles et des confrontations idéologiques en Europe, de l'âge d'or des Belles-Lettres et des Académies au XVII^e siècle jusqu'à l'avènement de la Modernité au milieu du XIX^e siècle. À la fois le résultat et l'entité régulatrice de ces conflits, concomitante à d'autres formes institutionnelles telles que la culture nationale et le droit d'auteur, l'institution de la littérature existe comme « l'unité, le lieu de convergence, le point de référence d'un ensemble de pratiques et de discours¹²⁹ ».

La littérature comme pratique collective institutionnalisée

S'il est indéniable que l'écriture est une pratique individuelle, elle n'en demeure pas moins une activité avant tout collective¹³⁰. Jacques Dubois affirme dans son ouvrage *L'institution de la littérature* que « le produit d'écriture ne prend sa réalité et son sens qu'à partir du moment où il est reçu, lu et parlé, même si c'est par un groupe restreint¹³¹ ». Un écrivain s'exécute toujours « en référence à une tradition et à une norme » et l'œuvre qu'il écrit trouve son sens à travers l'interaction de différentes « instances ». On ne saurait ainsi sous-estimer la fonction sociale de la littérature. Pour exister en toute légitimité, croit Dubois, un corpus nécessite un métadiscours : « rien ne situe mieux le moment où l'institution prend conscience d'elle-même¹³² », précise-t-il. Pour émettre ses jugements, la critique puise dans un code qui « fluctue avec des mouvements littéraires concurrentiels et opposés¹³³ » et qui s'appuie sur une *doxa* particulière. En établissant

¹²⁷ *Ibid.*, p. 97. Robert utilise la notion d'« appareil » afin de mettre en lumière les différentes structures du pouvoir qui interviennent sur le terrain de la littérature, qu'il s'agisse de désigner l'État, qui subventionne la création, de l'Église, qui a longtemps exercé la censure sur des écrits pernicious, ou du droit qui assure la propriété intellectuelle et protège du plagiat.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 221.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹³⁰ Dubois admet qu'on ne saurait considérer l'œuvre littéraire comme une « œuvre collective ». Un film, en raison du nombre de personnes qu'une équipe de production cinématographique nécessite, relèverait davantage d'une œuvre collective.

¹³¹ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Dossiers média », 1978, p. 82.

¹³² *Ibid.*, p. 95.

¹³³ *Idem.*

des hiérarchies et des normes, les mécanismes de l'institution littéraire tendent cependant à nier ce caractère idéologique et arbitraire de la valeur. Or, affirme Dubois, la critique aurait tendance à concevoir ce code comme allant de soi. Suivant selon André Belleau une fonction « organisatrice (la base matérielle) » et une « fonction régulatrice (les normes du *dire* littéraire en vertu desquelles un écrivain est plus ou moins reconnu comme tel)¹³⁴ », l'institution agit comme un « relai » entre le discours social et le texte littéraire. Elle « prescrit comment et à quelles conditions à un moment donné, des matériaux linguistiques hétérogènes de provenance variable doivent et peuvent être réorientés, redestinés aux fins de la réussite littéraire d'un texte¹³⁵ ». Selon Nicole Fortin, les années 1960 et 1970 constituent une époque marquée par la présence d'éléments permettant l'édification d'une tradition de lecture dans les textes de fiction, conduisant à l'émergence d'une littérarité *québécoise*. La littérature existe, il est vrai, à la manière d'une série de textes individuels, mais aussi – et peut-être surtout – comme une structure constituée d'une masse de textes. Si la critique appose un sceau de littérarité à un groupe de textes, c'est tout un « ensemble littéraire » qui est alors valorisé. D'où le rôle primordial de la critique dans la mise sur pied d'une littérature nationale. Il s'agissait ainsi, dans la période que Fortin étudie dans *Une littérature inventée*, de cerner dans les textes les « formes circonstanciées de la spécificité québécoise¹³⁶ » et de faire de cette spécificité québécoise à la fois un gage de littérarité du texte et une manière particulière de rendre compte de la réalité.

L'émergence de l'institution littéraire au Québec, que Lucie Robert situe durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, a partie liée avec le développement de la critique littéraire québécoise. Selon Robert, la critique est une des formes qui ont contribué à la consolidation au Québec d'une nouvelle opinion publique, longtemps dominée par le clergé¹³⁷. Le nombre de lecteurs, au courant de ce siècle marqué par l'industrialisation, augmente, de même qu'au siècle suivant, grâce à l'apparition d'une littérature jeunesse. Les produits culturels, eux, changent, sous l'impulsion de l'apparition d'une culture de masse et d'une industrie du loisir¹³⁸. À la fin du XIX^e

¹³⁴ André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n° 2, 1981, p. 17. Selon Belleau, l'institution littéraire québécoise a ceci de particulier qu'elle voit s'entremêler un appareil québécois à des normes françaises.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁷ Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 141.

¹³⁸ Sur ces questions, voir Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville : Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012, 299 p. La

siècle, les journaux sont de véritables chambres d'écho de ce public, offrant même à certains lecteurs des chroniques littéraires qui prennent la forme d'« "accusés de réception" », dans lesquelles ils font part de leur appréciation d'une œuvre. Une large part de la critique littéraire, menée par Henri-Raymond Casgrain¹³⁹, s'incarne comme un programme visant à promouvoir une écriture *originale*, participant à l'édification d'une littérature nationale, voire à « l'axiomatisation » de la nation canadienne-française. L'écriture et la critique deviennent ainsi les deux faces d'un même devoir patriotique qui a parfois des relents mystiques : « Écrire est un devoir, critiquer est un sacerdoce¹⁴⁰ », illustre Robert. Il existe ainsi un décalage entre les conceptions de la littérature qui s'élaborent en Europe et au Québec durant cette période. Alors qu'en Europe on prend conscience de l'autonomie de l'œuvre littéraire, la critique québécoise cherche les traces du « sujet collectif », de « l'âme » et du « génie » de la nation. Est légitime et valorisée toute œuvre qui prend part à cette axiomatisation nationale, à ce devoir patriotique, ce qui fait en sorte que les œuvres qui représentent adéquatement les mœurs canadiennes-françaises sont recherchées. La littérature occupe, il est vrai, une place importante dans les journaux du XIX^e siècle, or on associe plus généralement l'avènement de la critique littéraire québécoise au début du XX^e siècle. Cependant, il serait difficile de parler d'une vaste professionnalisation de la critique littéraire puisque celle-ci est encore à l'époque indissociable du journalisme. Ces propositions servent de point de départ à notre travail : le discours critique, s'il peut faire l'objet d'analyses esthétiques dans une perspective herméneutique, ne doit pas être dépendant de la simple personnalité des autrices et auteurs, ni des émotions qui les ont parcourus durant leur lecture.

culture populaire de la fin du XIX^e siècle et du XX^e aura contribué à l'avènement de la modernité culturelle au Québec, croient les auteurs.

¹³⁹ Sur ces questions, voir l'article de Manon Brunet, « Henri-Raymond Casgrain et la paternité d'une littérature nationale », *Voix et Images*, vol. 22, n^o 2, 1997, p. 223. L'influence de Casgrain, qu'on considère comme un des fondateurs de la critique littéraire nationale, dans l'activité littéraire des années 1860 et 1870 est, de l'avis de Manon Brunet, bien réelle. Casgrain joue à cette époque un rôle de catalyseur de la vie littéraire en encadrant le travail de nombreux écrivains, en prenant en charge l'édition et la publication d'œuvres et en faisant paraître de nombreux textes critiques visant à promouvoir ce programme littéraire. Brunet qualifie Casgrain de « mécène éditorial de la nouvelle génération d'écrivains nationaux » ou de pourvoyeur des conditions symboliques et matérielles nécessaires à la réalisation d'un long processus d'institutionnalisation nationale. Ainsi, elle n'hésite pas à s'accorder aux nombreux jeunes écrivains et écrivaines de la fin du XIX^e siècle pour voir en Casgrain le « père de la littérature nationale ». « Il ne crée donc pas une littérature, mais plutôt des moyens pratiques pour la préserver, la faire vivre, la faire connaître, pour lui donner une suite, des fils et des filles », écrit-elle.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 182.

Processus de légitimation et d'attribution de littérarité

La critique est donc une des instances qui attribuent la littérarité à un texte. Comme le soutiennent les rédacteurs de *La vie littéraire au Québec*, les « textes qui traitent explicitement de littérature, dans son sens général, esquissent les notions autour desquelles se constitue l'idée de littérature¹⁴¹ ». La critique n'est pas l'unique entité tributaire des discours qui réfléchissent sur la littérature – on les retrouve notamment dans les préfaces, dans la correspondance, dans les œuvres en elles-mêmes – il n'en demeure pas moins qu'elle est au cœur de ceux-ci. Cette activité résulte de choix, de classements et de sélections qui n'ont rien de neutre. Selon Thomas Aron, il serait impossible de trouver une définition stricte et immanente de la « littérarité » d'un texte. En effet, quelque chose comme un « faisceau des traits distinctifs permettant de définir l'ensemble des textes littéraires et ceux-là seulement¹⁴² » n'existerait pas. Il faudrait plutôt lire un texte *de manière littéraire*, selon une lecture qui « implique la prise en compte totale, prioritaire, de la *surface* du texte¹⁴³ ». Comme l'indique pour sa part Denis Saint-Jacques, la littérarité « ne se dégage pas d'une mystérieuse immanence textuelle, elle résulte plutôt d'une valeur conférée par certains acteurs autorisés à des discours qu'ils choisissent de reconnaître. “Beauty is in the eye of the beholder!”, dit l'adage¹⁴⁴ ». Plus qu'une manifestation d'éléments contenus dans un texte, la littérarité émergerait ainsi de l'activité de lecture. Ces propositions soulignent l'importance du caractère métadiscursif de la littérature, comme le soutient Nicole Fortin : celui-ci implique une « surdétermination », un « ajout de valeur apposé aux textes¹⁴⁵ », écrit-elle. La littérature serait alors davantage axiologique qu'ontologique : « L'existence de la littérature repose sur la *valeur* que l'on accorde aux textes élus [...] Toute valeur, en effet, résulte d'une *acquisition*, relevant

¹⁴¹ Maurice Lemire, Lucie Robert et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. X.

¹⁴² Thomas Aron, *Littérature et littérarité : un essai de mise au point*, Paris, Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 1984, p. 20.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 42. (C'est Aron qui souligne.) « Nous n'entendons pas par là, bien entendu, opposer, avec la grammaire générative, les structures de surface aux structures profondes. Par surface, nous entendons la *manifestation* textuelle, sous toutes ses formes, les mots d'abord et surtout, le texte dans l'acception générale du terme, mais un texte lu littéralement et allégoriquement, littéralement et « dans tous les sens » compatibles avec son dire, un texte lu aussi dans son rythme, sa ponctuation (au sens étroit et au sens large, métaphorique), ses divisions typographiques, voire sa graphie. Disant cela, nous avons conscience d'attribuer au texte littéraire en général des caractéristiques habituellement réservées au texte poétique. » Toutefois, selon Aron, la notion de fonction poétique comme une des conditions principales de la littérarité d'un texte devrait être abandonnée.

¹⁴⁴ Denis Saint-Jacques, « La reconnaissance du littéraire dans le texte », dans Louise Milot et Fernand Roy, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁵ Nicole Fortin, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1994, p. 27.

directement des conditions de reprise des œuvres¹⁴⁶ » et qui proviendrait avant tout du sujet (la critique) et non de l'objet interprété. La définition que cette dernière donne de la littérature dessine sciemment une frontière ténue entre la littérature et son métadiscours. Le sens, dans cette relation interdiscursive, émergerait « d'actions prédicatives sur des signes » du moment précédant la production du texte à sa réception « et jusqu'à la réception de cette réception¹⁴⁷ ». Nous observerons les traces et les mécanismes d'un tel travail de « surdétermination » visibles dans les textes de notre corpus. À l'instar des théoriciens de la réception, Nicole Fortin définit d'abord, dans *Une Littérature inventée*, la critique comme une activité de lecture. Fortin s'appuie notamment sur les théories de Michel Charles¹⁴⁸ et conçoit la lecture critique comme une activité fondée sur une « *argumentation* » ainsi que sur une « *thématisation* » par laquelle la critique justifie entre autres la littéarité d'un texte. Le texte littéraire porterait les conditions qui le rendent lisible littérairement. C'est pourquoi l'activité de lecture est toujours une *relecture*, croit Fortin. En effet, la lecture, en tant que processus dynamique à travers lequel un interprétant fait naître un sens « définissable dans le temps et dans l'espace¹⁴⁹ », produit une resémantisation « dans un nouveau processus littéraire d'interprétation et de transformation¹⁵⁰ ». Dans notre thèse, nous étudierons entre autres la manière dont les auteurs de notre corpus construisent la littéarité des œuvres dont ils rendent compte, s'arrogeant ainsi les pouvoirs que leur confère leur pratique. Il s'agira également de réfléchir aux principaux éléments des textes littéraires qui permettent aux critiques d'apposer un sceau de légitimité aux œuvres.

Lorsque le critique profère son discours, il institue par le fait même sa propre pratique. La critique construit en cela à la fois « l'énoncé de son discours » en plus d'« instaure[r] l'existence sociale de son énoncé, la littérature¹⁵¹ ». Au dire de Fortin, l'acquisition par la critique d'une légitimité passerait par son autoaffirmation en tant que *pratique*, et plus précisément comme « pratique de sémantisation au second degré¹⁵² » des unités de littéarité préalablement présentes dans le texte, comme nous l'avons dit. Le discours critique « manifeste sa capacité de définir ses

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 297 p.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵² *Ibid.*, p. 37.

propres interprétations des textes – donc ses propres interprétants¹⁵³ », explique Nicole Fortin. En fait, la critique

se présente à la fois comme discours et comme espace social privilégié par l'institution littéraire. La critique est ainsi une pratique culturelle qui gère son autonomie par la définition et par l'organisation de lieux réels d'exercice, tels les revues, les médias (journaux, télévision, radio) et, dans une perspective plus universitaire, les diverses recherches autour desquelles s'articule la logique d'une « institution critique » québécoise¹⁵⁴.

La critique, en somme, affiche une dimension performative : valoriser une œuvre littéraire, c'est du même coup valoriser sa propre pratique.

Si la critique *invente* sa propre parole, elle constitue aussi le lieu de sa reproduction. En effet, l'attribution d'une valeur à un texte ne se fait pas librement, mais elle est plutôt conditionnée par des lieux communs et des unités de signification qui précèdent son discours et qui orientent son action. La notion d'« interprétant » est en cela au cœur de la critique : celle-ci attribuerait du sens par des actes sélectifs de jugement et surtout d'interprétation successifs, mobiles et qui s'influencent mutuellement¹⁵⁵, organisant de manière cohérente un ensemble de textes. En fait, la littérature en elle-même « apparaît comme un *interprétant* qui vient prédiquer, *à posteriori*, les réalités qui lui sont attribuées¹⁵⁶ », principalement par l'intervention de la critique. L'identité littéraire d'un texte existe alors comme un filtre à travers lequel le lecteur observerait un texte, lui donnant, le cas échéant, un indice favorable de littérarité. Il est dès lors inconcevable de distinguer complètement la littérature de sa critique.

Comme le rappelle Philippe Hamon, la valeur est un « signe distinctif » qu'un « évaluateur attribue à la relation qu'une chose ou qu'un sujet entretient avec une autre chose ou un autre sujet. L'évaluation est donc une modalisation portant sur une relation, celle (médiatisée) entre un sujet et un objet, un autre sujet ou un sujet collectif¹⁵⁷. » La valeur est ainsi un *construit* qui émerge d'un acte d'évaluation à l'aune d'une norme plus ou moins restrictive. S'il s'agit d'un concept qui tire

¹⁵³ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁵⁴ Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, *op. cit.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 30. C'est en vertu de la conception des signes proposée par Charles S. Peirce que Fortin arrive à appréhender le sens à la manière d'une construction mouvante. Pour Saussure, la signification du signe est une valeur qui se construit en relation avec d'autres valeurs qui lui sont apparentes. L'interprétant est donc inhérent au signe : celui-ci acquiert sa signification de manière différentielle et systémique, souligne Fortin. Or, pour Peirce, le sens est dynamique, et se mue dans une série d'interprétants en transformation constante.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 26. (C'est Fortin qui souligne.)

¹⁵⁷ Philippe Hamon, « Le littéraire, la littérature, le social et la valeur », *Cahiers de recherche sociologique*, 1989, p. 21-33.

sa source de la sociologie, la valeur intéresse le chercheur en études littéraires puisqu'une œuvre est le fruit d'une pratique discursive régie par des règles et des contraintes (grammaticales, génériques, sémantiques, etc.) qui met en scène une réécriture d'autres textes littéraires, mais aussi de discours divers – nous aborderons ces questions dans notre partie sur le discours social. La pratique littéraire est ainsi un acte interprétatif, soutient Hamon : elle « est à la fois l'*interprétant* (Benveniste) de tous les autres systèmes sémiotiques, et qui est lui-même, intrinsèquement, une surdétermination de valeurs¹⁵⁸ ». Le lecteur doit par ailleurs posséder une « compétence "idéologique" ou "axiologique"¹⁵⁹ » afin de décoder les mécanismes du texte littéraire et ainsi procéder à une évaluation. Le texte comporte des éléments internes axiologiques, tels que des termes connotés négativement selon l'usage ou selon le contexte, et des mécanismes externes existeraient également, se situant précisément dans la relation intertextuelle entre l'œuvre et les autres discours qui en ressortissent :

Le texte littéraire constitue toujours, plus ou moins, une sorte d'algèbre ou de combinatoire des évaluations. Sensible [...] à la complexité de l'enchevêtrement normatif que (qui) constitue le réel, il multiplie et exploite mimétiquement (c'est là son *réalisme*) de tels montages « polyphoniques » de l'évaluation, [entre autres] en disqualifiant les évaluateurs par rapport aux sujets ou objets évalués [...] Le statut d'un système de valeurs n'est ni dans sa *fictivité* ni dans sa *fausseté*, mais dans sa faculté *de se réécrire* en un autre (l'éthique en esthétique, le technologique en éthique, etc.) et à être plus ou moins localisable¹⁶⁰.

Le texte littéraire pose donc un jugement lorsqu'il reprend à son compte certains autres discours. Selon la méthode proposée par Hamon, il serait possible d'observer les traces axiologiques à même les textes fictifs. Par rapport à notre propre étude, il est évident que la critique de première réception met en jeu un rapport évaluatif aux œuvres littéraires. Les « nœuds normatifs » présents dans les textes critiques seront observés de près dans nos analyses : il s'agira de voir ce qui conditionne et ce que révèlent certains jugements – positifs ou négatifs – sur des œuvres de fiction. En somme, un discours critique qui attribue la valeur à une œuvre sous-entend qu'elle en sanctionne la littérarité et, par le fait même, elle reconnaît la légitimité de l'œuvre et de son auteur.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 29. (C'est Hamon qui souligne.) L'article d'Hamon se penche donc particulièrement sur ce qu'il qualifie de « nœuds normatifs », principalement dans les textes de fictions. À titre d'exemple, Hamon rappelle les travaux de Vladimir Propp et souligne les foyers axiologiques que contiennent les contes. Chaque personnage entretiendra des interactions nécessaires à la réussite du motif que leur fonction suppose : la persuasion, la manipulation ou la tromperie se situent le long d'un spectre axiologique. La simple nomenclature (princesse, chevalier, sorcière) des personnages implique nécessairement un jugement par rapport à une idée de bien et de mal.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 32. (C'est Hamon qui souligne.)

Juger d'une œuvre, c'est juger de sa valeur, c'est la faire exister de manière légitime au sein de la littérature; c'est donc sanctionner sa littéarité. Ainsi, si une œuvre est littéraire parce que celui qui l'observe jette sur elle un regard *littéraire*, comment cet observateur s'arroge-t-il ce droit? Ces propos au sujet de la littéarité réactivent l'image du critique tout-puissant : l'existence même d'une œuvre dans le panthéon littéraire dépendrait de lui, voire de son humeur au moment d'écrire un compte rendu. Pourtant, une fois de plus, ce pouvoir ne vient pas d'emblée avec la fonction de la critique; il s'acquiert. Et, surtout, ce pouvoir se négocie avec d'autres paroles qui aspirent, elles aussi, à ce pouvoir. En fait, la sociologie de la littérature souligne que cette consécration à laquelle aspire une écrivaine ou un écrivain, celle d'être reconnu comme légitime, apparaît souvent en vase clos, au gré de luttes d'instances qui prennent place dans un système. Afin de mettre en lumière les luttes qui sous-tendent le travail de la critique et qui visent ce pouvoir d'élire la littéarité d'une œuvre et, ce faisant, de lui assurer une place légitime au sein de la littérature, il importe de se pencher sur quelques notions de sociologie de la littérature.

La littéarité au cœur de luttes de pouvoir

Selon Jacques Dubois, l'institution littéraire est composée de différentes instances, dont chacune est un « rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre¹⁶¹ ». En chacune d'elle réside une lutte pour l'acquisition de pouvoir. Parmi ces instances, certaines

codifient et reproduisent les *normes* qui régissent l'ensemble de la production. Elles sont dépositaires d'une orthodoxie qui permet de délimiter le champ du littéraire et qui oriente les sanctions en matière de reconnaissance, de consécration et de classification. Ce sont elles qui assurent la circulation des œuvres et leur « bon usage ». En résumé, leur fonction est d'assurer la légitimité littéraire et de la reproduire à travers le crédit culturel dont elles font profiter les produits et les agents de production¹⁶².

Dans l'intrication de ces instances de légitimation se retrouve la critique qui, plus particulièrement, « apporte la reconnaissance¹⁶³ ». Or, comme le souligne Dubois, celle-ci ne travaille pas de manière totalement indépendante : elle est au contraire « orientée » par les normes et l'orthodoxie qui circulent dans le champ littéraire. En cela, la reconnaissance qu'un texte reçoit peut dépendre de

¹⁶¹ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶² *Ibid.*, p. 96.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 97.

sa capacité à se conformer aux normes dictées par l'appareil critique et par les autres instances de l'institution de la littérature – agents, producteurs, créateurs, éditeurs.

Ces luttes de pouvoir entre ces différentes instances ont bien été perçues par Pierre Bourdieu dans plusieurs de ses travaux. Selon Bourdieu, c'est dans le « champ de production restreinte » – qui s'oppose, dans le « marché des biens symboliques », au « champ de grande production¹⁶⁴ » –, qu'une œuvre peut obtenir la consécration. Ces deux champs coexistent de manière concurrentielle et concomitante, et entretiennent un rapport symboliquement non égalitaire – en faveur du champ de production restreinte. Il n'est pas question ici de résumer l'ensemble des mécanismes et des fonctionnements du marché des biens symboliques ni du champ culturel, mais plutôt de mettre en relief la manière dont se nouent les questions de littérarité et de valeur dans l'interrelation entre la littérature et son discours critique. Cette théorie nous semble indispensable pour reconnaître les enjeux idéologiques et les différentes stratégies qui découlent de l'activité de la critique.

Les œuvres qui circulent dans le champ de production restreinte s'adressent à un public « lettré », lui-même producteur de biens symboliques : des écrivains ou des critiques qui occupent souvent simultanément les deux fonctions. La reconnaissance symbolique – qui, de notre point de vue, est de l'ordre de la littérarité – qu'obtient une œuvre est en cela attribuée par les pairs, paradoxalement « clients » et « concurrents » du créateur¹⁶⁵. En effet, grâce à son autonomie ainsi qu'à son autorité sur le champ de grande production, le champ de production restreinte arrive, ce qui rejoint les propositions de Jacques Dubois, à « produire et [à] imposer les normes de sa production et les critères d'évaluation de ses propres produits¹⁶⁶ », mais aussi la concurrence pour l'acquisition de valeur culturelle. Les œuvres qui y circulent sont qualifiées par Bourdieu de « “pures” », dans la mesure où elles sont reçues selon une « disposition conforme aux principes de

¹⁶⁴ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126. Ce champ est mené, au contraire du champ de production restreinte, par les « impératifs de la concurrence pour la conquête du marché et la structure de son produit ».

¹⁶⁵ Le Nouveau roman illustre encore bien l'espèce de jeu de réflexion qui se joue entre la critique et les créateurs : « confrontés à l'image que le public et la critique se faisaient d'eux, ils ont été encouragés à se penser comme constituant plus et autre chose qu'un simple groupement d'occasion, c'est-à-dire comme une école, dotée de son programme esthétique propre, de ses ancêtres éponymes, de ses critiques attirés et de ses porte-parole ». (*Ibid.*, p. 112.)

¹⁶⁶ Au contraire, le champ de grande production obéit aux lois de la concurrence et vise la plus grande part du marché possible. (Pierre Bourdieu, « La production des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 56.)

leur production, c'est-à-dire une disposition proprement esthétique¹⁶⁷ ». Leur réception nécessite donc des compétences culturelles qui ne sont souvent qu'accessibles au public lui-même producteur de biens symboliques et, conséquemment, inaccessibles au *grand public*. On comprend bien que les normes esthétiques qu'une œuvre de production restreinte doit satisfaire ont un caractère doxique et idéologique.

Les configurations du champ de production restreinte impriment des valeurs et un savoir aux produits qui y circulent. Ainsi, la critique avant-gardiste peut d'autant plus favorablement juger d'une œuvre publiée aux éditions Minité puisqu'elle reconnaît le prestige de cette maison d'édition. La position de la critique dans le champ peut également lui faire emprunter une « taxinomie » particulière¹⁶⁸. Il ne saurait exister de jugements véritablement « personnels » d'une œuvre, mais bien plutôt « des jugements collectifs » qui émergent de « prises de position » des différents agents dans le champ, dégagant autour d'une œuvre un « sens commun¹⁶⁹ ». Cette consécration par les pairs fait en sorte que la littérarité est un principe qui s'autoengendre. Selon Denis Saint-Jacques, « les “textes” apparaissent d'autant plus littéraires que leurs producteurs ont réussi à les préformer en fonction des idées reçues sur la nature du champ, ou de l'“esthétique” de ceux qui sont appelés à en juger la qualité et par conséquent l'inclusion dans le champ¹⁷⁰ ». « La littérarité d'un texte littéraire ne tient peut-être à rien d'autre, en définitive, qu'à sa volonté d'appartenir à la littérature¹⁷¹ », illustre pour sa part Robert Dion. Si les théories bourdieusiennes seront assez discrètes dans notre thèse, nous utiliserons à quelques reprises la notion de capital symbolique afin de nourrir nos réflexions. Elles permettent néanmoins de mettre en lumière les luttes de pouvoir au sein desquelles se trouve la critique.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶⁸ Par exemple, en qualifiant une œuvre d'Alain Robbe-Grillet publiée dans les années 1950 de « nouveau roman », la critique emploie une expression qui manifeste sa propre légitimité en tant qu'instance de consécration, puisqu'il s'agit d'une expression employée parmi la critique d'avant-garde. Cette dernière affirme de surcroît, en recourant à l'expression, son rejet d'une frange conservatrice de la critique française qui avait, à l'origine, utilisé l'expression de manière péjorative.

¹⁶⁹ Pierre Bourdieu, « La production des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 112.

¹⁷⁰ Denis Saint-Jacques, « La reconnaissance du littéraire dans le texte », *Louise Milot et Fernand Roy, La littérarité, op. cit.*, p. 62. Saint-Jacques soutient que la transformation d'un texte en œuvre littéraire suit trois procédés : on peut identifier dans un texte ce qui l'associe à des formes types à travers certains procédés conventionnellement assimilables au domaine littéraire – la versification ou la narration omnisciente, par exemple. Ensuite, en vertu de l'interdiscursivité du champ littéraire, un texte trouve des résonances intertextuelles avec d'autres, ce qui lui assure une légitimité. Enfin, c'est par autoreprésentation qu'un texte accède à la littérature : est littéraire ce qui s'affirme comme tel.

¹⁷¹ Robert Dion, « Littérarité et métatexte littéraire : l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault », dans Louise Milot et Fernand Roy, *La littérarité, op. cit.*, p. 191.

Claude Lafarge, dans son ouvrage *La valeur littéraire. Figurations littéraire et usages sociaux*, reconnaît bien l'hégémonie qui se construit au fil des jugements proférés sur une œuvre. Lafarge affirme que « l'essentiel du discours critique [ne réside pas] dans ce qu'il dit, mais dans les conditions de son élaboration et de sa consommation : les luttes pour le monopole du pouvoir de consécration¹⁷² ». L'attribution de la valeur littéraire s'inscrit ainsi dans des luttes de pouvoir : il existe des discours dominants, lesquels détiennent une « compétence » suffisant à consacrer certaines œuvres et à en dévaluer d'autres, et des discours dominés, impropres à juger de la littérarité d'une œuvre. Cette dichotomie recoupe ainsi celle opposant les champs de production restreinte et de grande production proposée par Bourdieu. Lafarge rappelle que la littérature est un domaine fortement social, constitué de rites et de conventions : l'existence de la littérature dépend ainsi de ses « usages sociaux¹⁷³ ». En somme, selon Lafarge qui observe sévèrement le discours critique, la valeur littéraire résulte d'une « sacralisation sociale. Il n'existe donc que des littératures de fait, des récits sacralisés par une classe de public, qu'accompagnent les discours indigènes célébrant l'expérience enchantée de la valeur¹⁷⁴ ». En fait, affirme pour sa part Denis Saint-Jacques, la valeur littéraire n'existe que si elle est « repér[ée] » par quelqu'un de suffisamment compétent¹⁷⁵. Si les œuvres consacrées par la critique s'adressent à un public lettré, les œuvres dévaluées rencontreront un public que Claude Lafarge juge « incompétent ». Il existe donc une homologie entre le champ de production et le champ de la lecture.

Cette organisation hiérarchique des différentes classes de lecteurs fait en sorte que le lectorat dominant finira par engendrer une « objectivation » de la compétence, une notion que Lafarge définit comme

le refus dominant des formes dominées, ou encore comme le refus par une fraction de la classe dominante (« bourgeoise » ou intellectuelle) des goûts de l'autre fraction. Elle s'exprime le plus souvent dans le discours critique sous la forme d'une manipulation du corpus destinée à faire apparaître la fiction incriminée (ses caractéristiques de genre) comme surannée, nocive, vulgaire ou insignifiante¹⁷⁶.

¹⁷² Claude Lafarge, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, p. 10.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁵ Louise Milot et Fernand Roy, *La littérarité*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 97. Cette objectivation est dite « totale » lorsque les tenants de la parole dominante « interdi[sent] de parole ceux qui participent à la croyance sans pour autant occuper des positions qui les autorisent à forger leur propre discours ». (*Idem*) Le discours dominant peut même prêter des prétentions idéologiques à une œuvre en raison du fait que son lectorat virtuel ou potentiel puisse y souscrire, même de très, très loin. Lafarge évoque le romancier Gérard de Villiers, d'obédience conservatrice. S'il serait farfelu de voir dans ses romans populaires une apologie des régimes

Toute lecture est donc située à un endroit stratégique du champ littéraire. Accorder ou non le statut d'œuvre littéraire à un texte, c'est décidément un acte « préalablement marqué (désigné) par la position de son auteur et par la compétence qu'il exige¹⁷⁷ » et qui sert les intérêts qui accompagnent cette position¹⁷⁸. On peut ainsi comprendre la tendance de la chercheuse ou du chercheur à opposer la critique journalistique à la critique universitaire : la première étant une instance non légitime alors que la seconde dominerait le champ de la lecture et sanctionnerait de plein droit la littérarité d'un texte. Nous verrons dans notre thèse que dans les années 1960 – et particulièrement au début de la décennie –, cette opposition ne va pas de soi.

Lorsque la critique accorde à un texte le statut d'œuvre littéraire, elle lui offre une légitimité; cependant, elle contribue parfois à faire de cette œuvre un véritable fétiche. Certains éléments esthétiques des œuvres les plus reconnues de l'histoire littéraire apparaissent alors comme des « règles à suivre », perpétuant « l'illusion que la valeur est une propriété de l'objet, et cause cette réification de la valeur dont témoigne la sacralisation des régularités¹⁷⁹ ». En découle une situation paradoxale : alors que les discours qui sacralisent une œuvre perpétuent, ne serait-ce qu'inconsciemment, les clichés et les régularités esthétiques, l'histoire ne se souvient que des productions qui les remettent en cause. Il peut alors exister des dissonances entre la critique de première réception – souvent marquée par une attitude plutôt conservatrice – et ce que la mémoire contenue dans les livres d'histoire littéraire véhicule. Même les discours d'avant-garde, qui valorisent l'innovation et qui célèbrent les œuvres effritant les normes, participent paradoxalement

fascistes, certains critiques ont taxé ses romans de « fascistes » en raison de la croyance voulant que les classes populaires soient potentiellement fascistes. « Par une sorte de métonymie, le récit devient le signe de ce qu'on croit savoir de son public : autant dire que, de ce double procès d'intention, rien ne résiste à l'examen ». (*Ibid.*, p. 99)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁷⁸ Claude Lafarge remarque que ces discours qui célèbrent ou qui dévaluent une œuvre s'accompagnent de stratégies permettant de consolider la place dans le champ littéraire de ceux qui les profèrent. Par exemple, la difficulté, voire l'inintelligibilité, d'une œuvre peut être considérée par la critique comme de l'hermétisme ou comme une manifestation de la « vérité de l'art », éléments que certains lecteurs ne seraient, selon eux, simplement pas suffisamment compétents pour saisir. De plus, Lafarge affirme que certains critiques particulièrement complaisants envers une œuvre masqueront volontairement toute trace de subjectivité dans leur texte, comme si les œuvres dignes de mention ne pouvaient se soumettre à « l'arbitraire du jugement » et qu'elles étaient *objectivement* bonnes. Certains, en utilisant entre autres la psychanalyse de manière un peu fallacieuse, auraient tendance à sanctionner la « nécessité » de certains éléments d'une œuvre en utilisant le lexique de la *vérité* de l'acte créateur. En somme, Lafarge évoque le caractère « arbitraire de la lecture dominante, qui est dû à la maîtrise, par le public dominant, des discours valorisants ou dépréciateurs ». (*Ibid.*, p. 235-255.)

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

à forger ces dernières¹⁸⁰. La critique, bien qu'elle soit souvent en quête de *nouveauté*, est marquée par un conservatisme, estime Jacques Dubois. C'est que la fonction de la critique est limitée par le fait qu'elle ne peut porter un jugement « qu'en appliquant les catégories d'un code qui fluctue avec les mouvements littéraires concurrentiels et opposés¹⁸¹ ». Devant une proposition innovante, elle aura tendance, lorsqu'elle ne rejette pas simplement l'œuvre par incompréhension, à s'en tenir à « récupérer ces produits en les alignant sur les normes établies autant que faire se peut¹⁸² ». Cette tendance se traduit par des analyses qui reconduisent les normes de la littérature (l'efficacité de telle description, un personnage « incarné ») apparaissant rassurantes à la critique et qui permettent des réflexions parfois peu originales. Certains des éléments plus novateurs et déroutants du texte seront au contraire, selon ce parti pris, simplement laissés dans l'ombre. Les exemples de cette attitude sont nombreux au sein de notre corpus métadiscursif. Notre chapitre portant sur les comparaisons entre le Nouveau roman français et certaines œuvres romanesques contemporaines québécoises mettra en lumière ces propositions, de même que la réception d'œuvres poétiques qui remet en cause la conception plus traditionnelle de la poésie. Enthousiaste devant le caractère novateur de plusieurs œuvres, attentive aux mutations formelles que connaît au même moment la littérature en France, la critique québécoise n'arrive pas à se détacher d'un cadre d'analyse et d'un vocabulaire issus d'un héritage traditionnel du genre littéraire. Le caractère visionnaire de la critique n'est alors parfois que façade : la critique soi-disant avant-gardiste s'entête parfois à traquer les œuvres *nouvelles*, s'adonnant à une recherche obstinée de nouveauté, sans réel égard aux produits en eux-mêmes, affirme Lafarge. Cette quête des œuvres novatrices masquerait souvent une volonté irrépressible d'assurer sa position dans le champ littéraire : « si chacun présente sa position au mieux de ses intérêts dans le champ, il ne peut échapper à cette position, c'est-à-dire à la perception de sa pratique que le reste du champ lui renvoie¹⁸³ ». C'est un peu ce que l'on sent à la lecture de certains commentaires au sujet du roman *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoît publié en 1964. Accueilli avec beaucoup d'enthousiasme, le premier roman de Benoît est pressenti par plusieurs comme une œuvre marquante, qui laissera une trace durable dans l'histoire littéraire québécoise. On sent ainsi, à travers le caractère prospectif des commentaires de Jean-Éthier Blais,

¹⁸⁰ Comme l'illustre Lafarge, les nouveaux romanciers français dans les années 1950 et 1960 « introduis[irent] dans la définition établie de la littérature une question qui n'y avait jamais été posée, du moins en ces termes, et ramena ce qu'on croyait être la nature même de l'art et du monde à une simple convention. (*Ibid.*, p. 52.)

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸² Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, op. cit., p. 95.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 115.

Gilles Marcotte et Monique Bosco entre autres, que la place favorable de l'œuvre dans l'histoire importe moins à la critique que l'exactitude de ses pronostics. Être celui ou celle qui a prédit l'arrivée du chef-d'œuvre romanesque des années 1960, n'est-ce pas là la plus grande manière d'asseoir sa propre légitimité de critique? C'est également un phénomène qu'on mesure par la présence de nombreuses références aux grands noms de la littérature – Balzac, Mallarmé, Proust, etc. – qui manifestent un certain élitisme de la part de la critique.

À l'inverse, la critique peut considérer la nouveauté de l'œuvre en adhérant aux critères novateurs qui la caractérisent; ce faisant, elle en fera une lecture que Bourdieu juge « créatrice ». C'est une tendance que ce dernier associe à la « nouvelle critique » qui ressent un malaise à simplement juger une œuvre selon des critères immuables véhiculés par la tradition littéraire. Cette critique, estime Dubois qui s'appuie sur les observations quelque peu cyniques de Bourdieu, construit un argumentaire qui tend à entrer en dialogue avec le pôle du créateur en fournissant au lecteur éventuel de l'œuvre un modèle d'interprétation préfabriqué pour ces propositions novatrices, constituant ainsi une petite « secte d'admiration mutuelle¹⁸⁴ » entre le critique et l'écrivain. La critique s'attache en l'occurrence à décoder les intentions des créateurs, nouant avec eux une forte solidarité – puisqu'elle fait partie de la confrérie des créateurs, elle contribue alors à rendre ces œuvres encore plus inaccessibles aux « non-initiés » et à raffermir les frontières du champ de production restreinte¹⁸⁵. Si quelques textes de ce type se retrouvent dans notre corpus, mentionnons ceux d'André Brochu¹⁸⁶, de Réginald Hamel¹⁸⁷ ou de Louise Trudel¹⁸⁸, et sont surtout publiés dans des revues littéraires, ils se font plutôt rares. Ces textes proposent des interprétations parfois riches, mais qui ne concernent que peu les questions inhérentes aux genres littéraires.

Joseph Jurt, dans son enquête sur la réception journalistique à la parution dans les années 1930 des romans de Bernanos, distingue pour sa part deux tendances qui s'apparentent aux propos

¹⁸⁴ Bourdieu, cité par Dubois. (*Ibid.*, p. 95.)

¹⁸⁵ En fait, selon Bourdieu, les agents du champ de production restreinte ont intérêt à garder « hors du jeu » le *grand public*, puisque ce dernier « est de nature à menacer la prétention du champ au monopole de la consécration culturelle ». La disparité entre les modes de distinction d'un champ à l'autre – le succès commercial pour l'un, la reconnaissance purement symbolique attribuée par les pairs pour l'autre – illustre le mieux selon Bourdieu l'autonomie du champ de production restreinte. L'échec commercial « en ce monde » est même parfois, note-t-il, le gage d'un « salut dans l'au-delà » d'un auteur, et donc d'une reconnaissance *éternelle* d'un écrivain. (Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 57.)

¹⁸⁶ André Brochu, « *Amadou*, ou les cercles du mal », *Parti pris*, janvier 1964, p. 58-60.

¹⁸⁷ Réginald Martel, « Un roman qui vous habite », *La Presse*, 13 décembre 1969, p. 24.

¹⁸⁸ Louise Trudel, « *Amadou* », *Incidences*, avril 1964, p. 53-56.

de Dubois. Une importante partie de la critique journalistique adopte à l'endroit des œuvres de Bernanos une attitude « judiciaire » : fondée sur une conception assez stricte du genre romanesque (référentialité, personnages construits autour de valeurs socioculturelles idéalisées et devant adopter des comportements normaux, etc.), elle juge les œuvres à l'aune de critères axiologiques modulés selon les tendances idéologiques propres au journal dans lequel elle est publiée. La critique « compréhensive », elle, cherche à comprendre les œuvres plutôt qu'à les juger – Jurt ne dit mot cependant du caractère éventuellement exclusif, voire élitiste, de cette partie de la critique, ainsi que la décrit Dubois. La critique judiciaire reconduit souvent les éléments les plus traditionnels du genre comme critères d'attribution de la valeur et se fonde, dès lors, sur le respect de la norme. Cependant, bien que les réflexions de Bourdieu, de Dubois et de Jurt aient leur pertinence, il importe de les remettre en cause : il faut souligner le caractère réducteur d'une telle polarisation de la critique. Celle-ci n'existe pas en deux franges distinctes : plusieurs auteurs ou autrices peuvent potentiellement occuper simultanément différentes positions sur ce spectre, parfois même à l'intérieur d'un seul texte. De plus, cette manière de voir les choses conduit à séparer à notre avis trop franchement l'idéologie des œuvres et leur esthétique. Ces propositions nous ont néanmoins poussé à percevoir les charges idéologiques desquelles les textes critiques du corpus tirent leur source, et qui non seulement proviennent d'éléments extérieurs aux textes – l'identité du critique, le lieu de publication, etc. – mais qui, surtout, s'imbriquent à même les analyses de la forme et du style des œuvres.

Tel que nous l'avons souligné plus haut, le pouvoir de consécration ne va pas de soi. Il s'acquiert, comme nous venons de le voir, par l'entremise de luttes au sein du champ littéraire. Or, pour qu'une instance de l'institution littéraire exerce un certain pouvoir, encore faut-il qu'il y ait d'autres instances qui se soumettent à ce pouvoir. C'est ainsi que le travail de la critique repose non seulement sur le pouvoir de consécration de la valeur littéraire, mais également sur sa capacité à créer la « croyance » en ce pouvoir. Pierre Bourdieu éclaire, dans son article « La production de la croyance¹⁸⁹ », les mécanismes d'attribution de la valeur littéraire par la critique. Selon Bourdieu, l'œuvre célébrée se voit dénier son « capital économique » au profit du « capital symbolique¹⁹⁰ ». Le marché de production des biens culturels, souligne-t-il, est un univers de « croyance ». Des luttes au sein du champ littéraire – et que la structure du champ présente comme « objectives » –

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁰ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p. 3-46.

entre des agents ou des institutions (auteurs, critiques, maisons d'édition, etc.) émergent le pouvoir de consécration du littéraire. En effet, obtenir « le monopole du pouvoir de consécration » est inutile sans la « croyance dans cette valeur¹⁹¹ ». Pour illustrer ces propos, Bourdieu évoque l'art du magicien : afin que le prestidigitateur réussisse son tour, le public doit *croire* à la magie, pas que la magie existe réellement. Le critique doit donc mettre en œuvre les conditions pour que sa propre parole soit reconnue comme légitime; il doit convaincre l'assistance que son tour de magie fonctionne.

Les producteurs créent à la fois des produits ainsi que le « besoin » de ces produits, prescrivant des attentes et une disponibilité à l'égard d'un *langage* particulier. Une œuvre, qu'elle soit un *best-seller* ou un modeste *succès d'estime*, s'adresse à un public bien précis. De son côté, la critique qui en rend compte dans une revue ou dans un journal s'adresse elle-même à un certain lectorat, disposé à croire en la légitimité de sa parole : « À chaque position correspondent des *présuppositions*, une *doxa*, et l'homologie des positions occupées par les producteurs et leurs clients est la condition de cette complicité¹⁹² », affirme Bourdieu. L'échec guette le travail de tout agent qui contreviendrait aux normes et aux pratiques conditionnées par la place qu'il occupe dans le champ, l'obligeant à trouver un « *lieu naturel* » où les attentes des agents avec qui il communique seraient satisfaites. Par exemple, un auteur de *best-seller* aurait du mal à trouver des lecteurs au sein d'une maison d'édition d'avant-garde comme Minuit, illustre Bourdieu, et les auteurs fidèles à cette dernière seraient bien contrariés qu'un auteur de romans policiers y soit publié. Tout doit donc concourir à ce que ne se rompe pas la « confiance » entre ces agents¹⁹³. Sans recourir à des analyses rigoureusement bourdieusiennes, les théories du sociologue français méritent d'être abordées. Elles nous invitent non seulement à rester sensible au caractère idéologique qui guide le travail de la critique, mais également à considérer la dimension collective de la littérature. Nous

¹⁹¹ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 6.

¹⁹² *Ibid.*, p. 22. (C'est Bourdieu qui souligne.)

¹⁹³ Nous sommes bien conscients qu'il nous sera difficile de poser des hypothèses sur les habitudes de lecture, les attentes ou l'*habitus* des lecteurs des textes critiques au sujet des œuvres de notre corpus. Comment, alors, analyser ces relations entre le rédacteur d'un texte critique d'un journal et son lectorat dans une perspective de production de valeur et d'acquisition de légitimité? Il faudra accepter d'aborder ces questions en dépit de cette tâche aveugle méthodologique. Une grande partie des textes de première réception de notre échantillon sont publiés dans des quotidiens *généralistes*. Si des suppositions peuvent être faites sur ces lecteurs – en analysant par exemple certains lieux destinés à un lectorat précis (les pages féminines, la section sportive, les résultats de la bourse), en observant les publicités ou en s'adonnant à une étude pronomiale serrée –, on peut affirmer sans se tromper que le lectorat de *La Presse* ou *Le Soleil* dans les années 1960 était assez hétérogène. Néanmoins, on peut émettre la supposition que les lecteurs de la section littéraire ont des connaissances non négligeables en la matière, acquises ne serait-ce qu'en fréquentant régulièrement cette section précise, tenue par des hommes et des femmes de lettres renommés.

nous sommes par exemple intéressé aux différentes traces d'attribution de légitimité à un texte par les auteurs de notre corpus. Si la critique québécoise est, dans les années 1960, déjà instituée et légitime, nous avons remarqué que plusieurs auteurs tiennent à exprimer explicitement la légitimité de l'entreprise d'un écrivain ou d'une écrivaine. On retrouve en effet des formulations telles que : voici l'œuvre d'un écrivain, Jean Basile est romancier, Paul Chamberland est poète. Certains vont même jusqu'à promulguer des conseils à l'écrivain ou l'écrivaine dont ils recensent l'œuvre, s'adonnant à ce que nous avons appelé la « critique conative ». Ce type de discours nous apparaît être une réitération de la légitimité, voire de l'autorité, de la critique. Tenir les rênes d'une chronique littéraire, n'est-ce pas occuper une place dans l'institution littéraire, proférer son discours en se situant de manière claire dans l'institution littéraire? Pour certains critiques, il faut pourtant revendiquer plus explicitement la légitimité de sa parole. Notre projet a comme visée de remettre en cause, comme nous l'avons dit dans notre introduction, la vision qu'ont plusieurs chercheurs des années 1980 à 2000 de la manière dont sont configurées les instances critiques dans les années 1960 au Québec. Nous avons en effet choisi de ne pas distinguer la critique universitaire de son pendant journalistique, et nous croyons que la critique du début de la décennie vaut la peine d'être observée en elle-même. Néanmoins, donnons raison à Nicole Fortin – parmi d'autres : il s'agit d'une époque où la critique littéraire québécoise est en pleine institution et durant laquelle « elle a formulé les enjeux et mis en place les modalités de [son] existence¹⁹⁴ ». Affirmer avec insistance son existence en tant qu'instance légitime suppose ainsi que cette légitimité est fragile, pas entièrement assurée et en cours de consolidation. Enfin, ces prises de parole illustrent les rouages de la mécanique de la critique.

Plusieurs auteurs de notre corpus profèrent des jugements qui semblent aller de soi : des personnages romanesques doivent être profonds, bien définis et plausibles; un poème doit comporter un rythme particulier et un langage suggestif; une œuvre littéraire doit contribuer à enrichir le réel. Si ces assertions ne sont pas toujours formulées aussi clairement – mais elles le sont, parfois –, certaines des interprétations les suggèrent. Derrière ces commentaires critiques se cache une question lancinante : « qu'est-ce que la littérature? » Comme nous l'avons évoqué, des éléments précèdent les jugements de la critique : une volonté d'assurer sa place hégémonique dans l'institution littéraire, de passer à l'histoire en même temps que l'œuvre consacrée, voire parfois de

¹⁹⁴ Nicole Fortin, *Une littérature inventée*, op. cit., p. 7.

garder en vie une image un peu passéiste de la littérature. Il y a en définitive une part d'idéologie qui se cache derrière ces commentaires qui visent la forme d'une œuvre et qui abordent les genres littéraires – nous y reviendrons plus loin.

La critique au cœur des luttes stratégiques : le cas de la critique féministe québécoise

Ces différentes propositions montrent avec éloquence que la critique est indissociable de la notion de pouvoir. Des travaux sur la critique littéraire québécoise permettent selon nous de remettre en cause le caractère soi-disant objectif du champ littéraire, selon la théorie bourdieusienne¹⁹⁵. Isabelle Boisclair, dans son ouvrage *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*¹⁹⁶, aborde entre autres le travail de la critique dans la consolidation de la parole littéraire féministe au Québec. Boisclair fait valoir le caractère idéologique de l'instance de légitimation qu'est la critique, ainsi que l'espace discursif qui se construit dans les relations entre les agents, phénomène prescrivant des attitudes et des normes idéologiques et, partant, discursives. Non seulement le champ littéraire – mais sans doute aussi le champ artistique plus largement – est-il idéologique, mais, souligne Boisclair, les instances de légitimation qui y circulent sont les lieux du pouvoir de la domination masculine :

La structure d'attribution de la valeur (ou du pouvoir) est la même qui se vit dans le champ social puisque la division des sexes y sévit (y est légiférée/légitimée) de la même façon et selon les mêmes principes d'exclusion (ou de dévaluation) du sexe/genre féminin. La structure du champ est sur ce point hétéronome puisqu'elle est dépendante des champs économiques et sociaux¹⁹⁷.

Ainsi, en tant qu'instances à la fois « instituée[s] et instituante[s] »¹⁹⁸, les agents du champ entretiennent une influence mutuelle : un éditeur sera dévalué si la valeur d'un auteur qu'il publie

¹⁹⁵ L'objectivité de la configuration du champ culturel que Bourdieu met de l'avant a été remise en cause par Denis Saint-Jacques. La théorie des champs de production des biens symboliques proposée par Pierre Bourdieu, si elle permet de rendre compte des prises de position de la critique, repose sur une conception du champ qui ne reflète pas nécessairement la situation de toute littérature nationale. Saint-Jacques affirme en effet que le champ de production est situé dans un contexte historique précis, et surtout dans une perspective *parisienne*, contrairement à ce que propose Bourdieu dans « Le marché des biens symboliques » principalement. En effet, si la « culture moyenne » ne peut se renouveler qu'en empruntant à la « culture savante », au dire de Bourdieu, Saint-Jacques nuance en précisant que cette situation varie selon les contextes : « Dans un souci de mettre en relief la spécificité des champs, le sociologue en arrive à perdre de vue leur intégration dans leur formation sociale de référence. Ainsi le système général des champs intellectuels et culturels de leurs relations se révèle celui que le sociologue peut étudier sur le terrain de la France. » (Denis Saint-Jacques, « Nationalisation et autonomisation », Clément Moisan (dir.), *L'histoire littéraire. Théories, méthodes, pratique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 244.)

¹⁹⁶ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 391.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 54.

est déficiente; au contraire, la notoriété d'une maison d'édition jaillira sur l'auteur d'une œuvre qu'elle fait paraître. Ce sont des observations que nous avons posées plus haut.

Or, au cours des années 1970, l'émergence de femmes dans les positions de pouvoir du champ (au sein de maisons d'édition dédiées aux écrits des femmes ou dans le comité de rédaction de revues ouvertement féministes, par exemple) s'est réalisée : cette prise de pouvoir aura fait progresser les valeurs liées au *féminin*¹⁹⁹ dans le champ littéraire. Les postes de pouvoir étant jusqu'alors principalement occupés par les hommes, ce sont les valeurs dites *masculines* qui prédominaient. Nous reviendrons plus en détail sur ces propos dans la partie sur le « roman féminin » dans le troisième chapitre de notre thèse. Pour l'instant, contentons-nous de mentionner que l'ouvrage de Boisclair montre avec éloquence la manière dont les critiques, selon le pouvoir de légitimation qui leur incombe, ont tendance à valoriser des œuvres qui s'harmonisent avec leurs propres biais idéologiques, leur propre vision du monde. Afin qu'une œuvre présentant un point de vue ou une esthétique différents puisse être recevable pour la critique – par exemple des œuvres dans lesquelles une femme prend la parole dans une prose marquée par un certain lyrisme, défend ses droits et décrie les injustices dont elle est l'objet en raison de son sexe –, de nouvelles instances de légitimation ont dû au préalable apparaître.

Ainsi, comme le rappelle Boisclair, un sous-champ féminin a été construit au courant des années 1970 et surtout 1980 par des écrivaines, des critiques et des éditrices québécoises : il s'agit d'une stratégie adoptée dans le but d'accroître leur pouvoir d'(auto)légitimation et, partant, d'augmenter l'acquisition de leur capital symbolique dans le champ littéraire. L'émergence des écritures des femmes dans les années 1960, la création d'un sous-champ *féminin* au courant des années 1970 et l'expansion des études universitaires féministes auront contribué à remettre en cause la vision idéologique dominante²⁰⁰ et à instaurer de nouveaux regroupements textuels, formant des solidarités qui dépassent les frontières linguistiques ou génériques, croit Boisclair.

¹⁹⁹ Il est évident que des expressions telles que *le féminin* ou *les valeurs féminines* peuvent poser problème : celles-ci n'ont rien d'univoque et ne vont pas de soi. Un manque d'espace nous empêche de faire les nuances nécessaires – nuances que fait Boisclair dans son ouvrage. Ces valeurs féminines sont moins des thématiques figées qu'une sorte de mouvement qui s'échelonne dans la durée et qui se construit par l'articulation des rouages de l'ensemble du champ littéraire : des romans de Jovette Bernier ou d'Éva Sénécal qui critiquent la subordination des femmes aux valeurs traditionnelles à la création d'espaces de réception ouvertement féministes, en passant par la fondation de maisons d'édition ou de revues permettant que ces voix puissent s'exprimer.

²⁰⁰ Voir 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, 1987, p. 99-110. Dans cet article sur la fondation d'une parole émancipatrice féminine à partir des œuvres *Angéline de Montbrun* de Laure Conan et *La Chair décevante*

Un lien inextricable unit ainsi les instances de légitimation que sont la critique et la lecture d'une œuvre littéraire. Ces propos de Boisclair nous ont particulièrement aidé à baliser notre étude du discours critique québécois et à observer les rapports de pouvoir fondés sur une vision du monde qui sous-tend la pratique de la critique. Ils nous ont aidé à peaufiner les liens entre théories de la genericité littéraire, de la réception et de la critique comme instance de légitimation au sein de notre appareil méthodologique. Nous resterons à l'affût des éléments conceptualisables par la critique à un moment précis dans l'histoire de la littérature. Nous verrons que certaines œuvres publiées par des écrivaines et des écrivains du Québec dans les années 1960 sont novatrices et déroutent la critique. Celle-ci semble parfois incapable de recevoir ces propositions, en l'absence de paradigmes lui permettant de les conceptualiser.

Fortement sous l'emprise de la domination masculine, les problématiques liées à l'identité sexuelle et à la condition féminine dans la réception des œuvres et, par extension, dans l'ensemble du champ littéraire ont été marginalisées. Il importe de le souligner, il s'agit de question qui débordent quelque peu notre propos²⁰¹ et que nous n'aborderons que de manière rapide, lorsque nous analyserons les textes critiques au sujet de Marie-Claire Blais, Suzanne Paradis, Monique Bosco, Frédérique Valois et Louise Maheux-Forcier. La réception des œuvres de ces écrivaines fait ressortir certains phénomènes : les comptes rendus et autres articles adoptent par exemple un ton paternaliste ou évoquent l'apparence de ces deux écrivaines – descriptions physiques desquelles les auteurs masculins de notre corpus sont moins l'objet –, montrant le traitement différencié que les femmes doivent subir. L'étude du métadiscours sur le « roman féminin » montrera que ces luttes pour le pouvoir de consécration sont souvent liées à l'identité de genre (*gender*), de même qu'à une vision plutôt conservatrice du monde et de la littérature. Des critères esthétiques et sexuels s'entrecroisent en effet dans les jugements de la critique, que celle-ci soit de tendance conservatrice

de Jovette Bernier, Lucie Robert affirme que le projet de nationalisation de la société québécoise au début du XX^e siècle a contribué à l'émergence de l'écriture des femmes. Toutefois, celle-ci n'occupaient qu'une position marginale dans ces espaces discursifs et intellectuels, étant confinées aux genres dits mineurs (les contes, la littérature scolaire, le journal intime, etc.) alors que les hommes, bien ancrés dans la sphère politique et donc publique, s'adonnaient aux genres hégémoniques. C'est un récit dans lequel elles ne jouaient qu'un rôle secondaire.

²⁰¹ On pourrait néanmoins nous objecter que les questions formelles en elles-mêmes sont intimement liées à l'idéologie patriarcale. Nous ne pourrions être plus en accord avec ce grief. Selon Boisclair, certaines des écrivaines des années 1970 se sont adonnées à d'importantes remises en cause formelles et langagières afin de récuser l'androcentrisme du langage lui-même. « Les écrivaines jouent sur les signifiants, tissant une textualité moderne, faite d'ellipses, de fragments, d'expérimentations, et la forme bien souvent signifie autant que le fond. Le langage, symbole de la domination phallogocentrique, est l'objet d'un questionnement constant », affirme Boisclair. (Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x*, *op. cit.*, p. 158.)

ou davantage libérale, contribuant à une marginalisation de la production des femmes de l'époque – qui sont, comme le souligne Isabelle Boisclair, marginalisées d'avance dans le champ littéraire.

En suivant notre hypothèse de départ, peut-on affirmer que les différents agents de l'institution littéraire québécoise puissent avoir tenté, dans les années 1960, de construire de nouvelles valeurs liées aux expérimentations génériques au sein du champ littéraire? Par exemple, certains des poètes qui prirent part au dossier « Pour une littérature québécoise²⁰² » de la revue *Parti pris* revendiquaient dans leurs textes programmatiques une écriture plus près du réel, détournée d'un lyrisme vain et mensonger. La maison d'édition affiliée à la revue proposait pour sa part des œuvres novatrices, qu'on pense à celles de Jean-Jules Richard, de Gérald Godin, de Paul Chamberland, de Laurent Girouard ou de Jacques Renaud. Quant à elle, la revue *La Barre du jour*, fondée en 1965, est à cette époque un lieu de création inspiré de la poésie formaliste ou du surréalisme, tout en appelant à une réception audacieuse et renouvelée des œuvres littéraires. Ces instances sont-elles alors le lieu stratégique d'une quête de légitimation d'une pratique scripturale remettant en cause les frontières génériques de la littérature? On pourrait croire que oui, d'autant plus que, comme le souligne Boisclair en s'inspirant de la théorie bourdieusienne, l'entrée en scène ou le repositionnement d'un agent dans le champ littéraire a pour effet de modifier l'ensemble de celui-ci²⁰³. Nous garderons en tête ces pistes d'hypothèse, malgré le fait que, de notre perspective, ces questions soient peut-être trop vastes pour qu'elles puissent être accompagnées de réelles stratégies de légitimation par les auteurs. Nous aborderons donc moins le caractère éventuellement stratégique du travail des instances que les mécanismes institutionnels et discursifs de la critique. La critique est en définitive un acte de lecture institué et en quelque sorte socialisé. Après avoir observé les conditions de socialisation de la pratique critique, nous mettrons en lumière un plus large arrière-plan méthodologique qui sous-tend la lecture. Les théories de la réception peuvent en cela nous apporter quelque enseignement.

²⁰² *Parti pris*, vol. 5, « Pour une littérature québécoise », 1965, 88 p. D'autres dossiers de journaux ou de revues donnent également la parole aux écrivains qui réfléchissent sur leur propre pratique, orientant ainsi une manière de recevoir la littérature : *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 459-587; *Parti pris*, vol. 5, n° 2, « Pour une littérature québécoise », 1965, 88 p.; Jean O'Neil, « Les moins de 30 ans », *La Presse*, avril 1964, p. 3-8; Michel Van Schendel [et al.], *La poésie et nous*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Voix », 1958, 93 p.

²⁰³ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x*, *op. cit.*, p. 14.

La critique moderne, une critique à tendance formaliste

Mais quelle critique pratique-t-on au Québec en ce milieu du XX^e siècle? Il importe ici de quitter l'espace intellectuel québécois et d'effectuer un léger retour dans le temps afin d'observer dans quelle tradition, à la fois culturelle et méthodologique, s'inscrit le travail de la critique québécoise dans les années 1960. La littérature québécoise entretient, cela relève de l'évidence, d'importants liens avec la littérature française. Selon les époques et selon le point de vue des nombreux intellectuels et intellectuelles qui ont abordé cette question, la littérature québécoise est tour à tour considérée comme une branche de la littérature française, comme un taillis qui pousse avec peine dans l'ombre d'un arbre centenaire, ou comme un valeureux érable en pleine possession de ses moyens. Que ce soit sur le plan de l'enseignement, de l'édition, de la création ou, en ce qui nous concerne, de la critique, les liens entre le Québec et la France ont nourri d'abondantes réflexions en études québécoises. Comme nous le verrons, ce savoir littéraire français informe manifestement le travail de la critique québécoise des années 1960. On retrouve dans plusieurs textes de notre corpus des références aux grands écrivains et écrivaines de France – et, dans une moindre mesure, du reste de l'Europe ainsi que des États-Unis. Ceux-ci sont souvent invoqués rapidement, comme point de comparaison avec une œuvre recensée. Les critiques québécois, ne serait-ce que par leur formation dans les collèges classiques, ne sont pas imperméables aux mouvements de l'histoire littéraire française. Lucie Robert affirme que la « constitution du littéraire en savoir²⁰⁴ » tire son origine dans l'Europe du XVII^e et du XVIII^e siècles. Elle rappelle que ces questions se répercuteront au Québec avec un léger retard, dans les deux siècles suivants. La manière dont la notion de littérature s'élabore en France aux XVIII^e et XIX^e siècles, désormais détachée des Belles-Lettres, trouve des échos au Québec à l'époque, explique l'autrice.

Comme le souligne William Marx, au début du XX^e siècle en France, les répercussions des développements de la littérature au XIX^e siècle se font ressentir : la littérature, forme autonome depuis l'époque des Lumières, accentue à l'époque romantique son autonomie et, partant, son autoréflexivité. Mallarmé et les symbolistes reconnaissent cependant qu'elle est portée par une langue imparfaite, incapable d'accéder au réel²⁰⁵. À cette conception de la littérature et de l'œuvre littéraire correspond une critique qui ne juge plus automatiquement une œuvre à l'aune de critères

²⁰⁴ Lucie Robert, *L'institution du littéraire*, op. cit., p. 161.

²⁰⁵ Les conséquences philosophiques de ces développements ont été mis en lumière par Jacques Rancière, dans *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, (Paris, Librairie Fayard, coll. « Pluriel », 2010, 190 p.)

absolus. Dans le sillage des travaux du philosophe Henri Bergson, qui prend la mesure de l'intransitivité du langage, les poètes Paul Valéry et T. S. Eliot développeront une théorie critique à partir de la poésie qui trouvera son chemin à l'université française – la Nouvelle critique dans les années 1970 – et dans le monde anglo-saxon – la *New Criticism* dès les années 1950. Il s'agit, selon Marx, d'une critique à tendance formaliste²⁰⁶. Selon l'auteur, la critique romantique du XIX^e siècle voyait en la poésie une « émanation directe de l'intériorité²⁰⁷ », fruit d'un geste sincère directement relié au *moi* du créateur, seul moyen d'atteindre le réel. C'est avec cet héritage que plusieurs critiques s'en remettent, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, à la biographie de l'auteur ou, de manière érudite, à d'innombrables sources afin de tenter – vainement – d'accéder au réel par l'entremise de l'œuvre. Cette tendance, que Marx qualifie « d'étiologique » en ce qu'elle « cherche à remonter incessamment vers un au-delà du texte » et qu'elle envisage le travail de la critique « comme une recherche des causes²⁰⁸ », revendique une scientificité et trouve la faveur des universitaires. Au contraire, une deuxième frange de critiques s'appliquera plutôt à trouver « les impressions sur le lecteur, l'effet moral²⁰⁹ », répondant ainsi à une critique de type « impressionniste ». Cette séparation de la critique en deux tendances opposées s'apparente à celle qu'on retrouve dans la recherche sur la critique québécoise que nous avons évoquée plus haut. À ces deux pratiques distinctes, Valéry et Eliot riposteront avec une théorie critique centrée sur l'œuvre en elle-même, propositions qui se développeront dans les universités à leur suite. Tant pour Valéry que pour Eliot, la critique littéraire doit prendre un pas de recul : « Puisqu'il est impossible de toucher au poème lui-même, on en est réduit à manipuler non plus le poème, mais la cage qui le contient, ces parois de verre qui le séparent de tout ce qui n'est pas lui²¹⁰ », illustre Marx. On peut alors croire que les traditions critiques française et québécoise reposent sur une même conception de la littérature, et que la critique qui se pratique au Québec dans les années 1960 s'est probablement érigée dans le sillage des développements de la critique française du XX^e siècle. L'article « Le conflit des méthodes » de Georges-André Vachon pousse à le croire. Dans cet article paru en 1966 dans *Études françaises*, l'auteur réfléchit sur les nouvelles tendances de la critique littéraire – et les tendances de la critique moderne qu'esquisse Marx sont bien présentes dans ce

²⁰⁶ William Marx, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 340.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 196.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 37.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 201.

texte rédigé quarante ans plus tôt. Selon Vachon, les pays de la « *francité* » (Belgique et Suisse, principalement) ainsi que les États-Unis sont les terreaux fertiles de la « nouvelle critique », inspirée de Sartre et de Goldmann. Vachon souligne qu'une vision commune oppose trop strictement cette « nouvelle critique », qui appréhende l'œuvre plus « “directement”, sans le “détour” d'une approche “extrinsèque”²¹¹ », à de vieilles méthodes qui restent pour leur part « au seuil de l'œuvre²¹² » en s'appuyant sur des données historiques ou biographiques. Une nouvelle méthode plus subjective et impressionniste seyant aux œuvres contemporaines vient ainsi concurrencer une ancienne méthode plus objective et *scientifique* qui saurait se buter aux œuvres universelles et françaises. Si cette dichotomie n'est pas conforme à la réalité, c'est précisément en raison de la nature même de la critique, estime Vachon. En s'appuyant sur les écrits essayistiques de Paul Valéry et de T.S. Eliot ainsi que sur l'entreprise du narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, Vachon considère la création littéraire comme « une expérience d'approfondissement intérieure qui débouche sur l'extrême solitude de l'œuvre²¹³ ». On reconnaît aisément ici la pensée symboliste. Selon Vachon, la critique pure est inextricablement liée à la création et, ce faisant, elle se situe en quelque sorte en dehors de ce « conflit des méthodes » qu'on aurait coutume de concevoir. La critique pure, ce serait celle qui « cherche à ravir aux œuvres les secrets de leur fabrication²¹⁴ ». Et, selon Vachon, c'est l'écrivain lui-même qui est le plus au fait des mystères de la fabrication des œuvres :

Lorsqu'il commence lui-même à créer, [l'écrivain] dépend souvent très étroitement des œuvres qui l'ont nourri, et c'est encore grâce à son sens critique qu'il s'en détachera. Le mot « critique », tel que nous l'employons ici, désigne une attention tournée vers l'œuvre considérée comme objet d'art : l'écrivain cherche à prendre conscience des moyens techniques mis en œuvre par ses devanciers, et à les isoler, pour les transposer dans sa propre création²¹⁵.

Alors que les anciens « fourni[ssent] au lecteur une indispensable voie d'approche de l'œuvre », les nouveaux « renoncent à “dire vrai” au sujet de l'œuvre²¹⁶ » en proposant au lecteur un commentaire parmi ses mille possibilités de significations. La critique, pour Vachon, a donc partie liée avec la création elle-même. Comme nous le mentionnons dans notre introduction, la critique

²¹¹ Georges-André Vachon, « Le conflit des méthodes », *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 134. (L'article a été republié dans un hommage consacré de manière posthume à l'auteur.)

²¹² *Ibid.*, p. 149.

²¹³ *Ibid.*, p. 142.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 151.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 151.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

québécoise des années 1960 ne se divise pas franchement en deux factions parallèles; la critique, comme l'indique Vachon, est davantage une vision de l'œuvre ou un rapport avec celle-ci qu'une technique d'analyse spécifique. Plusieurs critiques québécois collaborant aux quotidiens œuvrent également, particulièrement dans les premières années de la décennie, dans des universités – ou sont sur le point d'y être recrutés –, montrant que la critique journalistique et la critique universitaire ont des points de contact et que différentes tendances critiques se côtoient durant la décennie.

En France non plus cette séparation n'est pas absolue. Si la Nouvelle critique fait véritablement son entrée sur les campus français dans les années 1970, de nouvelles théories littéraires, manifestant une conception de la littérature comme science, se développent dès les années 1950 et 1960 : structuralisme, narratologie, poétique, etc. Ces différentes orientations de la critique spécialisée ont été évidemment perçues au Québec, et ce au moment même où elles émergeaient en France. Dans le quatrième tome de *L'histoire de la littérature française du Québec*, Gilles Marcotte, Paul Wyzcynski et Pierre de Grandpré, dans un chapitre couvrant la critique littéraire, associent la pratique critique d'André Brochu à la Nouvelle critique : « L'action de Brochu vise à renouveler la critique dans son approche des œuvres, et il emprunte pour ce faire à la “nouvelle critique” française; il veut en outre que la critique serve à l'affirmation et à la libération de l'identité québécoise²¹⁷. » La division de la phrase en deux parties suggère que ces perspectives critiques françaises dont s'inspire Brochu sont adaptées à la réalité sociolittéraire québécoise – et sont utilisées dans le cadre d'un audacieux programme politique. Aucune référence, aucun nom d'auteur français ne sont cependant mentionnés, comme si on supposait que le lecteur savait de quoi il en retourne. Les guillemets qui encadrent l'expression « nouvelle critique », eux, confèrent à l'expression un caractère officiel, voire usuel.

Ces brèves considérations ne servent évidemment pas à déterminer si la critique québécoise des années 1960 correspond ou non à une critique à tendance formaliste. De toute façon, l'évolution de la critique littéraire en France n'a, souligne Marx, rien de linéaire, et les regroupements, les recoupements de même que la chronologie qu'on peut en tracer dans l'histoire littéraire française n'ont rien d'absolu. Il s'agissait plus simplement d'inscrire la critique québécoise dans un cadre

²¹⁷ Gilles Marcotte, Paul Wyzcynski et Pierre de Grandpré », « Chapitre VIII : La critique littéraire, de 1945 à nos jours », *loc. cit.*, p. 353.

plus large, de rappeler que l'exercice critique ne s'effectue pas en vase clos et que les rapports entre la France et le Québec se manifestent également dans la pratique de la critique. On peut croire que les textes de notre corpus contiennent des pratiques assez variées. Différentes tendances se chevauchent : impressionnisme, moralisme, positivisme; critique journalistique, savante, formaliste, impressionniste, etc. D'ailleurs, comme les collaborateurs de *L'histoire* le disent, « La critique régulière ne s'enferme pas, en règle générale, dans des théories aisément identifiables [...] On aurait quelque difficulté, en France même, à isoler parfaitement les “phénomènes critiques” que représentent ou ont représenté un André Rousseaux, un Luc Estang, un Robert Kemp, un Robert Kanters²¹⁸ ». Cette fois-ci, des noms sont évoqués; la critique littéraire française n'est véritablement pas étrangère aux rédacteurs de *L'histoire* et, on le devine, à bon nombre de critiques québécois de l'époque.

La réception

Nous avons jusqu'à maintenant voulu mettre au second plan la pratique individuelle de la critique afin de faire valoir ses implications collectives et sociales. Nous l'avons dit : proférer un jugement sur une œuvre, c'est réactiver un ensemble de jugements qui nous précèdent; c'est mettre en lumière la position que l'on occupe dans le champ littéraire; c'est manifester une vision du monde et de la littérature. Mais, ne l'oublions pas, rédiger un compte rendu d'une œuvre dans un journal ou dans une revue littéraire nécessite, c'est une lapalissade, la lecture de cette œuvre. Nous aborderons dans les prochaines pages les théories de la réception et de la lecture et nous verrons qu'à l'instar de la critique, il s'agit d'une activité à la fois personnelle et collective.

L'École de Constance

Il est difficile d'aborder la lecture sans s'inspirer des théories de la réception, développées principalement à l'École de Constance dans les années 1970. Nous nous arrêterons dans ce qui suit sur les propositions de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco et Stanley Fish, quatre des plus célèbres penseurs de ces mouvances. Dans son célèbre ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, Jauss critique vivement la manière dont l'histoire littéraire est enseignée. Pour lui, il est impensable d'omettre l'effet que produit un texte sur le lecteur. Il faudrait, afin de sauver l'histoire littéraire, arriver à éclairer l'interaction des œuvres entre elles ainsi que le rapport historique

²¹⁸ *Ibid.*, p. 341.

découlant de l'interrelation des pôles de la production et de la réception. Jauss propose de réconcilier les tendances formaliste et marxiste de la théorie historique, afin de combler le fossé entre esthétique et histoire. C'est l'esthétique de la réception qui saurait réduire cette dichotomie²¹⁹. L'histoire littéraire, écrit Jauss, comporte une chaîne de lecteurs : chacun d'entre eux est influencé par son prédécesseur et influence à son tour son successeur.

Collègue de Jauss à l'Université de Constance, Wolfgang Iser aura placé la question du lecteur au centre de ses théories de la réception : le lecteur implicite est partie intégrante de ses propositions. Pour Iser, c'est le lecteur qui produit les « conditions nécessaires pour que le texte produise son effet²²⁰ » dans sa rencontre avec le texte. Le schéma de la communication est au cœur des concepts d'Iser qui s'inspire des théories du langage définies par Austin²²¹ et Searle²²²; or, l'effet du texte est généré selon lui par un lien rétroactif ou dialogique. Les actes de parole sont des énoncés situés dans un contexte et, pour Iser, le texte fonctionne de telle manière : c'est en quelque sorte une *phrase* proférée par un émetteur et celle-ci se répercute dans une réalité extratextuelle. Différents mécanismes sont présents dans le texte comme dans le discours : des effets agissent sur le destinataire, sont en cela performatifs, et poussent le lecteur à agir. Par sa lecture, ce dernier active un lien d'interaction entre les éléments externes et les structures internes du texte et crée un « événement²²³ ». L'effet de lecture comporte un « processus d'action » : les nouvelles informations fournies par la lecture corrigent la compréhension qu'a le lecteur du texte, en un phénomène de rétroaction²²⁴. « C'est ainsi que le texte et le lecteur sont impliqués dans une situation dynamique qui ne leur est pas imposée d'avance, mais qui s'établit dans le processus de la lecture en tant que condition d'une compréhension du texte²²⁵ », ajoute Iser. Selon lui, cette interaction événementielle aurait des apparences de réalité : bien que le texte de fiction ne produise

²¹⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978 [1972], p. 49-52.

²²⁰ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 31.

²²¹ John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1962], 202 p.

²²² John R. Searle, *Les actes de langage; essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, 261 p.

²²³ Sur la nature potentiellement événementielle de la lecture, voir Micheline Cambron et Gérard Langlade, *L'événement de lecture*, Montréal, Nota Bene, 2015, 398 p. Selon Cambron et Langlade, l'« événement de lecture » réside dans la « rencontre accidentelle d'une donnée subjective et d'un éclat stylistique » (p. 29). À l'instar de la vie quotidienne dont la monotonie est rompue par un attentat, une révolution, un accident, l'activité du lecteur disponible met parfois en place une « radicale surprise, la conscience d'un changement profond et l'ouverture vers un futur encore indéfini » (p. 21).

²²⁴ *Ibid.*, p. 124. Afin d'étayer ses réflexions sur le processus de rétroaction de l'effet du texte, Iser s'inspire des théories de la cybernétique de Norbert Wiener.

²²⁵ *Ibid.*.

aucune réalité, la rétroaction du texte produit un « moment » qui s'apparente à la réalité : « Dès lors que l'acte de lecture déploie le texte en tant que processus de réalisation, il constitue le texte en tant que réalité, car quelle que soit la réalité, elle est tout d'abord en tant que processus événementiel²²⁶. »

Comme nous l'avons dit plus haut, notre étude cherchera entre autres à mettre en lumière le savoir qui conditionne les jugements de la critique et qui, partant, permet à un texte de s'inscrire dans un ensemble d'œuvres légitimes, à savoir la littérature. Cet arrière-plan qui permet de conceptualiser différentes unités sémantiques d'un texte prend la forme, dans les théories de la réception, d'« horizon d'attente » ou de « répertoire ». Ces notions centrales des travaux de Jauss et d'Iser sont indispensables pour notre travail. D'abord, l'horizon d'attente est selon Jauss l'« expérience préalable » à la lecture, construite par le genre auquel un texte s'identifie, par la somme de l'esthétique des œuvres antérieures « *dont elle suppose la connaissance* », ainsi que par « *l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne*²²⁷ ». Considérer l'expérience du public par l'entremise du concept d'horizon d'attente permet de concevoir la littérature à la manière d'un événement, de l'inscrire dans une historicité, en plus de la considérer dans le domaine des arts. L'histoire des genres est pour Jean-Marie Schaeffer, qui reprend les notions de Jauss, un « processus temporel de l'établissement et de la modification continus d'un horizon d'attente²²⁸ ». Étudiée sous l'angle de la réception, l'histoire littéraire, se modifiant sans cesse, s'avère un processus dynamique, à travers lequel le passé et le futur s'entrelacent.

Pour Jauss, le jugement de la valeur esthétique de l'œuvre d'art se mesure dans la réaction (réponse, non-réponse, dépassement des attentes, déception, etc.) de son public premier. C'est par l'étude de la réponse du public premier – en analysant par exemple la critique de première réception d'une œuvre – qu'on peut mesurer ce que Jauss qualifie d'« écart esthétique ». Cette autre notion phare développée par Jauss consiste en

la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences

²²⁶ *Ibid.*, p. 126.

²²⁷ *Ibid.*, p. 49. (C'est Jauss qui souligne.)

²²⁸ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer [et al.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1986, p. 57.

familiales ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience²²⁹.

Plus les attentes des lecteurs premiers d'une œuvre sont déjouées, plus l'écart esthétique est grand et, aux yeux de Jauss, plus importante est la valeur artistique de l'œuvre. Au contraire, une œuvre qui satisferait fidèlement les attentes du public premier serait un objet de divertissement plutôt qu'une œuvre d'art, croit l'auteur. Cette conception de la valeur artistique est toutefois contestée, de même que certaines composantes de l'horizon d'attente. Par exemple, Joseph Jurt, dans *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, soutient qu'il est inexact d'affirmer que la valeur artistique d'une œuvre ne se mesure qu'à la lumière de cet écart, par son caractère inédit par rapport aux attentes du lecteur. Jurt plaide de surcroît qu'il n'existe pas d'horizon d'attente unique et surtout objectif pour une époque donnée, au contraire de ce que prétend Jauss. Des critères hétérogènes et éventuellement subjectifs peuvent également constituer l'horizon d'attente. Il y aurait de surcroît quelque chose d'élitiste dans ce concept central de Jauss, juge Jurt : il ne se fonde presque exclusivement que sur des critères esthétiques, alors que des critères extralittéraires (des appréhensions personnelles conditionnées par la société, la classe à laquelle le lecteur appartient, les lectures personnelles, etc.) contribueraient à former l'horizon d'attente. Jurt croit que l'horizon d'attente de la critique journalistique de l'œuvre du romancier français Georges Bernanos est surtout fondé sur des critères extralittéraires, qui s'écartent de la littérarité : « Les jugements des interprètes littéraires – qui sont pourtant des “professionnels” de la littérature – ne sont déterminés par des critères esthétiques que dans une infime proportion²³⁰. » Nous nuancerons au courant de notre thèse cette affirmation, mais nous sommes en accord avec le fait que les jugements de la critique ne reposent pas sur des critères purement esthétiques. Jurt fait par ailleurs remarquer que la notion d'innovation est assez neuve en littérature : il serait difficile de l'appliquer à des textes anciens issus d'époques où le respect des normes était essentiel à la réussite d'une œuvre. Évidemment, bien qu'extrêmement exhaustive, l'enquête de Jurt s'attache à un cas particulier. Il serait tendancieux de tirer des conclusions sans appel à la lumière de cet exemple précis; son travail fragilise néanmoins le concept de Jauss, invitant à l'assouplir quelque peu. Les critiques à son endroit l'auront subséquemment poussé à développer l'horizon d'attente, dans la postface de son ouvrage intitulée « L'esthétique de la réception : une méthode partielle »,

²²⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *oc. cit.*, p. 53.

²³⁰ Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Marie Place, coll. « Œuvres & critiques », 1980, p. 315.

en distinguant l'horizon d'attente littéraire, « impliqué par l'œuvre nouvelle », de l'horizon d'attente social, qui constitue « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception », grâce à une « précompréhension du monde²³¹ ». La fusion de ces deux niveaux permet au lecteur de considérer à la fois des normes qui fondent des modèles et le potentiel changement esthétique, fondant une nouvelle norme²³². Toutefois, lui répond Jurt, le lecteur implicite n'est pas objectif, comme semble le concevoir Jauss; Jurt plaide en somme pour l'intégration au modèle de Jauss d'une sociologie de la réception afin de tenir compte des « différenciations sociales et des particularités historiques du public²³³ ». À travers le métadiscours de la littérature des années 1960 au Québec, les notions d'attentes et d'écart sont bien présentes. Nous verrons le poids qu'exerce la norme dans le discours des critiques de première réception : ces écarts ne sont pas majoritairement perçus de manière positive, ou s'ils le sont, ils ne remettent pas forcément en cause l'horizon d'attente de la critique. Cela a peut-être à voir avec le fait que les modifications et les variations des normes dans l'histoire littéraire se font lentement : le lecteur dérouté peut être poussé à rédiger une recension dans laquelle il manifestera son irritation. La suite de notre thèse dévoilera que les critères d'une certaine manière idéologiques viendront plutôt teinter ces critiques négatives, même celles qui se concentrent avant tout sur la forme des œuvres.

Selon Iser, le texte comporte des éléments qui résultent de stratégies mises en place par l'écrivain, lesquelles permettent ou empêchent l'interaction entre le texte et le lecteur. Ces stratégies ont comme tâche de regrouper les composantes du « répertoire » du texte, ainsi que de lier le contexte de production au « répertoire » personnel du lecteur. Le concept de « répertoire » développé par Iser s'apparente à l'horizon d'attente de Jauss : il s'agit de l'« ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation²³⁴ » qui « détermin[ent] le cadre situationnel du dialogue entre le texte et le lecteur²³⁵ ». Autour de tout texte gravite un ensemble de données extratextuelles, constellation dans laquelle le lecteur doit opérer des « sélections » :

Le répertoire du texte se compose de sélections. Il établit un lien entre le texte et les cohérences systémiques de l'environnement qui sont constituées par le milieu social et le contexte des littératures antérieures. Les normes retenues et les références littéraires

²³¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 259.

²³² Il semble que cette distinction n'ait toutefois pas convaincu les sceptiques. Voir Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, septembre 2011, p. 763-781.

²³³ Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, op. cit., p. 34.

²³⁴ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 129.

²³⁵ *Ibid.*, p. 146.

forment l'horizon du texte : c'est ainsi qu'on dispose au départ d'un certain contexte référentiel relatif aux éléments sélectionnés dans le répertoire. Sur la base de ce contexte, le texte crée un système propre d'équivalence, de linéarité qu'est le texte comme tel²³⁶.

Iser considère en ce sens, à l'instar de Jauss, que la lecture s'inscrit dans un horizon qui jaillit à partir de l'œuvre, mais aussi à partir du lecteur et dans lequel ce dernier doit puiser pour intellectualiser le texte. Plus le répertoire du lecteur est vaste, plus d'éléments qui relèvent de celui du texte seront déchiffrés. La lecture superpose ainsi un code « secondaire », celui du lecteur (et donc extrêmement variable d'une personne à l'autre), à un code « primaire », celui du texte, c'est-à-dire un « modèle d'organisation de la perception²³⁷ » qui comporte toutes ses interprétations possibles mises en œuvre par l'auteur. La sélection opérée par la lecture de certains éléments du code primaire met en rapport un « premier-plan » et un « arrière-plan »²³⁸. Puisqu'il contient à la fois des éléments esthétiques et extralittéraires, le répertoire a une portée plus vaste celle de l'horizon d'attente.

Les éléments inhérents au système générique d'un texte s'inscrivent dans ce répertoire : le lecteur peut les reconnaître ou les ignorer dépendamment de ses expériences génériques préalables. Iser affirme que certains genres comportent un répertoire davantage extralittéraire (le roman, par exemple, qui conventionnellement met en scène une représentation sociale et historique), alors que certains autres sont davantage fondés sur la tradition littéraire (comme dans le cas de la poésie, qu'Iser estime particulièrement autoréférentielle). Il s'agit de conceptions quelque peu strictes de la distinction entre poésie et roman; cet équilibre conventionnel, croit Iser, aurait d'ailleurs tendance à se renverser au courant du XX^e siècle, période marquée par d'importantes expérimentations formelles²³⁹. Le texte comporterait des formes stratégiques qui facilitent l'interaction entre le texte et le lecteur; celles-ci s'apparentant à des conventions formelles (la forme du sonnet, par exemple). Ces stratégies, pour qu'elles produisent leur effet, font partie d'un *code* que doit néanmoins maîtriser le lecteur, à la manière de celui qui doit être partagé entre deux locuteurs pour que la communication réussisse.

Comme c'est le cas pour l'horizon d'attente, des disparités peuvent exister lors de la confrontation entre le répertoire du texte et celui du lecteur contemporain, entraînant différentes

²³⁶ *Ibid.*, p. 161.

²³⁷ *Ibid.*, p. 174.

²³⁸ *Ibid.*, p. 175-176.

²³⁹ Lors de l'étude de notre corpus, il sera possible de constater que cet équilibre se fragilise effectivement.

attitudes de lecture. D'un point de vue pragmatique, le degré de superposition entre le répertoire de l'œuvre et celui du lecteur fait varier la « fonction communicative du répertoire » qui organise le lien entre le lecteur et le texte. La lecture nécessite en quelque sorte de défricher le texte, de suivre certaines de ses lignes directrices, tout en renonçant en contrepartie à y emprunter d'autres avenues possibles. Les variations des connaissances culturelles du lecteur influencent évidemment sa capacité à percevoir les éléments du répertoire du texte. Toutefois, l'interaction entre le texte et le lecteur peut être entravée par des mécanismes internes, strictement textuels. Plus difficile la condition de communication entre le lecteur et le texte sera, plus sa participation à l'établissement de l'interaction sera grande; au contraire, si « le texte reproduit largement une communication préalable²⁴⁰ », la participation sera limitée. Plus le lecteur contemporain est éloigné de l'époque de production de l'œuvre, plus sa lecture sera « contemplative » : les modes de vie décrits ou la langue utilisée, par exemple, peuvent se situer trop loin du contexte du lecteur pour qu'il puisse se l'approprier, y trouver une quelconque familiarité. Au contraire, si l'œuvre est contemporaine du lecteur, les valeurs de son répertoire se trouvent au premier plan de la lecture, celle-ci permettant de « transcender la position par laquelle il est lié au monde quotidien²⁴¹ ». La lecture est donc en somme une « activité de synthèse ». Cette focalisation sur le pôle lectoral de l'œuvre aura grandement influencé la critique littéraire en participant à la déconstruction de l'hégémonie du texte, s'écartant en somme de ce que Jauss aura appelé la « critique immanente ». Pour Iser, cette nature communicationnelle du répertoire montre que « nos modes de perception et de représentation sont perméables, sans finesse et sélectifs²⁴² ».

Or, même en focalisant leurs efforts sur la construction d'un lecteur implicite, Jauss et Iser ne se seraient pas détournés d'un certain élitisme. En effet, le lecteur implicite établi par les théories de l'École de Constance adopterait le modèle du critique ou du théoricien, cultivé et savant et possédant de riches connaissances littéraires, note Fabien Pillet. Il s'agit en fait d'une remarque que formule Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*²⁴³; Pillet affirme à ce sujet : « Cela signifie que les seuls récepteurs intéressants maîtrisent les codes, connaissent l'histoire de la littérature, sont prêts à jouer le jeu des textes. Cette vision élitiste du lecteur relève pour Bourdieu d'un

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 155.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 144.

²⁴² *Ibid.*, p. 154.

²⁴³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998, 567 p.

narcissisme herméneutique [...] illusoire, faux et ainsi voué à l'échec²⁴⁴. » Le caractère abstrait et désincarné du lecteur implicite poserait également problème. Celui ou celle qui tient un livre est un être de chair et psychologiquement constitué plutôt qu'un simple narrataire de papier.

Bourdieu, soulève Pillet, critiquait également l'ahistoricisme (de la tradition mais aussi de la lecture contemporaine) du modèle de l'École de Constance qui oblitérerait la fonction sociale du texte – malgré ce que plaide Jauss dans « Littérature médiévale et théorie des genres²⁴⁵ » – pour lui accorder une autonomie qui est en elle-même illusoire. De plus, croit Pillet, le modèle de Constance pécherait par ethnocentrisme, ces théories ne concernant que le monde occidental. Les théories postcoloniales et orientalistes auraient ainsi accéléré irréversiblement l'obsolescence des propositions de Jauss et d'Iser, croit Pillet qui tente de comprendre pourquoi les théories de la réception suscitent moins d'intérêt en ce XXI^e siècle. Enfin, des contradictions entre la théorie et son application – quand ce n'est pas une véritable distorsion de la théorie dans l'application – fragilisent les principaux fondements des théories de la réception²⁴⁶. Pillet soutient que, malgré les critiques que plusieurs formulent à l'endroit de l'École de Constance, le fait que certaines disciplines et théories récentes (la psychologie cognitive, la sociologie littéraire, les théories postcoloniales) développent selon leurs propres perspectives les théories de la réception prouve l'efficacité et la pertinence de celles-ci. Pillet en appelle à une réactualisation du modèle de la réception à la lumière du contexte actuel. Ces réflexions nous apparaissent pertinentes. Nous avons néanmoins choisi d'inclure à notre méthodologie les propositions des penseurs de l'École de Constance, en demeurant cependant critique quant à leur portée et à leur application.

²⁴⁴ Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *loc. cit.*, p. 765. (C'est Pillet qui souligne.)

²⁴⁵ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres » dans Gérard Genette [et al.], *op. cit.*, p. 37-76. L'article a paru à l'origine dans la revue *Poétique* en 1970.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 774-775. Selon Pillet, alors qu'il prône la polysémie du texte et critique la manière dont la critique immanente impose une vérité fondamentale au texte littéraire, Jauss impose une vérité fondamentale aux textes qu'il analyse dans ses exemples d'application. Iser, pour sa part, semble difficilement capable de mesurer la pertinence de son concept de coopération textuelle entre le lecteur et le texte pour certains textes très codifiés (le roman réaliste, par exemple, qui fournit une masse d'informations au lecteur), s'en tenant à des œuvres dans lesquelles les libertés prises par les auteurs sont plus grandes, comme les romans baroques du XVIII^e siècle ou ceux du XX^e siècle (dont leurs auteurs réactualisent les libertés formelles marquant les années 1700). Ces ouvrages, en quelque sorte plus cryptés, demandent au lecteur un plus grand travail de déchiffrement du sens, de remplissage des blancs de signification, et donc de participation dans leur interaction avec le texte.

Le lecteur modèle

Les théories de la lecture auront évidemment débordé les frontières allemandes. Dans son ouvrage *Lector in fabula*, Umberto Eco a lui aussi longuement réfléchi à la place du lecteur dans l'expérience littéraire. Pour Eco, tout texte comporte des « espaces blancs²⁴⁷ » que le lecteur doit compléter. L'auteur, lors de l'élaboration de son œuvre, met en place des stratégies (langue, lexique, style, « signaux de genre ») qui participent à la construction du « lecteur modèle²⁴⁸ ». Eco distingue ce lecteur modèle – et donc hypothétique, potentiel – du lecteur empirique, celui qui tient l'œuvre dans ses mains. Eco parle d'une « coopération textuelle » : un texte demeure incomplet sans la présence d'un lecteur qui l'actualise. L'auteur s'inspire lui aussi des théories de la communication, tout en s'en distanciant : la lecture est communication *in absentia*, exempte de gestuelle signifiante ou de rétroaction qui surviennent parfois dans la conversation orale. Ainsi, « un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif²⁴⁹ ». Pour que la coopération soit possible, le lecteur doit mesurer ses compétences face aux normes et au savoir convoqués par le texte, ce que Eco nomme la « compétence encyclopédique » (qui s'apparente à l'horizon d'attente de Jauss ou au répertoire de Iser)²⁵⁰. À l'instar de ce qu'affirme Iser, la participation du lecteur dépend aux yeux d'Eco du recoupement entre l'encyclopédie du lecteur et celle du texte. Cette participation serait en quelque sorte la « réponse » du lecteur à la « question » que pose le texte, illustre l'auteur italien qui s'inspire lui aussi de la pragmatique.

²⁴⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula* ou *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], p. 65.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 64-68.

²⁴⁹ *Idem.* (C'est Eco qui souligne.)

²⁵⁰ L'encyclopédie comporte des éléments hétérogènes : d'abord, des indices lexicaux permettent d'associer les mots du texte à des traits définitoires. Des éléments renvoyant à la linguistique renseignent ensuite sur le contexte, tels que des pronoms annonçant la présence d'un personnage féminin. Des traces de nature circonstancielle fournissent quant à elles des informations grâce au lien qu'elles établissent avec le reste du texte : l'aspect théologique jaillira d'une phrase qui comporte par exemple le terme « Verbe » (avec une majuscule). Des éléments rhétoriques ou stylistiques viennent instaurer un contexte reconnaissable pour le lecteur, à l'instar de l'énoncé liminaire « il était une fois » qui suppose ici une époque non déterminée, et que le texte se situe probablement du côté de la fiction. De manière similaire, l'ossature de scénarios intertextuels fournit au lecteur des repères, parfois génériques, issus de lectures antérieures : « il était une fois » est une phrase qu'il pourrait avoir rencontrée dans un conte lu préalablement. Enfin, des structures idéologiques peuvent être encodées dans le texte.

Reader-response criticism et interpretative communities

Dans les années 1970, Stanley Fish, influencé par les auteurs pragmatistes étatsuniens ainsi que par le déconstructivisme derridien, propose de décloisonner la littérature. Selon le chercheur américain controversé, la littérature peut prendre part aux débats sociaux, en vertu du rôle qu'elle joue dans « le statut des savoirs et des discours dans le monde contemporain²⁵¹ », entretenant des rapports avec des disciplines telles que le droit. La volonté de Fish d'abattre les frontières qui isolent les disciplines universitaires relèverait au dire d'Yves Citton d'un réel geste politique. Ses propositions, bien qu'elles soient parfois considérées comme radicales, rejoignent en les prolongeant les théories de l'esthétique de la réception et sont animées du désir de rompre avec l'élitisme et l'aspect désincarné qu'on a pu reprocher aux thèses des chercheurs de l'École de Constance. Fish soutient que tout lecteur est situé dans un contexte particulier qui conditionne sa compréhension, et si les éléments qui forment ce contexte – l'autorité de l'auteur, le métadiscours de l'œuvre, l'institution littéraire, la culture dans laquelle s'inscrit le lecteur, etc. – sont parfois normalisées, on aurait tort de croire qu'un texte produise un degré zéro de signification. Des « rubriques organisatrices » (“organizing rubrics²⁵²”) préalables aux différents domaines de l'expérience humaine guident l'interprétation d'un énoncé. Toute situation de communication – et la littérature en est une²⁵³ – suppose de posséder “a structure of assumptions, of practices understood to be relevant in a relation to purposes and goals that are already in place²⁵⁴”.

La lecture d'un texte serait tributaire d'une série de « décisions » prises par le lecteur, à la suite desquelles il adopterait une attention particulière à certaines « stratégies interprétatives » (“*interpretative strategies*”²⁵⁵). Il existerait selon le sens commun des signes distinctifs qui constitueraient, à titre d'exemple, le texte poétique, et c'est avant tout en reconnaissant ces signes qu'il est possible pour le lecteur de distinguer un poème d'un essai ou d'un roman – bien davantage que ses qualités poétiques intrinsèques. En d'autres termes, il s'agit de regarder un poème avec une attention qui permet de reconnaître la poésie. En cela, le lecteur « performe » (“*perform*”) le texte

²⁵¹ Yves Citton, « Préface : Puissance des communautés interprétatives », dans Stanley Fish, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires, coll « Penser/Croiser », 2007, 13.

²⁵² Stanley Eugene Fish, *Is there a Text in This Class? the authority of interpretive communities*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1980, p. 314.

²⁵³ C'est ce qu'affirme entre autres Alain Vaillant dans *L'histoire littéraire*. (Voir Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U ». Série Lettres », 2010, 391 p.

²⁵⁴ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?*, *op. cit.*, p. 318.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 168.

littéraire : “Skilled reading is usually thought to be a matter of discerning what is there, but [...] it is a matter of knowing how to *produce* what can thereafter be said to be there. Interpretation is not the art of construing but the art of constructing²⁵⁶.” Ces propos rejoignent ainsi ceux de Claude Lafarge, de Louise Milot et de Denis Saint-Jacques au sujet de la littérarité du texte cités plus haut. L’interprète *fait* (“make”) ou *construit* un poème plus qu’il ne le décode, illustre Fish. Cette opération qui assignerait à un texte son identité ne serait toutefois pas purement subjective, puisque des structures de compréhension prédéterminent la lecture. Tout lecteur s’inscrit dans une institution, est influencée par cette dernière, et ainsi le lecteur performe le poème à partir de sa condition d’agent dans une structure institutionnelle (“the institutional structure of which the ‘seer’ was an extending agent²⁵⁷”) :

This is what [Harvey] Sacks means when he says that a culture fills brains “so they are alike in fine detail”; it fills them so that no one’s interpretative acts are exclusively his own but fall to him by virtue of his position in some socially organized environment and are therefore always shared and public²⁵⁸.

En somme, si la lecture n’est pas contrainte par une normalisation de la présignification, elle n’est pas, en raison de ce savoir qui organise sa compréhension préalable, tout à fait libre. Les théories de Fish ne sont alors pas sans rappeler celles de l’institution du littéraire, citées plus haut, selon lesquelles la littérature se définit non de manière intrinsèque mais de l’extérieur, par l’entremise de forces déterminantes qui précèdent le texte et qui lui assignent une identité littéraire. Elles rejoignent également les thèses de Paul Ricœur sur l’identité narrative²⁵⁹.

Dans son texte “Interpreting *The Variorum*”, Fish s’attache à étudier certains nœuds qui se sont noués au fil des interprétations des poèmes de Milton dans l’histoire de leur réception. Ces chocs interprétatifs témoignent avant tout d’expériences divergentes de lecture : c’est l’intention du lecteur qui prévaut dans l’interprétation d’un texte. N’en déplaise aux tenants du formalisme, la signification d’une œuvre ne résiderait pas en elle-même, mais plutôt à travers l’union des formes de l’expérience du lecteur, des unités formelles du texte et de la structure d’intention de l’auteur. “The critic who confidently rests his analyses on the bedrock of syntactic descriptions is resting on

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 327. (C’est Fish qui souligne.)

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 335.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ Voir : Paul Ricœur, *Temps et récit I : L’intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983, 402 p.; Paul Ricœur, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1984, 298 p.; Paul Ricœur, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1995, 426 p.; Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990, 424 p.

an interpretation; the facts that he points to are there, but only as a consequence of the interpretive (man-made) model that has called them into being²⁶⁰», ajoute Fish. Deux lecteurs d'un poème de Milton adoptant deux séries de stratégies interprétatives distinctes *performeraient* alors deux textes différents.

Fish croit qu'un groupe de lecteurs appartenant à une même communauté partageraient un ensemble de stratégies interprétatives et d'intérêts qui les prédisposeraient à *performer* un texte particulier lors de leur lecture. C'est dès lors un « vous communautaire » qui prête au poème ses capacités poétiques. C'est ici qu'intervient la fameuse notion de « communauté interprétative » :

Interpretative communities are made up of those who share interpretative strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around²⁶¹.

Observer synchroniquement une communauté interprétative révélerait une relative stabilité, alors qu'une étude diachronique de la même communauté permettrait d'y voir des fluctuations et une certaine évolution. Un lecteur pourrait, selon Fish, appartenir à différentes communautés interprétatives : il produira ce faisant différents textes en choisissant des stratégies provenant de communautés distinctes.

La notion de communauté interprétative a sans contredit le mérite de remettre en cause ce que Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau nomment, dans la présentation d'un dossier sur les communautés de lectures de la revue *Tangence* qu'ils dirigent, la « mythologie romantique » qui supposerait que la véritable lecture est une activité complètement retranchée du monde. Au contraire : « *lire seul, c'est encore lire ensemble*²⁶² », écrivent-ils. Néanmoins, permettons-nous de joindre notre voix aux critiques²⁶³ de certains concepts de Stanley Fish et d'interroger la notion de

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 167.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

²⁶² Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, « Liminaire », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 8.

²⁶³ Comme le souligne György C. Kálmán, une communauté n'est jamais monolithique. Elle implique un groupe central et un groupe périphérique, et renvoie souvent à la notion de classe, alors que Fish fait l'impasse sur ces questions. La notion devrait comporter des sous-catégories, séparant un public amateur et professionnel, ou reposant sur des idéologies distinctes. Or, effectuer de telles coupes supposerait un travail s'inscrivant lui-même dans une communauté interprétative. Le concept n'est-il pas alors un peu tautologique? Qu'est-ce qui, alors, ne relèverait pas d'une communauté si toute interprétation est située? D'autre part, la notion d'interprétation elle-même n'est pas univoque : lire un texte n'est pas la même chose que se l'approprier, ni de le résumer ou de le lier à un ensemble. L'interprétation requiert certaines aptitudes qui ne sont pas à la portée de tous : si un groupe ne possède pas ces aptitudes, ses membres peuvent-ils former des communautés interprétatives tout de même? (György C. Kálmán,

« communauté interprétative » ou, à tout le moins, sa pertinence dans le cadre de notre travail. Alexander Nehamas, dans son article “Convergence and Methodology in Science and Criticism”, souligne que Fish ne parvient guère à bien délimiter les frontières du concept²⁶⁴. Il est selon lui difficile, à la lecture de *Is There a Text in This Class?*, de saisir les critères permettant de fonder l’appartenance d’un interprétant à une communauté : faut-il privilégier le critère géographique ou national, idéologique ou socioéconomique? Il semble que le concept de Fish soit volontairement ouvert et souple; or il nous apparaît à la fois trop large et trop restreint. Les théories du discours et certains fondements de la sociocritique nous poussent plutôt à privilégier l’étude des textes de notre corpus comme autant de discours situés, en mettant l’accent d’abord sur le discours et en second lieu sur l’identité des énonciateurs – notre parcours méthodologique rejoindra ces théories plus loin. Posons d’emblée que la critique littéraire québécoise des années 1960 forme une communauté interprétative ou, comme le formulent Hamel et Lefort-Favreau, une communauté de lecteurs. Celle-ci, écrivent-ils, « noue et dénoue des êtres et des choses, des mots et des signes, des croyances et des usages en même temps qu’elle monte et démonte les textes autour desquels elle se rassemble²⁶⁵ ». Cependant, plutôt que d’observer les stratégies interprétatives communes à un ensemble plus ou moins restreint de critiques, nous préférons éclairer ces présupposés de lecture à partir des foyers idéologiques qui émergent des textes. Au lieu de regrouper les auteurs critiques au sein de communautés où ils partageraient des intérêts et des stratégies de lectures communs, nous proposons de considérer la situation de ces auteurs et autrices (la revue à laquelle ils et elles collaborent, l’autorité dont ils jouissent dans l’institution, etc.) comme partie constituante de leur contexte d’énonciation.

« What is wrong with interpretative communities ? », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 3, n° 1, 1997, p. 53-73.)

²⁶⁴ “We still do not know what constitutes an interpretive community, what qualifies one to be a member of such a group, to how many such communities a single person can belong, how much disagreement a community can tolerate without breaking down. It seems obvious that the answers to these questions must be specific, historical, and institutional; we cannot expect a general theory of how such groups are formed, maintain. We need to investigate the origins of a community, its presuppositions, its goals, its explicit as well as its ideological interests and values, its underlying and guiding views and commitments. We must, on a case-by-case basis, be prepared not only to describe but also to evaluate such communities.” (Alexander Nehamas, « Convergence and Methodology in Science and Criticism », *New Literary History*, vol. 17, n° 1, 1985, p. 84.)

²⁶⁵ Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, « Liminaire », *loc. cit.*, p. 9.

Réussir ou échouer sa réception

Plusieurs chercheurs et chercheuses en études québécoises ont, dans les dernières années, proposé des travaux basés sur la réception. Plusieurs d'entre eux en ont non seulement profité pour poser des réflexions et des hypothèses sur l'institution littéraire québécoise, mais ils ont aussi analysé les liens entre la critique de première réception d'œuvres littéraires et leur évolution dans l'histoire littéraire. Nous avons invoqué dans notre introduction ces travaux qui ont grandement nourri nos réflexions et nos analyses du discours critique des années 1960 au Québec, en plus d'étayer nos assises méthodologiques. Dans *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Daniel Chartier propose une analyse exhaustive de la critique de première réception d'ouvrages québécois publiés dans les années 1930. Il soutient que le destin d'une œuvre dans l'histoire littéraire dépendra de sa réception lors de sa parution. Selon Chartier, qui s'appuie sur les propositions des principaux acteurs des théories de la réception, la critique laisse une trace écrite d'une concrétisation du sens d'une œuvre. La masse des textes recensant une œuvre à sa parution formerait un système et mettrait en relation des discours qui, à la fois en s'accumulant et en se confrontant, construiraient un « discours dominant²⁶⁶ » et établiraient une série de « normes²⁶⁷ ». En effet, tous ces discours ne se valent pas : c'est l'horizon d'attente qui se forme autour de ce système, écrit Chartier. Ce dernier, en plus d'étudier la réception de plusieurs romans à leur parution, observe leur trajectoire dans l'histoire littéraire québécoise. Selon lui, la pérennité d'une œuvre dépendrait de la cristallisation d'un discours dominant et de normes produits à sa réception et que les historiens pourront à postériori récupérer. Au contraire, un discours diffus et désorganisé rendrait difficile l'intégration d'une œuvre dans le panthéon littéraire d'une nation. La plupart des œuvres qui connaissent la pérennité sont souvent précédées d'un fil directeur ponctué de certains poncifs récurrents à travers l'histoire de leur réception :

En somme, les critiques à la parution *proposent* une orientation, l'accumulation de leurs discours et la concurrence qui les opposent à l'intérieur du système de réception *produisent* une tendance dominante et le discours historique *dispose* de cette tendance en l'acceptant ou en la rejetant. Il arrive que le discours historique puisse infléchir l'orientation prise à la parution, mais ce changement de cap ne peut se faire qu'en réaction et en opposition à la tendance initiale. Dans les cas où le système de réception à la parution ne peut produire de discours unifié, il revient à l'histoire de reconstituer

²⁶⁶ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 18. (C'est Chartier qui souligne.)

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

l'insertion de l'œuvre dans la production du genre, ce qui a de bonnes chances de n'être qu'un scénario d'échec, voire d'oubli²⁶⁸.

Des œuvres qui remettent en cause les attentes de la critique peuvent, même si elles risquent d'être rejetées par la critique et éventuellement oubliées par l'histoire, modifier les normes et redessiner l'horizon d'attente d'un genre ou d'une époque. Chartier souligne le caractère dominant du système façonné par la réception à la parution d'une œuvre, de laquelle l'histoire est fortement dépendante. Le critique qui recense une œuvre à sa parution jouit d'une grande marge de manœuvre; l'historien, au contraire, aurait du mal à aller à l'encontre du discours qui accompagne désormais l'œuvre qu'il commente. Le travail de Chartier montre bien que la liberté dont bénéficient les premiers lecteurs d'une œuvre permet une certaine autorité : non seulement tout critique confère-t-il à une œuvre une valeur, mais la valeur *initiale* accordée à une œuvre influera nécessairement sur son métadiscours dans la longue durée. Ces réflexions ne sont pas sans rappeler l'image du critique autoritaire évoquée au début de ce chapitre. Pour qu'une œuvre passe à l'histoire, elle doit, comme le mentionne Sophie Dubois, qui s'appuie sur les propositions de Daniel Chartier, « réussir sa première réception²⁶⁹ ». Bien entendu, la liberté des premiers lecteurs est somme toute, comme nous l'avons vu plus haut, relative.

Dans Refus global : *Histoire d'une réception partielle*, Sophie Dubois compare le macrorécit de la réception d'une œuvre à une autoroute discursive

sur laquelle circulent les discours critiques comme autant de *véhicules* d'une lecture de l'œuvre. Ces discours se relaient et empruntent plusieurs *voies*. Or, au fur et à mesure qu'un discours attire dans sa voie les discours subséquents, celle-ci tend à s'imposer, à se condenser et à s'unifier. Les autres discours se retrouvent alors dans [ce qu'elle appelle] les *angles morts* de la réception, constitués de discours qui n'ont pas trouvé de relais chez les critiques ultérieurs et dont les relectures sont occultées, dont la vue est obstruée, par un aspect du discours dominant²⁷⁰.

Cependant, en vertu de la nature polysémique d'une œuvre, celle-ci, pour qu'elle perdure, ne peut se contenter d'un métadiscours s'apparentant à un long fleuve tranquille. La pérennité d'une œuvre s'acquiert le plus souvent, explique Dubois, à la suite d'une série de redécouvertes faites par des critiques qui se succèdent dans l'histoire. « Il serait ainsi plus approprié de parler de *réactualisation* que de *survie* à propos de ces œuvres qui s'inscrivent dans le discours historique à la faveur d'une

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁶⁹ Sophie Dubois, Refus global : *histoire d'une réception partielle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, p. 29.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 25. (C'est Dubois qui souligne.)

conjonction entre des contextes ou des consciences²⁷¹ », estime Dubois. L'histoire de la réception d'une œuvre est ce faisant « saisie [...] dans sa contemporanéité, en fonction de l'émergence de lieux de discours à même de la prendre en charge²⁷² ». Ainsi, c'est surtout de manière collective que les pouvoirs de la critique sont effectifs.

Bien que les premiers lecteurs d'une œuvre littéraire jouissent d'une grande latitude d'interprétation, leurs lectures ne sont pas totalement libres, au contraire – la sociologie de la littérature et les théories sur l'institution de la littérature l'ont bien montré. Sophie Dubois montre dans son ouvrage que la critique à la parution du recueil pluridisciplinaire *Refus global* à l'automne 1948 était déjà prédisposée à l'accueillir à la lumière d'éléments théoriques et esthétiques préexistants dans le discours. En effet, les débats entourant l'art moderne au sein de la revue *Quartier latin*, la parution du manifeste *Prisme d'yeux* en février 1948, ainsi que les productions du groupe des Automatistes dans les années 1940 ont façonné l'horizon d'attente de la critique artistique et littéraire à la parution du recueil associé à Paul-Émile Borduas. Ces événements ont construit un savoir permettant à la critique de rendre intelligibles des composantes particulières du recueil – ce qui n'a pas empêché, bien sûr, que l'œuvre suscite de vives réactions d'hostilité et d'incompréhension. Rappelons que *Refus global* prend la forme d'un porte-folio regroupant des œuvres hétéroclites, correspondant à différentes disciplines. En plus du célèbre manifeste éponyme rédigé par Borduas et cosigné par quinze membres du groupe automatiste, le recueil comporte un essai de Borduas, un lexique anonyme, des pièces dramatiques de Claude Gauvreau, une analyse psychanalytique du travail du peintre de Bruno Cormier, une conférence de Françoise Sullivan sur la danse, un tract de Fernand Leduc ainsi que des lithographies et des photographies d'expositions, de chorégraphies et de mises en scène produites par des membres du groupe. Cependant, et là réside le cœur de l'hypothèse de Dubois, certaines de ces composantes ont été considérées comme marginales par la critique de première réception, concentrant le métadiscours autour de Borduas – figure la plus en vue du mouvement automatiste – et du manifeste éponyme. Ainsi, au terme de plus de soixante ans de « réception partielle » de *Refus global*, il est d'usage de référer à cette œuvre comme à un texte manifeste écrit par Paul-Émile Borduas, un brûlot consommant la rupture

²⁷¹ *Ibid.*, p. 219. (C'est Dubois qui souligne.)

²⁷² *Idem.*

avec un climat intellectuel empêtré par les élites traditionalistes, passant sous silence les autres parties qui la composent.

Il est possible d'expliquer cette concentration du discours autour de Borduas et du texte manifeste par l'horizon d'attente de la critique. Or, Sophie Dubois montre, sans nier l'effet de l'horizon d'attente sur la réception d'une œuvre et sur la construction d'un métadiscours, que l'état du champ littéraire québécois de l'après-guerre n'y est pas non plus étranger. Dubois rappelle qu'un champ culturel pleinement autonome, selon la théorie bourdieusienne, est séparé en disciplines spécialisées et indépendantes des instances du pouvoir. Toute œuvre prend alors place dans un champ lié à sa discipline, en vertu de choix stylistiques et génériques. Or, dans le Québec des années 1940, le champ est en processus d'autonomisation. Les Automatistes vont donc quelque peu à contre-courant, juge Dubois, en prônant l'interrelation des disciplines artistiques à une époque où, au contraire, celles-ci tendent à accentuer leur indépendance les unes par rapport aux autres afin d'accélérer cette autonomisation du champ culturel. Dubois estime même que le recueil participe d'un « paradoxe : alors qu'on en fait un des modèles de la modernité, sa pluridisciplinarité semble aller à l'encontre d'une des questions centrales de celle-ci²⁷³ », en l'occurrence d'une spécialisation et d'une autonomisation face au pouvoir. Le fait que le champ culturel soit en voie d'autonomisation engendre une double conséquence. D'une part ce contexte tend à générer un discours critique morcelé dans les différentes sphères culturelles, puisque les critiques littéraires, par exemple, n'ont plus les compétences suffisantes pour aborder la danse ou la peinture. L'œuvre – ou plutôt : certaines parties de l'œuvre – a depuis été rapatriée dans l'historiographie des différentes disciplines artistiques. Ce faisant, seules certaines parties ou composantes perdureront dans l'histoire littéraire québécoise – les parties essayistiques, dramatiques, poétiques ou ses liens avec le genre du manifeste – au détriment de d'autres – la photographie, la danse, les arts visuels, contribuant une fois de plus au caractère partiel de la réception du recueil dans l'histoire littéraire québécoise. D'autre part, la frontière malgré tout encore poreuse entre le champ culturel et le champ du pouvoir donne lieu, dès la parution du recueil, à de nombreuses interprétations morales et politiques de l'œuvre, entre autres par les représentants du pouvoir en place. Ces lectures se perpétueront dans la réception subséquente de l'œuvre, forgeant un discours insistant sur la portée politique du recueil et sur son caractère prophétique annonçant la Révolution

²⁷³ *Ibid.*, p. 109.

tranquille, écartant les éléments qui s'éloignent de ces questions. « En somme, malgré plusieurs obstacles qui l'empêchent de s'inscrire dans l'histoire, en tant qu'œuvre complète et de façon pérenne, *Refus global* trouve tout de même des relais qui lui permettent de resurgir ponctuellement des *limbes* de la littérature et de l'histoire de l'art²⁷⁴ », affirme Dubois.

Ouvrir la voie/x d'Isabelle Boisclair, ouvrage abordé précédemment, s'il repose sur les théories du champ littéraire, comporte également des réflexions sur l'horizon d'attente de la critique face aux œuvres des romancières et poétesses québécoises. Selon Boisclair, avant le milieu des années 1970, « la critique québécoise appelle et ne perçoit dans la production littéraire que le “roman national” [selon l'expression de Jacques Pelletier] et tait ce qui n'y renvoie pas²⁷⁵ ». Nous avons évoqué cette observation que Boisclair reformule dans un article au début de notre chapitre d'introduction. Le développement d'une critique féministe, permettant de reconnaître la littérarité d'œuvres jusque-là dévaluées ou ignorées par la critique à dominance masculine, aura modifié l'horizon d'attente au cours des années 1960 et 1970. En effet, si au début des années 1960 plusieurs œuvres d'autrices québécoises marquées par des visées féministes sont ignorées ou dévaluées par la critique, c'est parce qu'il est difficile pour la critique de les *recevoir*, cette dernière ne possédant pas dans son encyclopédie ou dans son répertoire les éléments qui en permettraient une interprétation cohérente²⁷⁶. C'est une prise de parole qui participe, comme le croit Béatrice Slama dans son article sur la place des écrivaines françaises dans l'institution littéraire au courant du XX^e siècle, d'un « sentiment profond qu'elles ont quelque chose de différent à dire²⁷⁷ ». Liette Gaudreau souligne par ailleurs que les écrivaines québécoises, désormais, assument cette écriture dont les enjeux et les thématiques diffèrent de celle de leurs confrères. Auparavant, souligne Gaudreau, « les femmes avaient tendance à modifier leur production afin de satisfaire aux attentes de la

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 407. (C'est Dubois qui souligne.)

²⁷⁵ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x*, *op. cit.*, p. 217.

²⁷⁶ *Idem.*) Certaines femmes ont bien sûr reçu la reconnaissance de l'institution littéraire québécoise avant les années 1970, pensons à Marie-Claire Blais ou à Anne Hébert. Or, rappelle Boisclair, il leur aura fallu être d'abord reconnues en France.

²⁷⁷ Béatrice Slama, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », *Littérature*, vol. 44, n° 4, 1981, p. 54. Et c'est, explique Slama, une position difficile à occuper. En effet, si cette différence est revendiquée dans tout ce qu'elle a de révolutionnaire ou de subversif (« seules, elles peuvent *dire les femmes* »), elles aspirent également à être à la hauteur des modèles *masculins*. « Quand les hommes et les femmes parlent de « différence », ils ne parlent pas des mêmes choses. Infériorité, mystère pour les uns. Inégalité, quête d'identité pour les autres. Les hommes disent : infériorité. Les femmes dénoncent, comme l'a fait à la même époque Virginia Woolf, l'inégalité de l'éducation, du mode d'existence, des possibilités d'écrire et de publier. Elles réclament le droit “à talent égal” de faire leur carrière comme un homme » (*Idem.*), écrit Salma.

critique ou encore elles étaient portées à se taire²⁷⁸ ». Durant les années 1960, les habitudes de lecture seront chamboulées par l'édification de ce nouveau sous-champ, croit Isabelle Boisclair : les écrivaines érigent alors de nouveaux paradigmes recevables, fondés sur « leurs propres valeurs et critères de sélection²⁷⁹ », avant de se donner elles-mêmes, comme nous l'avons vu, des pouvoirs accrus de consécration et de légitimation du littéraire. On comprend, grâce à l'étude d'Isabelle Boisclair, tout le bagage qui sous-tend l'acte de lecture d'une œuvre littéraire.

Ces propositions liées à la réception nous ont guidé à travers l'étude du discours critique des années 1960 au Québec. Dans les textes de notre corpus, plusieurs critiques profèrent des jugements qui trahissent une vision plutôt conservatrice des genres littéraires et de la littérature²⁸⁰. Pour le dire schématiquement, on voit se profiler deux tendances. D'une part, bon nombre de commentaires prescriptifs accompagnent ces jugements plutôt négatifs : *ce récit narratif n'est pas un roman, ces vers n'ont rien de poétique*. Non seulement plusieurs critiques de notre corpus ont une grande connaissance de la littérature, ont lu « leurs classiques » et savent ce qu'est un *vrai* roman, mais ils jouissent de l'autorité nécessaire pour décréter quelles sont les œuvres qui répondent aux exigences dictées par le canon. D'autre part, les réussites génériques sont saluées : un personnage construit, une scène habilement décrite, une belle image au détour d'un vers. Il s'agit d'une attitude à la fois essentialiste et conservatrice. D'une manière ou d'une autre, la critique tend à *fixer* le genre, et ce même lorsqu'elle reconnaît la légitimité des tentatives de renouvellements des formes génériques par les écrivains et écrivaines – et parfois, ces tentatives sont simplement discréditées sans nuances. Une œuvre qui contrevient aux normes génériques traditionnelles n'est pas d'emblée critiquée négativement, mais plusieurs auteurs présentent ces éléments déroutants comme les faiblesses de l'œuvre, ou utilisent, comme nous l'avons mentionné plus haut, un vocabulaire plutôt traditionnel qui ne concorde pas très bien avec ce qui se joue dans les œuvres. Il faut alors se demander, comme le fait par exemple Daniel Chartier, si l'attitude de la critique plus conservatrice pourrait avoir influencé – négativement ou favorablement – la place et le traitement de certaines œuvres dans l'élaboration de l'histoire littéraire québécoise. Il faut rappeler que, comme l'indique Hans Robert Jauss, les chefs-d'œuvre, ceux dont on se souvient 50 ou 100

²⁷⁸ Liette Gaudreau, *Les romancières québécoises et l'institution littéraire, 1960-1969*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1984, p. 133.

²⁷⁹ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x*, op. cit., p. 249.

²⁸⁰ Ce discours n'est évidemment pas unanime : on rencontre des textes qui proposent des analyses originales et audacieuses des textes fictifs de notre corpus. Or, ces textes ne constituent pas la majorité du métadiscours. Il faut remettre en cause cette conception binaire de la critique, dépeinte par Joseph Jurt et Jacques Dubois.

ans après leur parution, ont d'abord dérouter les attentes de la critique et engendré par le fait même un « écart esthétique ». Le discrédit d'une œuvre déroutante peut parfois prendre la forme d'un long purgatoire jusqu'à sa réhabilitation ou, au contraire, pousser cette dernière dans les limbes de l'histoire. Il s'agit de questions d'une grande complexité, et la réponse ne peut que prendre la forme d'hypothèses, appuyées sur certains travaux.

Si nous adhérons de manière générale aux hypothèses de Chartier et de Dubois, nous croyons qu'il faudrait toutefois donner plus d'importance aux notions d'autorité et de légitimation qui sont les prérogatives de la critique ainsi qu'au contexte d'énonciation des différentes entités discursives que sont les auteurs et autrices de notre corpus. Il est évident qu'un discours dominant facilite l'adhésion d'une œuvre à l'histoire littéraire, mais qu'en est-il des jugements d'un ou d'une critique auréolé d'une grande autorité? Une œuvre peut, croyons-nous, autant souffrir d'une première réception diffuse et désorganisée que d'une recension incendiaire d'un critique de renom. Parmi les œuvres dont les auteurs et autrices de notre corpus rendent compte, certains occupent une place importante dans l'histoire littéraire, alors que d'autres sont plus marginaux. En somme, nous appréhendons la masse d'écrits qui compose le paysage critique à la manière d'un réel discours cohérent – nous y reviendrons à la fin de ce chapitre. Les questions génériques, les mécanismes de la réception littéraire et le rôle que joue la critique comme instance de légitimation sont des réalités qui s'articulent dans un contexte précis qui, nous semble-t-il, se construit et se modifie au fil des énonciations successives, des renvois et des joutes oratoires. Un auteur qui s'interroge sur l'idée de genre littéraire s'appuie sur un bagage de connaissances culturelles et littéraires, mais aussi sur des appréhensions idéologiques qu'il est essentiel de prendre en compte. Il importe ainsi de dégager le ciel des idées et des discours qui plane au-dessus de la tête du chercheur afin que ces questions prennent tout leur sens.

L'« imaginaire générique » romanesque

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*, Caroline Loranger suit la constitution de l'imaginaire générique du « roman canadien » dans le discours médiatique québécois de l'entre-deux-guerres, époque marquée par une utilisation soutenue de cette

formulation²⁸¹. Jusqu’alors un roman s’écrivait, se lisait et se conceptualisait à travers le modèle européen : il s’agissait pour le romancier ou la romancière de composer une œuvre qui aspirerait à se mesurer au roman européen, qui est alors le modèle absolu. Dès lors, cette expression n’est « 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 canadienne²⁸² ». Loranger estime que 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-française²⁸³ ». Le genre, en plein processus d’institutionnalisation, suscite un discours où s’entrecroisent des réflexions sur ses divers aspects : sa forme, bien entendu, mais également sa mise en marché, sa référentialité, son existence en tant que support²⁸⁴, son lectorat et, conséquemment, ses potentialités didactiques et sa portée morale. Ce sont ces différents éléments qui constituent en somme l’imaginaire générique du roman canadien de l’entre-deux-guerres.

Dans sa thèse, Loranger enrichit les travaux de Christine Planté sur le roman féminin des XVIII^e et XIX^e siècle²⁸⁵ et s’appuie sur la notion d’imaginaire utilisée par les linguistes et les sociologues. L’« imaginaire générique » se définit ainsi selon Loranger comme « l’ensemble des attitudes régissant la conception, la compréhension et l’ensemble des représentations d’un genre

²⁸¹ Loranger calcule que l’expression est utilisée 61% plus fréquemment durant cette période précise qu’entre 1837 et 1960.

²⁸² Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d’écriture au Québec (1919-1939)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2019, p. 15.

²⁸³ *Ibid.*, p. 322.

²⁸⁴ Les œuvres qualifiées (par la critique, par la publicité ou par l’appareil paratextuel mis en place par les maisons d’édition québécoises) de « roman canadien » durant l’entre-deux-guerres sont selon Loranger des « œuvres-frontières », se situant entre le livre et le périodique, s’apparentant plus particulièrement au magazine. Bon nombre des 182 romans publiés dans la collection « Le Roman canadien » des Éditions Édouard Garand entre 1923 et 1948 correspondent particulièrement bien à cette hybridité, rappelant, tant par leur facture visuelle que par leur poétique, les romans – romans à suivre ou romans-feuilletons – parus dans la presse. Pour Loranger, la « poétique du support » influence l’écriture d’une œuvre, mais également les attentes du lecteur. Alors que la plupart des romans paraissaient depuis le XIX^e siècle dans les journaux et les magazines, Garand privilégie l’édition de ces romans en volumes. Il mise alors sur une pratique éditoriale « spécifique et autonome » et publie en premier lieu des romans écrits par des écrivains canadiens, alors que la tendance était surtout aux réimpressions de titres français. Le lectorat qu’il vise est constitué non pas de bourgeois mais de « cols blancs et de femmes au foyer », un vaste public dit *populaire* de plus en plus désireux de posséder une bibliothèque remplie de livres. Ainsi, cette présence accrue du livre dans les librairies et dans les bibliothèques personnelles contribue non seulement à la valorisation du genre, mais également à la construction de l’imaginaire générique du genre romanesque au Québec. Ces romans, malgré la place marginale qu’ils occupent dans l’histoire littéraire de l’époque, révèlent les origines du genre romanesque québécois. (*Ibid.*, p. 183-240.).

²⁸⁵ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin? Pour une critique de l’imaginaire générique », Catherine Mariette-Clot, Damien Zanone (dir.), *La tradition des romans de femmes : XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littérature et genre », 2012, p. 275-296.

littéraire dans une société et à une époque données²⁸⁶ ». C'est dans le discours savant et institutionnel – dans les histoires littéraires et les premières thèses de doctorat sur le roman québécois²⁸⁷ –, qu'une première définition du roman canadien comme genre a été élaborée, celui-ci étant auparavant surtout utilisé comme une étiquette permettant la classification des œuvres. Pour plusieurs critiques qui rendent compte des romans canadiens dans les journaux de l'époque, le romancier ou la romancière doit maîtriser la bonne « formule » du roman et, ainsi, ajuster sa pratique afin de s'harmoniser avec l'horizon d'attente du genre de l'époque²⁸⁸. Et cette bonne formule consiste en un juste équilibre entre l'exactitude du portrait des mœurs canadiennes et la bonne marche de l'intrigue, entre une écriture à la fois simple et *vivante*, entre un esprit patriotique et une certaine universalité permettant à l'œuvre d'être lisible – et, par le fait même, sanctionnée – par le lecteur européen. Les riches analyses du discours médiatique effectuée par Loranger résonnent ainsi avec notre propre travail.

Alors que les années 1960 véhiculent dans l'esprit commun l'image d'un climat social, politique et culturel fertile, il peut être parfois désarçonnant de constater la rigidité de l'horizon d'attente des critiques littéraires d'alors. L'inexactitude des prédictions de ces derniers quant aux œuvres qu'on auréolera du titre de « classique » est aussi étonnante, montrant que ce que la mémoire garde de cette époque et le discours qu'on y proférait diffèrent. Dans le même ordre d'idées, Loranger dit s'intéresser d'abord « à l'ensemble des œuvres romanesques qui existent *entre* les romans reçus comme des classiques²⁸⁹ » ainsi qu'au discours critique qui les accompagnent. Nous adoptons également une telle perspective sur nos objets d'étude. Loranger explique que la période de l'entre-deux-guerres est souvent considérée à travers le prisme de la « modernité », masquant parfois la véritable teneur des réflexions sur le genre romanesque qui s'articulent dans le discours de la critique. Si la décennie a bien vu naître des « classiques²⁹⁰ » qui se sont perpétués dans l'histoire littéraire parce qu'ils ont notamment contribué à repenser la conception du genre romanesque, plusieurs œuvres publiées alors ont été valorisées en vertu du

²⁸⁶ Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*, op. cit., p. 41.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 129. Loranger remarque que dans ces ouvrages, et principalement dans ceux de Camille Roy et d'Edmond Lareau, le roman canadien est souvent présenté comme *primitif* et *sauvage*, et qu'il faudrait arriver à le « domestiquer », afin de faire de lui un roman autonome, légitime et *canadien*.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 141.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁰ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques*, op. cit.

fait qu'elles parviennent à « se conformer avec l'horizon d'attente projeté du genre romanesque²⁹¹ ». Cette rigidité de l'horizon d'attente se confirme à la fois par les jugements de la critique et par la pratique des romanciers et romancières, et ce bien que certains adoptent une forme qu'on qualifie volontiers de moderne (en adoptant par exemple une narration autodiégétique²⁹²). Critiques, publicistes et éditeurs s'assurent ainsi du « devoir patriotique » que le lecteur remplit en achetant un roman canadien, et c'est pourquoi ce dernier doit propager « efficacement les valeurs privilégiées par l'élite littéraire et politique²⁹³ », écrit-elle en conclusion.

Nous nous appuyerons sur les théories de la réception et de la lecture afin d'enrichir les analyses des textes de notre corpus. Nous utiliserons la notion d'horizon d'attente de manière souple, en gardant en tête que des éléments extralittéraires peuvent conditionner les jugements que portent les auteurs de notre corpus sur les œuvres qu'ils recensent. Notre étude des textes critiques de notre corpus conduira ainsi à esquisser l'horizon d'attente de la période. Ce dernier se précisera en effet à mesure que nous mettrons en lumière les réactions de la critique face, par exemple, aux libertés que prennent les romanciers ou les poètes par rapport à la tradition littéraire. L'utilisation d'un vocabulaire lié au genre romanesque dit traditionnel devant des œuvres associées au Nouveau roman sera également, comme nous le verrons, une illustration éloquente de l'horizon d'attente lui-même traditionnel. En fait, ce dernier, croyons-nous, est en pleine modification. Nous verrons alors comment la critique exprime de manière explicite ou implicite l'écart esthétique que produisent ces œuvres. Les propositions d'Iser, pour leur part, nous intéressent principalement en vertu de leur attachement aux théories de la pragmatique. La critique est à notre sens un discours, une prise de parole. Qui rédige un texte critique s'adresse bien entendu au lecteur ou à la lectrice de son compte rendu et, de manière implicite ou parfois même explicitement, à l'auteur ou l'autrice de l'œuvre recensée. Nous verrons dans notre troisième chapitre que la critique est parfois un véritable acte de

²⁹¹ Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*, op. cit., p. 142.

²⁹² Loranger montre qu'il est difficile pour les romanciers et romancières qui mettent en scène des narrateurs au *je* de faire fi des cadres stricts du roman traditionnel, dans lequel la narration omnisciente ponctuée d'interventions de l'auteur tout-puissant est de mise. Les romanciers et romancières (Rex Desmarchais ou Jovette-Alice Bernier) ont alors recours, afin de mettre la subjectivité d'un personnage en scène, au journal intime ou au carnet de notes personnel, en un mot à la médiation de l'écriture. Certains, comme Anatole Parenteau, passent – fort malhabilement, souligne Loranger – d'une narration autodiégétique à une confidence au lecteur puis à une narration omnisciente plus classique. Enfin, il est souvent question dans plusieurs romans d'une communication impossible ou à sens unique, d'une parole contrainte et sans cesse confrontée au silence ou à un secret qu'il ne faut jamais révéler, comme c'est le cas par exemple dans *La Chair décevante* de Jovette-Alice Bernier.

²⁹³ *Ibid.*, p. 337.

rétroaction. Avec l'aide des propositions de Stanley Fish, il faudra repérer les questions qui forment dans le discours critique des « nœuds interprétatifs » : autour de certaines questions, la critique québécoise de l'époque se positionne afin de défendre une conception particulière de la littérature. Un même élément dans une œuvre – le caractère poétique d'un roman de Louise Maheux-Forcier, par exemple – peut susciter des réactions complètement opposées et résulter tour à tour en une célébration ou une condamnation de l'œuvre. Plus largement, nous verrons la manière dont, malgré le fait qu'il se publie durant la décennie des œuvres novatrices qui tentent de repenser les frontières des genres, la critique s'entête à les *performer* selon des schémas classiques. Cette idée de performativité a également à voir avec la notion de légitimité et de littéarité. Parfois, deux œuvres plutôt similaires peuvent être performées de manière distincte par la critique : d'une part comme une œuvre littéraire légitime, d'autre part comme une œuvre ne pouvant se réclamer de *la* littérature. Nous nous attacherons ainsi à mettre en lumière ce qui conditionne la critique à performer les œuvres d'une manière spécifique, et parfois même les stratégies que la critique adopte pour pouvoir lire une œuvre à la légitimité incertaine – selon l'horizon d'attente de l'époque – comme une œuvre légitime.

Le genre littéraire

Qu'est-ce qu'un genre littéraire?

Après avoir abordé les théories qui régissent la critique littéraire, penchons-nous à présent sur les questions centrales de nos analyses, à savoir les questions de genre littéraire. Celles-ci sont au centre de nos analyses des textes : un drapeau a été levé chaque fois que ce sujet a surgi durant notre dépouillement. Dans l'histoire de la littérature et plus précisément dans la théorie littéraire, la notion de genre demeure floue jusqu'au milieu du XX^e siècle. Elle désigne tantôt les genres traditionnels (poésie lyrique, épopée, drame)²⁹⁴, tantôt des sous-catégories génériques ou des *espèces* (nouvelle, ode, comédie). Certains théoriciens des années 1970 et 1980 ébranlent quelque peu l'hégémonie du genre et délaissent la classification parfois excessive des textes, préférant aborder ces derniers selon un processus pragmatique, d'une part, et choisissant de l'inscrire au sein d'un système historique d'autre part. Parmi eux, Jean-Marie Schaeffer propose une conception

²⁹⁴ Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer [et al.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1986, p. 10. L'article date de 1931.

dynamique de l'identité générique du texte littéraire : il présente en effet le genre comme l'investissement par un message de différents aspects de l'acte communicationnel. Selon lui, « il n'y a d'identité textuelle que relatives au(x) niveau(x) du message investi(s) par le nom de genre²⁹⁵ ». Ainsi, le genre littéraire s'inscrit dans cette conception de la littérature dont la part de socialité et d'idéologie est incontournable.

Dans son article « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », Schaeffer affirme que tout texte modifie le genre auquel il renvoie. La composante générique n'est pas selon lui la « réduplication de la classe de texte²⁹⁶ » : « Au contraire, pour tout texte en gestation le modèle générique est un “matériel” parmi d'autres sur lequel il “travaille”. C'est ce que [Schaeffer appelle] l'aspect dynamique de la généricité en tant que fonction textuelle. Cet aspect dynamique est aussi responsable de l'importance de la dimension temporelle de la généricité, son historicité²⁹⁷ ». Le genre n'est pas pour Schaeffer une extériorité transcendante; le texte, pour sa part, n'est pas la simple copie d'un modèle, mais plutôt la « reprise plus ou moins transformatrice de l'ossature d'un ou de plusieurs textes²⁹⁸ ».

Schaeffer développera ces réflexions dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* publié six ans plus tard. En premier lieu, l'énoncé qu'on retrouve dans le titre de son ouvrage est une question piégée, croit-il. Avant de savoir ce qu'est un genre littéraire, il faudrait d'abord définir la littérature en elle-même, qu'on place, comme le fait Aristote dans *La poétique*, la clôture du littéraire selon celle de la *mimésis* ou qu'on postule, avec Hegel et sa tripartition, que la littérature est la seule pratique qui se décline en genres spécifiques²⁹⁹. C'est, croit Schaeffer, un problème que ne rencontreraient pas les théoriciens de la musique et de la peinture – bien que la classification générique dans ces domaines existe également –, parce qu'on ne distingue pas, dans ces deux domaines, une pratique *artistique* d'une pratique *non artistique*, conception qu'on pourrait probablement nuancer. La littérature est considérée au sein d'un « domaine sémiotique unifié plus

²⁹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 129.

²⁹⁶ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », *loc. cit.*, 1986, p. 197. L'article est paru dans la revue *Poétique* en 1983.

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 200.

²⁹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 10.

vaste qui est celui des pratiques verbales³⁰⁰ » : il faut donc définir les limites qui circonscrivent les pratiques verbales artistiques avant de se poser la question du genre littéraire.

La redécouverte d'Aristote à la Renaissance aurait bouleversé les méthodes d'approche du genre littéraire : la théorie s'abreuve depuis à même son système générique formé de catégories préétablies. Le modèle générique aristotélicien est fondé sur l'idée selon laquelle la réussite d'un poète dépend de règles à suivre. Il s'agit d'une conception arborescente de la généricité, souligne Schaeffer : le genre (*genos*) prescrit la nature de l'espèce (*eidos*); c'est également par différenciation *naturelle* que les espèces se distinguent les unes des autres. La réflexion autour du lien réciproque entre l'objet représenté et les formes de sa représentation marque l'évolution de la conception du genre entre l'âge classique et le romantisme, en vertu de l'influence du texte fondateur d'Aristote. Cette succession historique peut être considérée à l'aune de deux positions polémiques mais toutes deux problématiques. D'une part, la plupart des poétiques préromantiques adoptaient une attitude normative qui envisageait le genre comme le « mètre étalon sur lequel on mesurera et valorisera les œuvres individuelles³⁰¹ ». Il s'agit donc de concevoir l'œuvre selon des critères externes, souvent fixés par l'homme, soit sa « fonction », que cette dernière soit cathartique, cognitive, de l'ordre du plaisir, etc. Le genre d'une œuvre, de cette manière, prescrirait un *but*. D'autre part, réapparaît avec le romantisme une définition de l'œuvre littéraire qui entretiendrait un lien biologique entre des espèces et une nature. Ce sont les critères *internes* qui priment dans ce cas. De cette manière, il serait possible d'« expliquer la genèse et l'évolution de la littérature³⁰² ». L'existence de textes suppose ainsi celle de « genres qui constituent leur essence, leur fondement, leur principe de causalité inhérent³⁰³ ». Il s'agit, en somme, de concevoir la littérature comme un ensemble biologique organique, à l'instar des travaux sur l'historiographie développée par Ferdinand Brunetière³⁰⁴.

Problèmes de l'histoire des genres

Ces deux attitudes face aux genres ont été remises en cause par plusieurs théoriciens au cours du XX^e siècle – et surtout dans la deuxième moitié de celui-ci. Par exemple, Schaeffer

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Ibid.*, p. 34.

³⁰³ *Ibid.*, p. 34.

³⁰⁴ Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1914, 307 p.

n'accorde qu'une hégémonie relative aux noms de genres, qu'il considère historiques, malgré des constantes transhistoriques qui permettent de regrouper un certain nombre de textes sous un nom de genre particulier. Ces épithètes génériques ne devraient pas empêcher l'écrivain de jouir d'une pleine liberté de déroger aux canevas qui règnent dans l'histoire littéraire. Plusieurs autres auteurs se sont également montrés gênés par l'essentialisme et le caractère hiérarchique des théories héritées des propositions aristotéliennes du genre littéraire et ont fait valoir la nécessité d'historiciser cette notion. Karl Viëtor, dans un texte datant de 1931, soutenait déjà que l'histoire des genres sous-tend une question fondamentale, simple mais complexe : le genre précède-t-il l'histoire des genres ou lui succède-t-il? L'esthétique du genre doit forcément précéder l'écriture de son histoire, sans quoi l'historien « ne saisirait forcément que du vide³⁰⁵ ». Or, c'est à partir de l'histoire des genres que la poétique définit l'identité générique. Peut-on alors écrire une telle histoire sans fixer au préalable, succombant à une attitude normative ou essentialiste, les normes des genres³⁰⁶? Peut-on réellement considérer les abstractions définitives de chaque genre comme un *modèle* sans hisser certaines œuvres au rang de canon, et ainsi « [les] élever à la pureté d'un type générique³⁰⁷ »? Une « approche historique » permettrait de pallier les lacunes de la théorie des genres. L'histoire du genre est, croit Viëtor, un va-et-vient entre le passé et le présent, entre une lecture respectueuse de la tradition et une attention particulière portée aux œuvres contemporaines, tout en acceptant que certaines formes individuelles se situent dans les marges.

La réflexion historique autour des genres intéresse également Hans Robert Jauss, prouvant que le sujet ne peut être séparé d'une part de socialité et, en l'occurrence, de l'acte de lecture. Dans son article « Littérature médiévale et théorie des genres³⁰⁸ », Jauss défend une théorie historique du genre littéraire située à la confluence du structuralisme et de la réception. Il y propose une historicisation de la notion de genre, opération qui aurait d'après lui plusieurs avantages. Il serait possible, à la suite d'une conception historique de la notion de genre fondée sur la continuité plutôt que sur la norme ou sur la simple classification, d'atténuer les effets de la hiérarchie dictée par la vulgate classique. Pour Jauss, une théorie historique du genre s'opposerait à considérer l'évolution du genre de manière téléologique, en évitant les schèmes de progrès, de plénitude à atteindre et de

³⁰⁵ Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », *loc. cit.*, p. 24.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁸ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *loc. cit.*, p. 37-76. L'article a paru à l'origine dans la revue *Poétique* en 1970.

finalité qui subsistent, malgré les développements théoriques, depuis la redécouverte des enseignements d'Aristote. La théorie de Jauss opère un mouvement rétrospectif : il s'agit d'observer les œuvres qui abolissent et redéfinissent une norme et qui infléchissent le cours de l'histoire littéraire.

Selon Gérard Genette, dans *Introduction à l'architexte*, les systèmes poétiques occidentaux posent davantage d'inconvénients qu'elles n'offrent de solutions aux chercheurs : ils rendent en effet difficile l'analyse du texte littéraire sans hiérarchisation. Serait-il possible, demande Genette (dans le singulier passage de son ouvrage où il disserte avec un interlocuteur hypothétique), de développer un système transhistorique un peu vague, possédant un « certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles *relativement constantes et transhistoriques*³⁰⁹ »? C'est sur la « transcendance textuelle » qu'un tel programme se construirait. Il viserait à court-circuiter les apories historiques et à éviter la hiérarchisation reliée au genre littéraire. Genette propose de rechercher la *transtextualité* du texte, « ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes³¹⁰ ». C'est à travers cette relation transtextuelle que le genre d'une œuvre se définirait, et plus particulièrement dans un réseau « architextuel ». Il s'agit d'une « relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit³¹¹ » : l'histoire littéraire, les genres, le discours social, etc. Ainsi, au dire de Genette, le lien entre un texte et son mode, sa thématique, sa forme – et qui compose le genre selon la vieille notion posée par Aristote – concerne l'architexte, « omniprésent, au-dessus, au-dessous, autour du texte, qui ne tisse sa toile qu'en l'accrochant, ici et là, à ce réseau d'architextures³¹² ». On peut certainement critiquer le côté un peu simpliste du modèle de Genette, or il faut admettre qu'il permet une souplesse et une liberté au chercheur, tout en inscrivant l'identité générique dans une perspective dynamique et en l'articulant à un plus large ensemble discursif et topologique. Notre relecture du discours critique québécois des années 1960 privilégiera cette attitude flexible et cinétique qu'offre le modèle architextuel de Genette, ainsi que la nature historique du système générique. Car, à nos yeux, la notion de genre implique une telle relation de nature intertextuelle entre l'œuvre et l'histoire littéraire, comprise elle-même comme un texte. L'œuvre réactive une multitude de discours sur la

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 154. (C'est Genette qui souligne). La mise sur pied d'un tel système supposerait par exemple qu'il soit imaginable d'analyser l'autobiographie selon les catégories et les définitions d'Aristote, sans que cela pose des problèmes herméneutiques insurmontables (à condition de ne pas craindre les anachronismes).

³¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

³¹¹ *Ibid.*, p. 157.

³¹² *Ibid.*, p. 158.

littérature, mais aussi sur le monde et sur l'histoire et elle entretient avec ces discours un rapport dialectique qui, sans cesse, reconstruit, déplace, repense le genre et, partant, son l'horizon d'attente.

La littérature, acte communicationnel

Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, offre une réponse aux principaux problèmes posés par la théorie générique la plus traditionnelle en recourant à la pragmatique. Schaeffer inscrit la littérature dans un processus communicationnel, comme le produit d'un émetteur transmis à un récepteur, tous deux situés dans un contexte. Ses propositions font ainsi écho aux théories de la réception et à celles de la lecture esquissées plus haut. La littérature est toutefois une communication *différée*, puisque auteur et lecteur sont toujours situés dans deux espaces-temps distincts³¹³, parfois fort éloignés – c'est une réflexion que posait Umberto Eco. La relation entre une œuvre et son genre est de l'avis de Schaeffer plus complexe qu'une simple concrétisation par une œuvre de « critères d'identification univoques³¹⁴ ». La littérature existe pour l'auteur davantage comme un acte énonciatif que comme un énoncé réalisé. Il est ce faisant possible de penser la généricité du texte littéraire en tenant compte des différents niveaux de l'axe communicationnel mis en jeu dans le rapport entre un auteur et son lecteur. Les genres – et plus particulièrement les *étiquettes génériques* – font partie du pôle énonciatif de l'œuvre comme acte communicationnel, mais également de l'énoncé réalisé – le texte en lui-même. D'une part, ils sont « liés à des *actes illocutoires* spécifiques » et prescrivent des « attitudes discursives³¹⁵ » et en excluent d'autres (la lettre prescrit une adresse d'un destinataire à un destinataire différé et qui appelle à une réponse). Ils supposent, d'autre part, des contenus sémantiques, lexicologiques, des marques d'usage spécifiques (la lettre est souvent signée, comporte une mise en page particulière, comporte des formules de salutations, etc.). Le genre met donc en marche une sorte de parcours à travers l'acte de communication, une attitude énonciatrice activant différentes fonctions, provoquant des saillances dans l'acte sémantique réalisé, prescrivant des attitudes chez le destinataire. Ensuite, le genre influence également les attitudes du destinataire de l'œuvre. Celle-ci est-elle destinée à être lue par un lectorat particulier – ou à être lue tout court? Doit-elle être

³¹³ À moins, bien sûr, que le lecteur lise simultanément ce que l'auteur écrit, ce qui constitue une situation plus théorique que réelle.

³¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 64.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 101. (C'est Schaeffer qui souligne.)

perçue comme un acte discursif réel ou fictif?³¹⁶ Certains genres comme le roman épistolaire ou le théâtre, par exemple, posent avec complexité la question du destinataire, puisque si les personnages s'adressent les uns aux autres à travers des lettres et des dialogues, le destinataire réel est toujours le lecteur³¹⁷. L'identité générique d'un texte ne se mesure donc pas, croit Schaeffer, selon des critères internes essentiels ni sous l'égide de critères externes dictés par les normes d'une époque.

Les propositions des penseurs des théories des genres littéraires nous aideront lors de nos analyses des textes de notre corpus. Celles de Schaeffer, qui s'inspirent des théories de la communication, nous seront particulièrement utiles. Nous nous pencherons sur les marques et sur les traces qui dévoilent dans les textes étudiés les attitudes des critiques. Ceux-ci, avant de rédiger leurs comptes rendus, ont occupé le rôle de récepteurs des œuvres que les écrivaines et écrivains leur ont adressées. Ces théories sont à coupler à celles de la réception : les attitudes prescrites par les noms de genres sont bien entendu de l'ordre de l'horizon d'attente. Nous verrons que les genres littéraires agissent avec force pour la critique : celle-ci s'attend à retrouver dans une œuvre poétique ou dans un roman des éléments particuliers. Elle salue le plus souvent les éléments qui correspondent à la vision du genre qu'elle se fait, considère d'un mauvais œil ce qui s'en écarte. Si un critique fait part dans son article de la déroute, de l'étonnement ou de l'agacement qu'il a ressenti en lisant une œuvre, c'est parce que l'étiquette générique de cette dernière en a orienté le message et a conditionné sa réception. En effet, le terme « roman » ou « poésie » imprimé sur la couverture de l'œuvre l'a poussé à adopter des attitudes de lecture particulières et à anticiper la présence de certains éléments esthétiques. L'absence ou le caractère insolite de ces éléments anticipés déroutent bien souvent les attentes des autrices et des auteurs de notre corpus. Ces attentes sont grandement conditionnées par une idée un peu figée de la littérature, et plus précisément par un horizon d'attente somme toute conservateur, particulièrement en ce qui concerne les genres littéraires. Les analyses et les jugements qui en découlent en sont inévitablement conditionnés. Et cette conception pragmatique du genre littéraire sera au cœur de notre troisième chapitre : les textes que nous y convoquerons illustreront avec force les propositions de Schaeffer. Une œuvre littéraire est un acte de communication dynamique qui est parfois réactivé par la critique qui adresse des

³¹⁶ Plusieurs actes communicationnels, correspondant à plusieurs énoncés dans une même œuvre, peuvent d'ailleurs se superposer : ceci implique « la naissance d'un pôle d'énonciation et d'un pôle de destination re-présentés, se superposant à l'énonciation et à la destination réelles. (*Ibid.*, p. 100.)

³¹⁷ Sur la question de la « double énonciation » au théâtre, voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. 3, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, « Lettres Belin Sup », 1996, 217 p.

reproches ou promulgue des conseils à son auteur ou à son autrice. La critique se trouve en somme fortement interpellée par l'étiquette générique de l'œuvre dont elle rend compte.

La littérature et ses représentations

Un objet culturel

« Les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes que d'autres transforment en objet imprimés³¹⁸ ». Par cette phrase toute simple, Roger Chartier évoque une sorte de tache aveugle des études littéraires, et plus particulièrement de l'esthétique de la réception et de la lecture. Dans les pages précédentes, nous nous sommes surtout concentré sur les manifestations idéologiques et sur les relations de pouvoirs qui se déploient dans l'activité critique et, plus largement, dans l'institution de la littérature. Nous avons également fait ressortir les éléments codifiés dans le texte qui peuvent être intellectualisés par le lecteur. Il s'agit d'éléments avant tout symboliques. Mais il ne faudrait pas oublier qu'un texte critique est imprimé sur des objets réels, manipulés par des humains. Dans son article « Le monde comme représentation », Roger Chartier affirme que les théories de l'esthétique de la réception n'arrivent pas à percevoir l'écart existant entre les signaux du texte et leurs effets sur l'horizon d'attente, et ce, malgré le désir de l'École de Constance de mettre sur pied une histoire de l'expérience du lecteur. Dans un article paru en 2003, Chartier reprend son réquisitoire contre certains des enjeux méthodologiques de la réception et des théories de la lecture qui, selon lui, présentent la lecture comme « un acte toujours semblable dont les circonstances et les modalités concrètes n'importent pas³¹⁹ ». La lecture est au centre même de l'enquête culturaliste : « la signification des textes dépend des capacités, des conventions et des pratiques de lecture propres aux communautés qui constituent, dans la synchronie ou la diachronie, leurs différents publics³²⁰ ». Chartier croit que le lecteur doit être davantage pris en compte dans le développement de la littérature. Car si la littérature existe, c'est avant tout selon une représentation que l'on se fait d'elle – qu'on la conçoive comme le produit d'instances lui assurant la légitimité ou comme l'effet d'une rencontre entre un écrivain et son lecteur, comme l'entendent Jauss, Iser ou Eco. La critique est une forme d'appropriation des œuvres littéraires qui met en jeu différentes

³¹⁸ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1513.

³¹⁹ Roger Chartier, « La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle ? », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 2003, p. 18.

³²⁰ *Idem.*

représentations de la littérature. L'étude de celle-ci nécessite à nos yeux d'aborder les théories de l'histoire culturelle, à plus forte raison lorsque ce discours critique a pour objet le genre littéraire – et, partant, la notion de littérature en elle-même.

L'œuvre littéraire est un carrefour de forces symboliques, idéologiques, politiques – en un mot : culturelles. Notre thèse s'inspirera de certains préceptes de l'histoire culturelle afin de mettre en lumière ces différentes représentations du littéraire à même le discours critique des années 1960 au Québec. L'histoire culturelle tire ses origines d'un contexte particulier dans le domaine de l'histoire dans les années 1960 et 1970, contexte que certains qualifient de « crise³²¹ ». Selon Chartier, l'histoire doit suivre de nouvelles orientations afin de répondre aux défis auxquels elle est confrontée. Le modèle dont il trace les contours correspond à la discipline désormais établie de l'histoire culturelle et repose sur trois pôles. Il s'agit, tout d'abord, d'une critique des *textes* – dans une vision élargie de la notion de texte, soit un roman, une chanson, un traité sur les dispositions à prendre pour rendre hommage à un défunt, etc. Ensuite, l'auteur affirme l'importance de la mise sur pied d'une histoire matérielle du livre et autres « objets qui portent la communication de l'écrit³²² ». Comme le rappelle d'ailleurs Pascal Ory, l'œuvre littéraire est également un support, répondant à des exigences, des contraintes et des conventions matérielles. Un livre est de surcroît, souligne Ory, un objet économique, destiné à être marchandé. Toutefois, « par sa maquette, par sa prédétermination à un certain usage social, il est aussi susceptible d'une analyse *en termes culturels*, touchant à l'histoire de l'édition, du didactisme, de l'historiographie des institutions universitaires, etc.³²³ » Enfin, il s'agit d'observer les « appropriations » de ces objets qui sont, selon Daniel Roche, des « supports sensibles de la pensée et des communications affectives³²⁴ ».

³²¹ Voir « Histoire et sciences sociales. Un tournant critique? », *Annales*, vol. 43, n° 2, 1988, p. 291-293. Alors que les « “paradigmes dominants” » que sont le structuralisme et le marxisme sont peu à peu abandonnés par les différentes sciences sociales, les liens entre l'histoire et ses alliées, telles que l'ethnologie, la sociologie et la géographie, s'épuisent. Certaines de ces disciplines, dont l'ethnologie et la sociologie, mais également la linguistique, s'institutionnalisent au cours de cette période, posant de nouveaux défis à l'histoire. Au dire de Chartier, ces disciplines ont proposé des objets d'études qu'ignorait jusqu'alors l'histoire, qui était surtout préoccupée des conjonctures économiques et des structures sociales. Elle s'intéresse à partir de cette époque à de nouveaux objets (rituels, croyances, attitudes face à la mort, etc.), accorde une attention soutenue au politique, en s'inspirant de l'histoire de la politique et des théories du droit, et redéfinit son « principe d'intelligibilité » en le centrant autour d'une « philosophie de la conscience ». Dans ces attitudes et dans ces perspectives, l'histoire culturelle se profilait déjà à l'horizon. (Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *loc. cit.*, p. 1505-1507.)

³²² *Ibid.*, p. 1509.

³²³ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2004, p. 47. (C'est nous qui soulignons.)

³²⁴ Daniel Roche, « Une déclinaison des Lumières », dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, p. 23.

Influencée entre autres par le « *linguistic turn* » au sein des sciences humaines aux États-Unis, l'histoire culturelle a occupé en France et ailleurs dans les années 1990 le haut du pavé. En fait, si plusieurs pays ont élaboré une histoire culturelle répondant à des particularités qui leur sont propres³²⁵, les auteurs du collectif *L'histoire culturelle : un "tournant mondial" dans l'historiographie?* publié en 2008 montrent éloquemment l'influence qu'entretiennent les différentes histoires culturelles nationales. Renouvelant entre autres la vieille histoire des civilisations née en Allemagne, l'histoire sociale (fondée sur les classes sociales), puis celle plus récente des mentalités liée à *L'école des Annales*, l'histoire culturelle est définie par Pascal Ory comme une « *histoire sociale des représentations*³²⁶ ». Jean-François Sirinelli affirme pour sa part que l'histoire culturelle s'attache à étudier les « formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain » et en « analyse la gestation, l'expression et la transmission³²⁷ ». Il s'agit alors de comprendre les manières dont les humains représentent le monde et se représentent eux-mêmes à travers les différentes pratiques – arts et littérature, presse, divertissements, idéologies, sciences, techniques, rites et croyances, mythes, etc.

Dominique Kalifa insiste entre autres sur les rapports sociaux que met de l'avant l'histoire culturelle. Il soutient que la définition de cette dernière doit se faire en dégagant trois strates de signification. Il s'agit tout d'abord de focaliser l'étude sur les représentations matérielles et figurées des objets culturels, ce que Kalifa dit être des « *figurations*³²⁸ ». Deuxièmement, doivent être prises en compte les « *appréciations* », soit des manières de percevoir et d'appréhender le monde et qui donnent lieu à des « sensations, des sentiments, des émotions, des désirs³²⁹ ». Troisièmement, l'histoire culturelle vise l'étude, on le devine, des « *représentations* », ce que Kalifa désigne

³²⁵ L'histoire culturelle s'est parfois imposée dans des contextes de répression, durant l'Espagne franquiste ou en Roumanie communiste. Elle aura été, dans ces contextes, un refuge contre la censure en important des approches méthodologiques qui combattent les idéologies. Dans des pays où le projet national se fait dans un climat de tensions linguistiques, tel qu'au Québec, en Suisse ou en Belgique, l'histoire s'est souvent développée indissociablement du contexte politique à travers une volonté de construction d'une mémoire commune, ou en revendiquant une « construction du réel par les langages spécifiques, les références partagées ou l'invention des traditions ». (Roger Chartier, « Postface : l'histoire culturelle entre traditions et globalisation », dans Philippe Poirrier (dir.), *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie?*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2008, p. 189-196.)

³²⁶ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, op. cit., p. 13.

³²⁷ Jean-François Sirinelli, *Histoire des droites en France : 2. Cultures*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, p. III.

³²⁸ Dominique Kalifa, « L'histoire culturelle contre l'histoire sociale? », dans Laurent Martin et Sylvain Venayre, *L'Histoire culturelle du contemporain: actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Collection culture/médias », 2005, p. 79.

³²⁹ *Idem*.

comme des mises en scène de soi et de l'autre qui permettent aux sociétés de se définir. Ces trois traits principaux, souligne Kalifa, s'inscrivent dans une perspective dynamique, constituent des formes qui, toujours, construisent les rapports sociaux et les pratiques. En elles s'entrecroisent également autant d'éléments symboliques que concrets. L'histoire culturelle s'intéresse en ce sens aux lieux où « se construit et s'anime la réalité sociale dont la culture serait quelque chose comme l'expression structurante³³⁰ », supposant ainsi que la matière même de l'historien de la culture est, en quelque sorte, l'ensemble des individus, et que l'étude culturelle scrute leurs interactions.

Des représentations de la littérature construites par la lecture

Certains des ouvrages de Roger Chartier proposent une histoire de la lecture et des manières de lire. Chartier s'intéresse non seulement à la lecture mais à la façon dont le lecteur s'approprie un livre et, plus largement, l'imprimé. Car si l'histoire culturelle est l'histoire des *représentations*, elle nous semble également être celle des *appropriations*. Dans *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime*, Chartier étudie entre autres la circulation de l'imprimé au sein de différentes sphères sociales en France aux XVI, XVII et XVIII^e siècles. Si posséder une imposante collection de livres est une marque de distinction intellectuelle – et bien sûr, économique –, Chartier montre que différents réseaux de circulation de l'imprimé ainsi que des stratégies éditoriales particulières permettent aux publics populaires d'avoir accès au livre. Une circulation communautaire, dans des salons de lecture ou des veillées de contes ou simplement grâce au partage, permettent aux classes populaires de s'approprier l'imprimé. L'importante diffusion par les institutions religieuses aux XVI^e et XVII^e siècles de feuilles sur lesquelles sont transcrites des prières agrémentées d'illustrations destinées à être collées sur les murs de la chambre à coucher engendre un rapport au texte imprimé de l'ordre du « for privé³³¹ », rapport qu'on associe habituellement aux élites culturelles. La « lecture n'est pas un invariant historique », souligne Chartier, qui semble indirectement adresser des reproches à Hans Robert Jauss. Elle est plutôt « un geste, individuel ou collectif, dépendant des formes de sociabilité, des représentations du savoir ou du loisir, des conceptions de l'individualité³³² ». Chartier, dans son étude, prend bien soin de ne pas placer le livre à un niveau supérieur de culturalité : il consacre une bonne partie de son ouvrage à étudier

³³⁰ *Ibid.*, p. 80.

³³¹ Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, 369 p., p. 166.

³³² *Ibid.*, p. 165.

l'appropriation de l'écrit à partir d'affiches placardées sur les murs de la ville ou dans les intérieurs de modestes demeures. C'est qu'une foule d'objets variés posent des questions d'ordre culturel, note de son côté Pascal Ory. En effet, des objets de circulation de masse forment un discours culturel, parfois en marge de leur fonction première. Pensons par exemple aux timbres postaux : ces objets *sociaux*, en ce qu'ils permettent des échanges entre les humains, sont source d'une potentielle histoire de la poste. Or, c'est également un document touchant à l'histoire de l'art : un réel « projet esthétique » est au cœur de son iconographie qu'il est aussi possible de soumettre à l'analyse esthétique, en utilisant les outils analytiques hérités des arts plastiques. L'histoire culturelle permet ainsi d'extirper ces objets du « désintérêt » – attitude qui, selon Ory, « n'est jamais qu'une condescendance » – grâce à une « intellectualisation du trivial³³³ ».

Si nous recourons à l'histoire culturelle, c'est que nous croyons qu'à travers le discours littéraire des années 1960 au Québec se profilent différentes représentations de la littérature et, plus particulièrement, des questions liées au genre littéraire. L'histoire est pertinente pour mieux interroger le travail de lecture des auteurs critiques de notre corpus, à travers lequel se profile une idée – parfois franchement figée – du roman et de la poésie. Pascal Ory prétend que la fonction de la représentation est « de donner sens à l'expérience humaine³³⁴ »; pour sa part, Roger Chartier affirme que les « représentations collectives, définies à la manière de la sociologie durkheimienne, incorporent dans les individus, sous forme de schèmes de classement et de jugement, les divisions mêmes du monde social³³⁵ ». Nous croyons que les représentations de la littérature éclairent une situation sociale à même l'institution littéraire : elles expriment des intérêts propres à une situation dans l'institution et véhiculent des idéologies. Affirmer qu'un recueil de poèmes échoue à atteindre des standards poétiques établis par de grands poètes français ou qu'un romancier réussit à dépeindre des personnages incarnés, c'est véhiculer en creux une représentation particulière de la littérature. De telles assertions supposent une sorte de constellation d'éléments formels qui préexiste au jugement que l'auteur critique portera sur l'œuvre, éléments qui participent, en somme, d'une idée particulière de la littérature et des questions de genre littéraire. Un regard surplombant sur le discours critique de l'époque verra en somme jaillir des représentations de la littérature. Nous ne saurions, avec Chartier, insister suffisamment : « La lecture n'est pas seulement une opération

³³³ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, op. cit., p. 50.

³³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³³⁵ Roger Chartier, « La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle? », *loc. cit.*, p. 24.

abstraite d'intellection : elle est mise en jeu du corps, inscription dans un espace, rapport à soi ou à l'autre³³⁶ » et, ajouterions-nous, prise de position dans l'institution de la littérature. L'aspect matériel de l'objet culturel est pensé lui aussi en termes de représentations. La lecture est pour Chartier, nous l'avons dit, tributaire des formes matérielles qui constituent le support de l'objet culturel et des normes de lecture qui définissent des « usages du livre, des façons de lire, des procédures d'interprétation ». Une étude de la réception serait selon nous incomplète sans que soient mises de l'avant les notions de « pratiques », d'« usages » et d'« appropriation » liées aux œuvres. L'aspect matériel des textes de notre corpus occupera une place marginale dans notre thèse. Néanmoins, nous verrons que certains auteurs critiques évaluent la qualité de l'édition de certaines œuvres, l'épaisseur d'un volume, la disposition du texte sur la page ou encore la présence de fautes ou de coquilles lors de la transcription d'un manuscrit. Ce sont alors des éléments qui influenceront éventuellement le jugement qu'ils se feront des textes qu'ils ont sous la main et que nous ne passerons pas sous silence.

Dans les textes de notre corpus émergent parfois des figures d'écrivains et d'écrivaines – en plus d'un savoir lié à la littérature en elle-même. Ces figures existent comme des faisceaux éclairant un imaginaire littéraire ainsi qu'une communauté de lecteurs regroupés dans un contexte précis. Elles sont appelées à se transformer. Selon Jean-François Hamel, qui s'attache dans *Camarade Mallarmé* à l'étude des lectures politiques des œuvres de Stéphane Mallarmé par la critique littéraire française au XX^e siècle, la figure de l'écrivain existe comme une « *figure du souvenir*³³⁷ ». Les œuvres du poète écrites à la fin du XIX^e siècle – et le poète en lui-même – ne parviennent pas intactes aux lecteurs de 1944, de 1968 ou de 1980. Elles sont au contraire construites par l'acte de réception de lecteurs successifs : « [l]ire, c'est se remémorer, et se remémorer, c'est donner un corps d'images à des communautés fragilisées par le passage du temps, c'est esquisser des communautés encore à venir³³⁸ ». À partir de ces réappropriations politiques des poèmes du maître symboliste et en se basant entre autres sur des notions développées par

³³⁶ *Ibid.*, p. 1512.

³³⁷ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 14.

³³⁸ *Ibid.*, p. 17.

Heidegger³³⁹ et Walter Benjamin³⁴⁰, Hamel développe le concept de « politique de la lecture », une « stratégie herméneutique qui consiste à attribuer à une œuvre ancienne une signification différée, voire anachronique, qui engage une prise de position idéologique dans le présent³⁴¹ ». L'ouvrage de Jean-François Hamel diffère de notre thèse en ce qu'il repose sur l'étude de lectures allégoriques des œuvres de Mallarmé, c'est-à-dire des lectures qui interprètent les œuvres du passé à travers le prisme du présent. Elles sont néanmoins essentielles à notre travail. En effet, l'étude du discours critique fera émerger des figures qui personnifient une idée de la littérature propre au Québec des années 1960, soit des écrivains et écrivaines québécois contemporains – Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Réal Benoît, Paul Chamberland –, de lointains homologues européens servant de références ou de canon – Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre –, d'encore plus lointains ancêtres – Mallarmé, Rimbaud pour la France; Nelligan, Saint-Denys Garneau et Alain Grandbois pour le Québec. La figure de l'écrivain, comme l'explique Hamel au sujet de Mallarmé, « relève de plein droit de la littérature » : « en participant à la production de sa valeur, orientant sa lecture et son interprétation, elle insuffle à l'œuvre une actualité qui l'inscrit durablement dans la mémoire culturelle³⁴² ». C'est précisément cette « mémoire culturelle » en train de se construire que nous mettons en lumière dans notre thèse, et ces *personnages* en sont partie intégrante. Comme l'illustre éloquemment Hamel dans son ouvrage, la figure de Mallarmé qui se façonne, qui se transmet et qui se reconstruit dans la critique française du XX^e siècle, porte en elle les « variations de l'idée de littérature depuis un siècle. [Elle a] non seulement orienté la pratique des écrivains en circonscrivant le champ des possibles de leur époque, mais gouverné les stratégies d'interprétation et de consécration des textes littéraires³⁴³ ». Ces personnages – qui prennent à nos yeux également la forme de figures plus diffuses, de *topoi* et de lieux communs –, se constituent au fil des lectures et des appropriations des œuvres de fiction et mettent en lumière le contexte dans

³³⁹ Hamel s'inspire du concept de « répétition » proposé par Heidegger. Pour le philosophe allemand, l'historicité de la réalité humaine se concrétise sur le mode de la répétition du passé « pour en assumer l'héritage et engage[r] son avenir sur le mode de l'anticipation ». Heidegger fait du poète allemand du XVIII^e siècle Hölderlin une « figure nationale d'un passé dont la mémoire est à venir » (p. 30). Aux yeux d'Hamel, cette lecture par Heidegger de Hölderlin est à la fois politique et allégorique.

³⁴⁰ Dans les années 1930, Benjamin propose des lectures allégoriques de Baudelaire : il s'agit de lire le poète des *Fleurs du mal* en l'éclairant par l'entremise du présent. Selon Hamel, Benjamin aurait dans ses « Notes sur les *Tableaux parisiens* » transposé les préceptes de l'histoire matérialiste à la critique littéraire. Le travail de Benjamin, duquel naît une « dialectique de l'autrefois et du maintenant[,] suppose donc que la lisibilité du passé provient du présent et qu'en retour la lisibilité du présent provient du passé ». (*Ibid.*, p. 34).

³⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

³⁴² *Ibid.*, p. 13-14.

³⁴³ *Ibid.*, p. 14.

lequel ils apparaissent. La lecture « fabrique à partir de textes épars l'identité historique d'une communauté, parfois officielle [...], parfois dissidente³⁴⁴ », ajoute Hamel qui évoque le concept de Stanley Fish que nous avons mis en place plus haut.

La presse : un objet culturel

Notre corpus est composé en grande partie d'articles parus dans des périodiques : revues culturelles et universitaires, magazines, ouvrages rétrospectifs annuels et, surtout, journaux. Au dire de Claude Labrosse et Pierre Rétat, le périodique littéraire, et particulièrement la critique qu'on y exerce, participe à l'édification de normes de lecture. À travers lui se construit la culture d'une société à travers des modes de lecture : il sédimente « l'espace lisible » en « régions sémantiquement qualifiées et dotées d'attributs spécifiques » ou en « valeurs-repères³⁴⁵ ». Il existerait en effet pour chaque société et chaque époque une lisibilité particulière, une sorte de manière généralisée de lire des œuvres littéraires, façonnée entre autres par la critique publiée dans les périodiques. Ainsi, les journalistes culturels ne font pas que guider les lecteurs à travers l'actualité culturelle en leur fournissant leurs impressions de lecture, mais ils organisent le « message culturel » que produisent les écrivaines et les écrivains d'une époque, créant de ce fait des « doxas et une véritable programmation sociale de la lecture³⁴⁶ ». Le périodique littéraire est également, écrit Labrosse, une forme d'institution de laquelle la culture émerge et qui met cette dernière en circulation. Plus concrètement, en vertu du fait qu'il est imprimé et distribué périodiquement, il tend également à « événementialiser la lecture³⁴⁷ » et à inscrire les normes lectorales préalablement érigées dans une temporalité collective par laquelle se construit une « forme-mémoire³⁴⁸ ». Enfin, le périodique culturel contribue, toujours selon Rétat, à former un public lecteur : « La communication d'énoncés sur les livres articule et intègre des réflexes et des

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁴⁵ Claude Labrosse, « Fonctions culturelles du périodique littéraire », Claude Labrosse et Pierre Rétat, *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 50. Comme l'indique Claude Labrosse, ce n'est pas un hasard si le périodique a amorcé son ascension au XVIII^e siècle en France – bien qu'il ait connu son âge d'or vers 1830. Au Siècle des Lumières, souligne Labrosse, on cherche de plus en plus à comprendre et à concevoir le monde à travers des systèmes, des réseaux, des codes. C'est une époque durant laquelle les systèmes économiques se généralisent et où on conceptualise la science et la connaissance. C'est aussi l'Âge de l'encyclopédie. Le foisonnement des quotidiens, qui systématisent le savoir, l'opinion, bref : le monde, s'inscrirait sous l'égide d'un tel paradigme épistémologique.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

³⁴⁸ *Idem.*

comportements intellectuels. Le journal contribue à créer une lecture et un lecteur collectifs et anonymes : un public³⁴⁹. »

Les propos de Claude Labrosse concernent principalement les journaux littéraires, mais nous croyons que nous pouvons les étendre à la situation des pages littéraires des journaux quotidiens. Labrosse aborde avant tout l'acte de lecture qui sous-tend la critique, mais il évoque également la forme du périodique en elle-même. Étant donné la grande place qu'occupent les articles de journaux dans notre corpus, il importe de dire quelques mots sur le journal en invoquant brièvement la théorie de la presse. Dans les années 1980 et 1990, Claude Labrosse et Pierre Rétat ont réalisé plusieurs travaux³⁵⁰ sur la presse du XVIII^e siècle, jetant les bases des théories modernes dans ce domaine. Dans les années 1990 et 2000, des chercheurs européens (Marie-Ève Thérénty³⁵¹, Alain Vaillant³⁵², Dominique Kalifa³⁵³) et québécoise (Micheline Cambron³⁵⁴) ont poussé plus loin les propositions de Labrosse et Rétat à l'occasion de travaux sur la presse du XIX^e siècle, respectivement en France et au Québec. Ces chercheurs ont abordé la presse comme un objet culturel – en tenant compte de son aspect matériel et structurel – en s'inspirant entre autres des théories de l'histoire culturelle et celles des genres médiatiques. C'est en effet une « *histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle* » que les collaborateurs de *La civilisation du journal* ont érigé au début des années 2010. Comme nous le verrons dans les prochaines pages, ces auteurs et autrices ont montré avec éloquence la manière dont le journal implique des modes de représentation du réel, suppose des appropriations particulières et met en scène des interactions et entre les humains. Il occupe sans contredit le terrain de l'histoire culturelle.

Bien que les travaux de ces chercheurs n'abordent pas un objet proprement littéraire, la littérature a selon eux partie liée avec le journal. En effet, croit Alain Vaillant, au cours du XIX^e

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

³⁵⁰ Claude Labrosse et Pierre Rétat, *L'instrument périodique, op. cit.*; Claude Labrosse et Pierre Rétat, *Naissance du journal révolutionnaire 1789*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, 320 p.; Pierre Rétat [dir.] *Textologie du journal*, Paris, Minard, coll. « Cahiers de textologie », 1990, 173 p.; Pierre Rétat et Jean Sgard, *Presse et histoire au XVIII^e siècle: l'année 1734*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1978, 325 p.

³⁵¹ Voir entre autres Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, coll. « Culture médias. Études de presse », 2004, 583 p.

³⁵² Voir entre autres Alain Vaillant, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal « La Presse », d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, coll. « Études de presse », 2001, 388 p.

³⁵³ Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.) *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, coll. « Opus magnum », 2011, 1762 p.

³⁵⁴ Micheline Cambron (dir.), *Le journal Le Canadien : littérature, espace public et utopie, 1836-1845*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1999, 419 p.

siècle, la presse devient « le moteur et le vecteur de presque tous les phénomènes littéraires de quelque importance³⁵⁵ ». En fait, l'influence réciproque de la presse et de la littérature à cette époque aurait été telle qu'elle aurait contribué à chambouler la manière dont on concevait cette dernière. Jadis la mise en forme d'une parole, la littérature est désormais, au milieu du XIX^e siècle, à considérer selon sa dimension textuelle – nous discuterons de ces questions dans le premier chapitre analytique de notre thèse. La prolifération et l'importance croissante du journal au cours du XIX^e siècle auraient modifié les pratiques d'écriture, et plus spécifiquement la littérature en elle-même. Cette influence du journal sur la communication écrite³⁵⁶ se joue sur trois plans, à la fois symboliques et matériels, croient les auteurs de *La civilisation du journal*. Tout d'abord, en tant qu'entité médiatique, le journal « fonctionne comme un instrument de médiation et d'intermédiation entre les personnes³⁵⁷ » situé *dans* l'espace public. Cette fonction de médiation de la parole et des personnes entre elles qui était, avant le XIX^e siècle, dévolue à la littérature, incombe désormais au journal. En s'interposant entre le lecteur et le réel et en le réorganisant à la manière d'une fiction, le journal narrativise chaque jour le réel, le *représente*, mettant à mal la ligne de partage entre la réalité et la fiction. Le genre romanesque aura grandement profité de cette mise en fiction du monde opérée par le journal. Ensuite, à l'instar de ce que suggéraient Labrosse et Rézat, la périodicité du journal fait en sorte que la publication n'est plus soumise à l'écriture, mais bien l'écriture, aux impératifs de la publication. Le « rythme de l'écriture ne reflète plus le jeu des forces individuelles, mais une réalité sociale³⁵⁸ ». C'est donc les « modes de vie en société », pour paraphraser Pascal Ory, qui influenceraient la pratique scripturale. Ainsi, « [n]ous entrons, au XIX^e siècle, dans un temps collectif qui est fait d'un empilage de rythmes cumulés, et que le périodique a pour charge de rappeler, donc de créer³⁵⁹ ». Le journal crée par sa quotidienneté son propre rythme dont la lecture est tributaire : lire le journal est une activité quotidienne, périodique (le roman-feuilleton étant par exemple *découpé* selon le rythme temporel journalistique), soumise au rythme des saisons, des jours de la semaine et des fêtes nationales. C'est en cela une activité fondamentalement collective. Enfin, en tant qu'objet discursif collectif, le journal participe d'une

³⁵⁵ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U ». Série Lettres », p. 298.

³⁵⁶ Alain Vaillant pose en effet que la littérature est un « sous-système à l'intérieur du système complexe que forment les multiples formes de communication sociale » en constante interaction. (*Ibid.*, p. 251.)

³⁵⁷ Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, « Introduction », Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir), *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 17.

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

sorte de morcellement de la parole, traduisant bien le « complexe et polyphonique système d'interlocution³⁶⁰ » que représente la communication écrite. La prolifération de la presse contribuera à changer les paradigmes de la communication entre les humains en créant celui de la « stéréotypie », laquelle est un instrument de plus en plus utilisé aux XVIII^e et XIX^e siècles permettant l'impression en série et favorisant la production massive de journaux. La symbolique du stéréotype que le journal contribue à construire renverrait aux nouvelles formes de communication humaine, dans un contexte où les « contraintes textuelles » ont préséance sur la « logique discursive » : « le stéréotype journalistique est l'outil nécessaire de la représentation du réel. Représentation figée, schématique, caricaturale, mais représentation tout de même : le stéréotype suscite des images mentales et ces images participent de la reconnaissance – très imparfaite – de l'altérité³⁶¹ ». Dès lors, la presse produit un « imaginaire médiatique³⁶² » selon l'expression de Guillaume Pinson. Il s'agit d'un ensemble d'éléments internes (un style, des pratiques qui narrativisent les contenus, un objet matériel manipulable) donnant lieu à un discours *sur* le journal et qui met, en quelque sorte, le journal lui-même en abîme. Le journal n'existe ainsi pas sans une *imagination* du journal, une représentation à la fois dynamique et romanesque de lui-même. Ces propositions sont elles aussi directement en lien avec l'histoire culturelle.

Dans un article au sujet des rapprochements entre presse et littérature au XIX^e siècle en France, Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink croient que le journal invite à repenser la distinction entre l'espace public et l'espace privé, catégories théorisées par Jürgen Habermas dans ses différents travaux³⁶³. Les auteurs rappellent que vers la fin du XVIII^e siècle, la conception dite moderne de la littérature, fondée entre autres sur sa radicale autonomie par rapport aux autres domaines culturels, émerge, accentuant du même coup la distance entre presse et littérature³⁶⁴. Cette distance tend à s'amenuiser vers la fin du XIX^e siècle, la presse devenant un important vecteur de la vie littéraire – on y publie des romans-feuilletons et des poèmes, on y signe des chroniques et

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

³⁶¹ Dominique Kalifa et al. (dir.), *La civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 20.

³⁶² Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique : Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 12-13.

³⁶³ Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Presse, littérature et espace public : de la lecture et du politique », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 134.

³⁶⁴ Cette distance reposait alors sur une série d'oppositions incarnée par la littérature et la presse. Ainsi, la littérature s'instituait comme une forme d'écriture fictive, esthétique et canonisée, alors que la presse relevait de la non-fiction purement référentielle, d'une pratique résolument pragmatique et d'une forme périssable, vouée à l'oubli. (*Ibid.*, p. 129.)

des rubriques littéraires, on y rend compte de publications et de lectures publiques. Le journal peut même être lu comme un texte littéraire, voire être analysé selon des outils qui s'apparentent à ceux qu'on utilise en littérature : il s'agit de la « textologie du journal³⁶⁵ », développée par Pierre Rétat.

Dans leur article, Cambron et Lüsebrink se penchent sur la lecture du journal. Il existerait, selon les théories des genres médiatiques, des genres « spécifiques » à chaque champ culturel (l'éditorial pour la presse, le bulletin d'information pour la télévision, le sonnet pour la littérature, etc.) ainsi que des genres « transversaux », qu'on retrouve dans plusieurs champs culturels (l'essai, la correspondance épistolaire ou le fait divers). La forte transversalité des formes qui composent le journal met elle-même à mal la distinction, comme nous l'avons souligné plus haut, entre la réalité et la fiction. Au fond, les caractéristiques formelles d'un fait divers auquel on aurait ajouté quelques ressorts romanesques et un roman-feuilleton dont l'intrigue est inspirée d'un fait divers réel sont assez semblables. L'œil du lecteur qui se promène sur les pages de son journal contribue à rendre poreuses les frontières entre les différents articles et, surtout, les différents genres. S'il reconnaît que son journal est constitué de formes spécifiques (chaque article ou chaque rubrique possède son autonomie), le lecteur s'adonne également, ne serait-ce qu'inconsciemment, à une « lecture cursive » s'apparentant à l'activité lectorale qui ressortit à la littérature.

La lecture du journal arriverait même à remettre en cause la distinction entre les catégories de la sphère privée et de la sphère publique, phénomène au centre duquel on retrouve les liens entre presse et littérature. Habermas estimait, rappellent Cambron et Lüsebrink, que le littéraire relèverait de la sphère privée et le politique de la sphère publique. Alors que le « littéraire donne des formes, permet d'acquérir un *habitus* de lecture et de jugement vécu sur un mode privé », le politique « offre [toujours selon lui] un substrat que la *Publicité*, c'est-à-dire le fait de rendre publics les discours se rapportant au Gouvernement ou à l'État, nourrit³⁶⁶ », affirment les auteurs qui résument la pensée du philosophe allemand. Or, rétorquent Cambron et Lüsebrink, on ne pourrait restreindre la lecture à la rigidité des catégories habermasiennes :

la lecture est un processus qui relève à la fois de la sphère privée et de la sphère publique.
Car si l'on lit pour soi, les règles de l'*habitus* de lecture mettent en jeu un cercle plus

³⁶⁵ Pierre Rétat (dir.), *Textologie du journal*, op. cit.

³⁶⁶ Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Presse, littérature et espace public : de la lecture et du politique », loc. cit., p. 134.

large, qui peut aller d'un petit groupe de pairs (comme dans les Salons, par exemple), à la totalité indistincte de la société civile (c'est l'idéal des journaux révolutionnaires)³⁶⁷.

La lecture n'est ainsi pas un retranchement du réel; elle est fortement ancrée dans le réel. Maurice Leblanc, père du célèbre personnage d'Arsène Lupin, évoquait parfois, dans ses romans-feuilletons, des faits divers fictifs dont on pouvait lire le compte rendu dans le même journal, dans des espaces dédiés à l'actualité *réelle*. Selon les auteurs, cette technique particulière permet d'inscrire le journal – considéré comme espace public – dans la fiction littéraire – vue comme espace privé. C'est alors le « politique qui donne forme et le littéraire qui devient substrat³⁶⁸ », écrivent les auteurs qui renversent les propositions d'Habermas. La propension qu'ont alors certains journaux à *théâtraliser* les joutes parlementaires ou les grands procès inscrit d'ailleurs « la forme littéraire dans l'orbe d'un processus réel, politique par essence³⁶⁹ ». En définitive, croient Cambron et Lüsebrink, le journal ne fait pas que représenter le monde, mais il *est* un fragment du monde : « l'un des aspects les plus déterminants du processus de lecture [...] tient dans la tension entre la lecture d'objets singuliers et l'appréhension d'un espace plus large, actualisé dans la matérialité englobante du journal, pressenti comme un analogon du monde vécu, sinon comme le monde vécu lui-même³⁷⁰ ».

Si les liens entre littérature et presse sont décisifs dans le destin de la littérature depuis le milieu du XIX^e siècle, le rôle de la lecture est au cœur des rapports entre ces deux formes communicationnelles. Nous ne nous attacherons pas à une analyse poussée des formes et de la structure spécifiques de la presse, mais nous devons garder en tête le lecteur des pages littéraires des journaux et son intervention dans cet « *analogon du monde vécu* » que représente le journal. Celui-ci est sans contredit le lieu qui cristallise le mieux cette activité collective qu'est la lecture – ce caractère collectif de la lecture, on l'aura remarqué, est commun à la presque totalité des éléments qui constituent l'appareil méthodologique de cette thèse. Comme le remarquaient récemment Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, on ne lit jamais véritablement seul. « Le corps adopte une série d'attitudes et de positions pendant la lecture, ne serait-ce que pour tenir le livre, qui reconduisent des normes, des modèles, des usages qui varient socialement selon le genre,

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 136.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 134.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 143.

la génération, l'éducation, la profession³⁷¹ », affirment-ils. Comme nous l'avons souligné plus haut, le journal, par sa périodicité et par sa prolifération dans les foyers au courant du XIX^e siècle, conduit à une lecture collective et communautaire. Il permet à une communauté de lire en synchronicité, d'adopter des habitudes et des gestes communs. Combien d'hommes et de femmes l'ont-ils manipulé durant le petit déjeuner, fourré dans la poche de leur pantalon pour en accompagner leur trajet en tramway ou en autobus, plié, replié et déplié en produisant ce son de froissement si aisément identifiable? Combien d'érudits, de passionnés de la chose littéraire ou de simples lecteurs curieux ont-ils, d'un même geste en quasi simultané, ouvert précipitamment leur *Devoir* du matin en espérant y lire la dernière chronique – peut-être incendiaire – de Jean Éthier-Blais? Bien que notre thèse ne soit pas conduite par les théories de la presse, celles-ci ne sont pas à négliger dans la perspective d'une étude du discours critique constituée en grande partie dans les pages de journaux. Nous considérerons également parfois la manière dont les textes de notre corpus prennent place dans la structure matérielle du journal. En somme, une étude du discours critique ne met pas uniquement en jeu des textes, mais également des hommes et des femmes qui transmettent, peut-être inconsciemment, des représentations de la littérature. Celles-ci relèvent de plein droit de l'histoire culturelle, discipline qu'il nous apparaît nécessaire de considérer, ne serait-ce que de manière un peu sommaire.

Les théories du discours

L'arrière-plan méthodologique que nous mettons en place dans cette thèse s'apparente également à celui de Caroline Loranger qui mobilise dans la sienne les théories de la réception ainsi que celles des genres littéraires. Toutefois, nous avons préféré recourir aux théories du discours social plutôt qu'à celles de l'imaginaire générique. Comme nous l'avons dit, le portrait du discours critique que nous entendons peindre révélera des « représentations » des genres littéraires, à l'instar de l'imaginaire générique exploré par Loranger. Cependant, nous avons plutôt opté pour les théories du discours afin de baliser notre objet d'étude. Nous avons par exemple été frappé par les formulations de certains critiques tentant de cerner ce qu'est pour eux l'essence de la poésie. En effet, plusieurs auteurs non seulement invoquent-ils les différents lieux communs liés à la poésie symboliste, mais certaines de leurs formulations s'apparentent en tout point au vocabulaire

³⁷¹ Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau, « Liminaire », *loc. cit.*, p. 8.

employé par Mallarmé dans ses différents écrits, eux-mêmes repris dans les monographies ou les manuels sur ce courant poétique du XIX^e siècle. On trouve également dans la réception de certaines œuvres romanesques vues comme particulièrement contemporaines des expressions que l'on retrouve presque telles quelles dans les écrits programmatiques et essayistiques d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute. Nous avons aussi constaté que certains mots ont dans le discours critique un poids particulier. Étudier des récurrences et des *topoi* qui circulent dans le discours social en les considérant comme des ensembles discursifs est alors tout indiqué, puisque non seulement ces constructions discursives renvoient à l'histoire de la littérature, mais elles peuvent aussi être examinées dans leurs interactions à l'intérieur du discours critique québécois des années 1960. Juger une œuvre, c'est se positionner par rapport au savoir littéraire, engager un dialogue avec ce dernier; c'est, en définitive, situer sa parole. La notion d'idéologème, liée à ces théories du discours – et à la sociocritique plus précisément – est d'ailleurs un des outils nous permettant de bien traiter de ce caractère idéologique qui accompagne le travail de la critique.

Le discours social

Nous l'avons mentionné plus haut de différentes manières : la littérature est pour une large part un processus discursif; c'est peut-être encore plus flagrant en ce qui concerne la critique. La littérature est une entité qui se construit et que des instances s'approprient. Celles-ci le font surtout à travers leur discours, situées qu'elles sont dans un contexte précis et défendant des intérêts qu'il importe de considérer. La critique reçoit ce discours que constitue une œuvre littéraire avant d'en préférer un nouveau à l'occasion du compte rendu qu'elle publiera. La littérature est ainsi, pour le dire de manière imagée, une sorte de conversation incessante, bourdonnante et parfois même cacophonique. C'est dans cette optique que les théories du discours social nous seront utiles. Nous ne nous intéresserons pas directement à l'inscription de la société dans les textes de notre corpus – même si nous analyserons les lectures idéologiques de certains textes –, mais la critique, nous l'avons vu, comporte toujours une part de socialité et d'idéologie. C'est dans une revue de sociologie de la littérature dirigée par Robert Escarpit que l'expression « discours social » serait apparue pour la première fois : cette revue publiée à Bordeaux en a même fait son titre. La théorie de Marc Angenot a été développée dans différents travaux qui ont mené à son imposant ouvrage *1889 : Un état du discours social* qui est devenu une référence. Elle s'appuie notamment sur les

propositions de Robert Fossaert qui a, quant à lui, théorisé la notion de « discours social commun³⁷² ».

Pour Angenot, le discours social est formé de l'ensemble des discours et des thématiques qui s'articulent dans une époque à travers une « interaction généralisée³⁷³ » fondée sur l'intertextualité :

Le discours social : tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours. Ou plutôt, appelons « discours social » non pas ce tout empirique, à la fois cacophonique et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible – le narrable et l'opinable – et assurent la division du travail discursif. Il s'agit alors de faire apparaître un système régulateur global dont la nature n'est pas donnée d'emblée à l'observation, des règles de production et de circulation, autant qu'un tableau des produits³⁷⁴.

Il s'agirait d'un ensemble cohérent : on peut y percevoir une hégémonie³⁷⁵, des lois, des « sous-ensemble interactifs³⁷⁶ », plutôt qu'un tumulte diffus. Pour Angenot, les discours sont des « faits sociaux », et donc des « faits historiques », parce que tout discours est empreint d'une charge idéologique : « Tout ce qui se dit dans une société réalise et altère des modèles, des préconstruits – tout un déjà-là qui est un produit social cumulé. Tout paradoxe s'inscrit dans la mouvance d'une *doxa*. Tout débat ne se développe qu'en s'appuyant sur une topique commune aux argumentateurs opposés³⁷⁷ », écrit Angenot qui possède manifestement le sens de la formule. Le discours social est ainsi organisé selon une hégémonie, ce qui suppose des entités énonciatrices qui font autorité. Cette hégémonie se compose entre autres d'un « système topologique » qu'Angenot qualifie de « *système de division des tâches discursives*³⁷⁸ » : les multiples discours cohabiteraient ainsi en différentes « «régions» » discursives aux frontières poreuses, laissant circuler de part et d'autre des « idéologèmes » (terme que nous définirons plus loin). Il importe ainsi, comme

³⁷² Robert Fossaert, *La société. Tome VI. Les structures idéologiques*, Paris, Seuil, 1983, 610 p.

³⁷³ Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, vol. 70, n° 2, 1988, p. 84.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

³⁷⁵ Marc Angenot, « Hégémonie, dissidence et contre-discours : réflexions sur les périphéries du discours social en 1889 », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, 1989, p. 11-24.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 86.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 91. (C'est Angenot qui souligne).

l'explique Pierre V. Zima, de mettre en lumière la « situation sociolinguistique » de l'émetteur d'un discours, et d'admettre que tout discours « exprime des intérêts collectifs³⁷⁹ ».

Le discours culturel

Pour sa part, Micheline Cambron a développé dans son ouvrage *Une société un récit : discours culturel au Québec, (1967-1976)* la notion de « discours culturel », empruntant entre autres aux thèses de Fossaert et d'Angenot. Dans cet ouvrage, et c'est là une particularité de sa théorie par rapport aux auteurs mentionnés plus haut, elle insiste sur les mécanismes configurants de la « mise en récit » d'un certain discours commun. L'autrice appuie ce concept sur la triple *mimèsis* et sur l'intelligence narrative de Paul Ricoeur. Pour Ricoeur, affirme Cambron, la mise en récit est une mise en ordre, qui elle-même produit une fiction. Elle puise également dans les notions inhérentes à l'acte communicationnel : tout récit suppose un émetteur situé dans un contexte et une réception par un destinataire. Selon Cambron, un discours aurait toujours la capacité d'être lu comme un récit; celui-ci, pour sa part, ne peut être dissocié d'une socialité. En effet, analyser un récit, c'est analyser « ce que le récit révèle et construit tout à la fois dans le murmure continu du discours social³⁸⁰ », écrit-elle. Il existerait des « règles d'acceptabilité » pour tout texte ou tout fragment de discours, selon les circonstances historiques qu'on peut relever en analysant un vaste ensemble de textes. Ces règles feraient apparaître des « modèles rendant compte des conditions d'émergence des œuvres singulières dans le cadre d'un discours social commun historiquement déterminé³⁸¹ ». Tout en s'inspirant de la notion de discours social, Cambron remet en cause certains

³⁷⁹ Pierre V. Zima, *Théorie critique du discours : la discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Diagonale critique », 2003, p. 97; 98. La situation sociolinguistique serait selon l'auteur « un ensemble de langages de groupe qui se font concurrence et se contestent mutuellement ». L'émetteur est *situé* dans un contexte précis et utilise à l'occasion des « sociolectes », des langages construits à l'intérieur de ces groupes selon leurs intérêts collectifs. Le choix de ces sociolectes ne saurait être neutre : un éclairage idéologique surplombe ces mots et leur utilisation place le locuteur dans une situation idéologiquement signifiante. Dans certains de ses travaux sociocritiques, Zima s'attache à analyser différents discours sociaux intégrés et travaillés par le roman. Selon l'auteur, qui s'inspire entre autres des travaux sur la narratologie de Greimas et de Propp, les différents discours sociaux peuvent être reconstruits dans le roman grâce aux schémas actanciels, ou plus largement à travers des constructions syntaxiques. Il serait impossible aux yeux de Zima de décoder des discours sociaux uniquement à partir de mots : les choix lexicaux que fait tout énonciateur impliquent des intérêts et une vision du monde, et tout locuteur s'approprie le lexique dans de plus vastes ensembles syntaxiques. Ainsi, ces théories permettent de mieux appréhender les faits sociaux, ou différentes constructions discursives – telles qu'en l'occurrence le discours symboliste ou, comme le fait Zima dans *L'indifférence romanesque*, le discours humaniste chrétien repris dans *L'étranger* d'Albert Camus. (Voir également Pierre V. Zima, *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 1988, 232 p.; Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, coll. « Connaissance des langues », 1985, 252 p.)

³⁸⁰ Micheline Cambron, *Une société, un récit : discours culturel au Québec, (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 33.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

de ses fondements. Elle juge qu'Angenot n'a pas su distinguer adéquatement *le* discours social général, qui fait office de concept, et *les* discours sociaux, qui en seraient les manifestations particulières. Le concept d'Angenot serait pour sa part à la fois trop restreint et trop vaste. Trop de manifestations historiquement situées et chargées idéologiquement sont d'emblée écartées, ne trouvant pas de place à l'intérieur du concept, comme la photographie, les arts visuels ou la radio³⁸². Au contraire, la notion de discours social qui englobe l'ensemble du « parlé-agi » rendrait difficile l'analyse de l'idéologie que révèlent certains rituels, certaines pratiques qui échappent à la médiation du langage³⁸³.

Cambron propose, passées ces réflexions préliminaires, le concept de « discours culturel ». Celui-ci serait composé de « textes », qui agiraient en tant que réactualisations singulières du discours social et qui permettraient ainsi d'analyser des pratiques plus vastes que l'écriture³⁸⁴. Le discours culturel participerait ainsi de

ce qui dans le brouhaha de nos pratiques quotidiennes passe par la médiation de la parole : l'ensemble des règles de construction du sens consolidant à rebours les représentations du monde qui sont nôtres et ouvrant la voie à la profération d'autres paroles participant, selon des modalités diverses, des mêmes règles topiques et rhétoriques³⁸⁵.

C'est donc à travers le récit « diffus et structurant qui parcourrait souterrainement l'ensemble d'un discours culturel³⁸⁶ » que ces conditions d'émergence sauraient être appréhendées.

L'idéologème

Parmi les différentes théories du discours social, une notion émerge de manière récurrente : celle de l'« idéologème ». Par exemple, dans la « division des tâches » du discours social, ce qu'il a qualifié d'un « système topologique », Angenot soutient que certains « idéologèmes » se profilent. Il s'agit d'une notion qui viendra compléter notre programme méthodologique : elle nous permettra d'enrichir notre compréhension des principaux *topoi* véhiculés principalement au sein de la critique littéraire des années 1960. On peut lire la définition initiale de l'idéologème dans l'article « Problèmes de la structuration du texte » de Julia Kristeva. L'idéologème est selon elle

³⁸² *Ibid.*, p. 36-38.

³⁸³ *Ibid.*, p. 38.

³⁸⁴ Micheline Cambron analyse en ce sens les disques du groupe Beau Dommage, des monologues d'Yvon Deschamps, en plus des chroniques de la journaliste Lysiane Gagnon, de la pièce *Les Belles-Soeurs* et des poèmes de Gaston Miron.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 39. Et ce discours peut être lu comme un récit, croit Cambron : il possède un début, un milieu et une fin, et sa lecture est configurante. Il y aurait des « conditions d'émergence » des discours sociaux comme littéraires dans toute société, ce qui fait que « certaines choses peuvent s'énoncer et d'autres pas » (p. 42).

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

indissociable de l'intertextualité. Kristeva soutient que tout texte est constitué d'interactions avec d'autres textes; l'histoire et la société en sont. L'intertextualité est pour l'auteurice « l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle³⁸⁷ ». Dans ces imbrications intertextuelles se forment des idéologèmes : il s'agit d'après Kristeva de la fonction qui caractérise le lien entre les discours (entre le discours romanesque et le discours scientifique, par exemple). « L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire "matérialisée" aux différents niveaux de la structure de chaque texte et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales³⁸⁸ », ajoute Kristeva. L'idéologème défini par Kristeva vise ainsi à éclairer l'insertion du texte dans l'histoire et l'empreinte de celle-ci sur celui-là.

Selon Marc Angenot, qui a repris la notion dans ses travaux sur le discours social en l'élargissant quelque peu, les idéologèmes sont de petites unités de sens qui ont une « acceptabilité diffuse dans le discours social³⁸⁹ ». Si certains termes, idées ou notions sont plus ou moins *acceptables* dans un état précis de société, c'est qu'un rayon de sens les précède, et ce sens sera interprété d'une manière plus ou moins favorable selon le contexte. Micheline Cambron évoque, pour illustrer cette notion d'acceptabilité – elle n'utilise toutefois pas le concept d'idéologème –, l'entrée en politique québécoise du journaliste Claude Ryan en 1979. Alors qu'il venait de se lancer dans la course à l'investiture du Parti libéral³⁹⁰, l'homme a déclaré dans une entrevue de 1978 avoir senti la main de Dieu, ce qui l'aurait poussé à faire le saut dans l'arène politique. S'il avait fait cette déclaration une trentaine d'années plus tôt, en plein cœur d'une époque marquée par l'idéologie cléricale et par une pratique religieuse assidue, Ryan aurait été simplement perçu en phase avec les préoccupations et les mentalités de son temps. Or, « en 1979, un tel recours à l'intervention divine ne fait guère plus de sens et ne provoque que des quolibets³⁹¹ ». Cet exemple illustre bien les liens axiologiques que les idéologèmes entretiennent avec le discours social (ou avec l'histoire, dirait Kristeva) : la « main de Dieu » convoque et réactive un *texte* sur l'idéologie cléricale, alors marginalisée depuis une vingtaine d'années par les débats publics et les réformes de différentes législations. Une telle expression est difficilement reçue dans le Québec de la fin des années 1970. Cette acceptabilité est, de notre point de vue, indissociable de celle de l'horizon d'attente. Comme

³⁸⁷ Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 312.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 313.

³⁸⁹ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 84.

³⁹⁰ Mario Cloutier, « Le Québec perd un grand homme d'idées », *La Presse*, février 2004, p. A1-A2.

³⁹¹ Micheline Cambron, *Une société, un récit, op. cit.*, p. 36.

les différents travaux sur la réception l'ont montré, l'horizon d'attente est un savoir, à la fois collectif et personnel, préalable à la lecture qui en oriente la compréhension d'une œuvre. Éclairer l'horizon d'attente, c'est nécessairement relever une représentation particulière de la littérature et partant, du monde. Lorsqu'une œuvre déroute les attentes d'un ou de plusieurs critiques, c'est leur conception de la littérature qui s'en trouve chamboulée, ce qui se traduit parfois par des réactions hostiles.

Il existe différentes manières pour l'idéologème d'être acceptable, croit Angenot; l'une d'elles est sa nature transgénérique. En effet, un idéologème, dans un état de société particulier, saurait passer du discours scientifique à l'actualité, puis au roman. Les exemples que donne Angenot sont à cet effet éclairants. On retrouve dans les journaux français de la fin du XIX^e siècle plusieurs mises en récit de faits divers, et principalement de meurtres : ceux-ci sont narrativisés en concrétisations organisées autour d'idéologèmes particuliers. Angenot parle par exemple du schéma « *passionnel-romanesque*³⁹² » qui raconte différents meurtres commis à l'époque, et dont le squelette est calqué sur certains mythes littéraires bien connus, ceux de Roméo et Juliette, d'Antoine et Cléopâtre, d'Hamlet et Ophélie, etc. Ces fictions créées par le journal porteraient certaines des appréhensions sociales de l'époque : l'idéologème en est la manifestation la plus édifiante. Le champ romanesque s'est ensuite largement abreuvé de certaines de ces fictions mises en récit à partir de faits divers au courant du XIX^e siècle. L'exemple le plus connu demeure le fait divers autour de Jack L'Éventreur à qui Émile Zola consacra de nombreuses pages. Par ces analyses, Angenot montre bien les liens qui existent entre la société et le journal, réflexions qui rejoignent d'ailleurs celles d'Alain Vaillant, Marie-Ève Thérénty et Micheline Cambron dans leurs travaux sur la presse.

Edmond Cros, dans une perspective sociocritique, affirme pour sa part qu'à un certain moment du discours social, certaines unités sémantiques sont particulièrement récurrentes. Ces unités sont des idéologèmes qui, au dire de Cros, construisent chacune un « micro-système sémiotico-idéologique³⁹³ ». L'idéologème apparaît lorsque la définition d'une lexie est rectifiée ou réactualisée par les circonstances historiques : elle prendra alors place dans le discours social et entretiendra des rapports avec lui. Cros évoque l'exemple du patrimoine : le terme dénote d'abord

³⁹² Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 642.

³⁹³ Edmond Cros, *La sociocritique*, Paris, Harmattan, coll. « Pour comprendre », 2003, p. 165.

des caractéristiques privées : propriété individuelle, transmission, figure du père, etc. Le système de valeurs du XX^e siècle aurait construit un idéologème autour du substantif « patrimoine », acquérant du même coup un caractère axiologique : le terme renvoie depuis à différentes valeurs, « stabilité, pérennité, ancrage dans la circonstance identitaire³⁹⁴ », et aurait perdu son sens strictement économique en se drapant de valeurs à tendance plutôt conservatrice.

Si notre travail ne prétend pas à une analyse aussi exhaustive que ne le faisait *1889*, ou si nous ne visons pas l'application des théories du discours social (ou culturel) sur notre corpus, les réflexions évoquées plus haut nous permettront de considérer certaines récurrences dans le discours critique des années 1960, et surtout leur teneur idéologique ainsi que leur interaction entre elles avec le discours social. Au contraire d'Angenot, nous ne considérons pas le discours social comme formé de l'ensemble de la masse des écrits d'une époque; nous nous en tiendrons à un certain nombre de textes qui réfléchissent sur une idée de la littérature à une époque précise, celle des années 1960, et situés dans le contexte géographique du Québec. Ce métadiscours entretient des liens intertextuels avec la société, l'histoire, l'histoire littéraire et la politique. Ces liens conditionnent les réflexions sur la littérature proposées par les critiques de notre corpus, et développent, nous le croyons, un certain nombre d'idéologèmes d'ordre principalement – mais non exclusivement – littéraire. Ces idéologèmes tirent leurs sources des thématiques issues des textes, et entretiennent des liens entre eux par des renvois, des reprises, des transformations. Ils se construisent et se propagent dans l'ensemble des lieux du discours critique, sans trop d'égard au statut des critiques ou des lieux de diffusion de la critique.

Bien que notre parcours méthodologique emprunte à des théories diverses, celles-ci se rejoignent en ce qu'elles sont pour la plupart inspirées de la sociologie et qu'elles considèrent toutes la littérature comme un objet situé dans un contexte. Elles prouvent qu'un texte littéraire n'existe réellement que dans une certaine socialité. Écrire et lire sont des activités collectives. Rédigé certes dans la solitude, un texte est un relais d'idées, de mots et de formes qui lui préexistent et qui préexistent à son auteur, son autrice. Une fois passé le processus d'édition, il passe des mains du libraire à celles du lecteur qui se l'approprie et qui y confronte son propre savoir. Objet d'analyses, de commentaires et de jugements, il est l'occasion pour l'instance de légitimation qu'est la critique d'exercer son pouvoir de consécration. Enfin, pour les différents chercheurs et chercheuses que

³⁹⁴ *Ibid.*

nous avons invoqués dans ce chapitre, la littérature est loin d'être une notion immuable et intouchable. Elle demeure un objet issu de l'histoire, dont la définition fluctue selon ses différentes appropriations et au gré des discours qu'on tient sur elle. Elle implique un ensemble de forces idéologiques, de manières d'appréhender le monde, de façons d'exercer son pouvoir. Qu'on la considère selon la théorie des genres, de la réception ou de l'histoire culturelle, elle comporte une dimension matérielle, tout en créant un imaginaire et en convoquant des habitudes et un savoir que des écrivaines et des écrivains désirent sans cesse interroger. Chaque fois que nous plongeons dans cet océan discursif qu'est la critique, nous sommes submergés par ces différents éléments. Comme toute œuvre n'est pas écrite d'une main divine coupée du monde, tout jugement ou toute réflexion sur une œuvre n'est jamais neutre, tout discours critique est fondamentalement situé – les théories de la sociologie du littéraire et de la sociocritique l'enseignent bien. Aborder, implicitement ou explicitement, les notions de littéarité et de généricité littéraire conduit à la construction d'un univers symbolique représentant la littérature. Les théories que nous avons convoquées nous apparaissent toutes allier avec une juste mesure l'étude des textes en eux-mêmes et l'analyse de ce qui se joue au-delà, en deçà et à la source de chaque texte. Elles comprennent, en somme, le rôle essentiel du métadiscours dans l'existence de toute littérature.

Les idéologèmes génériques

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, la critique littéraire québécoise reconduit à travers ses jugements et ses réflexions sur la littérature l'opposition millénaire entre la poésie et la prose. Le discours qui s'articule autour du roman et de la poésie, en vertu de l'horizon d'attente plutôt traditionnel de la critique, comporte une concentration de valeurs, de thématiques et de *topoi* qui forment des systèmes, que nous qualifions d'idéologèmes génériques. Ce phénomène fait en sorte qu'un roman et un recueil de poèmes ont une acceptabilité particulière, modulant les attentes de la critique et traduisant une vision idéologique de la littérature. Dans les prochaines pages, nous esquisserons les deux idéologèmes génériques qui se construisent respectivement à travers le discours critique du genre poétique et du genre romanesque. Nous verrons que ces idéologèmes prennent la forme d'un système de valeurs et de thématiques récurrentes, mais également de renvois explicites ou implicites à l'histoire de la littérature. Ainsi, à la manière de la notion de patrimoine telle que développée par Edmond Cros, certains éléments littéraires puisés dans les textes fictifs seront transformés en valeurs idéologiques reposant sur un système axiologique, en lien implicite ou explicite avec l'histoire de la littérature. Ces idéologèmes sont bien souvent au centre de ce que Stanley Fish nomme les « nœuds interprétatifs » de la critique, révélant une vision de la littérature ainsi qu'une idéologie. Ces valeurs axiologiques sont également liées à des caractéristiques esthétiques figurant dans l'horizon d'attente de la période. Dire qu'un personnage est convaincant, que des vers sont bien ficelés ou qu'un récit est bien construit, cela ne va pas de soi. Ce sont des commentaires résolument axiologiques, impliquant des jugements de valeur sur les œuvres et qui se situent par rapport à l'histoire de la littérature.

1. L'« autoréflexivité poétique »

Comme l'indique Julia Kristeva, l'idéologème permet de lire l'histoire à travers un texte, auquel il donne ses « coordonnées historiques et sociales ». Lorsqu'on étudie le discours critique des années 1960 au Québec, on perçoit des rappels intertextuels au discours lié à la poésie symboliste. Les valeurs véhiculées par la critique poétique de la décennie s'organisent autour de notions liées de près à ce que nous avons nommé « l'autoréflexivité poétique ». Ces valeurs – intransitivité et gratuité du texte poétique, lyrisme, noblesse, langage recherché, etc. – contribuent à former l'acceptabilité du genre poétique de l'époque et ancrent une grande

partie des textes de notre corpus dans l'histoire. Plusieurs critiques québécois de l'époque développent en effet une vision de la poésie à l'ombre des grands poncifs de la poésie moderne³⁹⁵. Dans « Crise de vers », Stéphane Mallarmé insistait par exemple sur les pouvoirs incantatoires de la poésie : le « vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole³⁹⁶ », écrivait-il à la fin du XIX^e siècle. Ce célèbre texte, dans lequel le poète français accouche de l'emblématique opposition entre le langage littéraire et « l'universel *reportage* », s'inscrit dans le cadre conceptuel, ou dans « l'architecture³⁹⁷ », dont se nourrissent plusieurs critiques québécois des années 1960. Retenons également la célèbre lettre que Mallarmé écrivit à Léo d'Orfer en 1884, dans laquelle il affirme que la poésie est « l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des choses³⁹⁸ ». Cette vision mallarméenne du langage poétique se répercute dans le discours critique québécois des années 1960 et est par là-même réactualisée : c'est une des principales composantes de l'idéologème générique lié à la poésie. Non seulement les auteurs qui définissent le genre utilisent ces poncifs, mais ces derniers conditionnent également les jugements et les analyses de la critique dans la réception des œuvres. Les deux textes de Mallarmé fournissent des idées et des formulations qui servent de matrices discursives pour la critique poétique québécoise : celle-ci réutilise parfois presque telles quelles ces formulations et ces fragments de discours. La poésie, pour les critiques québécois, n'a rien à voir avec le langage usuel; elle est encore moins utilitaire ou engagée. Nous le verrons en effet dans notre partie sur les liens entre poésie et engagement.

L'attachement – conscient ou non – des critiques québécois au discours poétique issu du symbolisme contribue à renforcer leur conception de la poésie comme un genre autoréflexif, porté

³⁹⁵ Ces questions marqueront véritablement le discours sur la poésie moderne française du XIX^e siècle et prendront place dans des ouvrages synthétiques sur la période et même dans des manuels dédiés à l'enseignement. Par exemple, dans *Le Symbolisme ou naissance de la poésie moderne*, Philippe Forest affirme que le symbole, pour les poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle, est la « clé ultime de toute chose : ancré dans la réalité sensible de la langue, il fait signe vers le monde idéal qu'il désigne ». (Philippe Forest, *Le Symbolisme ou Naissance de la poésie moderne*, Paris, Bordas, coll. « Littérature vivante », 1989, p. 10.) Pour sa part, dans *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Daniel Leuwers signale que par l'entremise de « son écriture, Mallarmé veut susciter un monde qui échappe à l'emprise du moi pour être l'émanation du monde ». (Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, p. 51.)

³⁹⁶ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2003 [1897], p. 260.

³⁹⁷ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer [et al.], *loc.cit.*, p. 90-158.

³⁹⁸ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète : 1862-1871; suivi de Lettres sur la poésie : 1872-1898; avec des lettres inédites*, Paris, Gallimard, 1995, p. 572.

par un langage autonome, éloigné de la parole prosaïque. Cet attachement s'inscrit également dans la mouvance de théories développées en France dans les années 1950 et 1960 qui s'appuient sur le langage poétique décrit par Mallarmé afin de réfléchir sur l'autoréflexivité et l'autonomie de la poésie³⁹⁹. Parmi eux, citons Maurice Blanchot, qui estime que la poésie issue de l'héritage mallarméen est le résultat de l'expérimentation d'un langage qui traduit une disparition, puisque l'œuvre littéraire accentue l'absence des choses qu'elle décrit. L'œuvre témoigne ainsi d'une béance : l'écriture dans la tradition symboliste est « l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer le *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre⁴⁰⁰ ». Le langage poétique existerait aux yeux de Blanchot dans une sorte d'endroit reclus, coupé du langage du monde : « Dans le langage poétique s'exprime ce fait que les êtres se taisent⁴⁰¹ », ajoute-t-il. La poésie est selon lui un « puissant univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment, par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome. Ainsi, le poète fait œuvre de pur langage et le langage en cette œuvre est retour à son essence⁴⁰². » La poésie, en tant que langage considéré comme radicalement autonome par les poètes symbolistes, représenterait – peut-être plus que tout autre chose – la littérature elle-même, ne référerait qu'à elle-même. De manière semblable, la poésie arriverait selon la critique québécoise à atteindre un tel lieu retransché où la parole quotidienne n'a pas sa place. Sans évoquer explicitement les réflexions des poètes symbolistes ou leur relecture par Blanchot, on peut retrouver dans la critique québécoise des années 1960 des échos des théories s'appuyant sur l'autoréflexivité et l'autonomie de la poésie et desquelles émerge l'idéologème de

³⁹⁹ Pensons par exemple, en plus de Maurice Blanchot, à Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes et les collaborateurs de la revue *Tel Quel*. Jean-François Hamel retrace plusieurs de ces lectures mallarméennes dans son ouvrage *Camarade Mallarmé*. (Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, op. cit., p. 107-147.)

⁴⁰⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll « Folio essais », 2014 [1955], p. 51.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰² *Idem*. Cette manière qu'a l'auteur de voir la poésie, qui par ailleurs sacraliserait le littéraire, estime Jacques Rancière, cristallise selon ce dernier le bouleversement de la notion de littérature survenu avec le Romantisme : « La nouvelle poésie, la poésie expressive, est faite de phrases et d'images, de phrases-images qui valent par elles-mêmes comme manifestations de la poéticité, qui revendiquent un rapport immédiat d'expression de la poésie », écrit-il. À l'époque romantique survient le démantèlement de la poétique de la représentation aristotélicienne qui guidaient les Belles-Lettres et qui ordonnait que toute œuvre réponde aux strictes règles véhiculées dans *La poétique*. Désormais la part matérielle du langage et le « style » priment : « Le style n'est plus alors ce qu'il était jusque-là : le choix des modes d'expression convenant aux différents personnages dans telle ou telle situation et des ornements propres au genre. Il devient le principe même de l'art. » (Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Librairie Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p. 12; 28; 29.)

« l'autoréflexivité poétique ». La conception de la poésie comme forme intransitive est au cœur de l'horizon d'attente de la critique et plonge ses racines dans l'histoire de la poésie française – l'article « Le conflit des méthodes » de Georges-André Vachon que nous avons cité plus haut soulignait d'ailleurs déjà la fortune de la vision symboliste de la poésie et de la littérature à travers la critique québécoise de l'époque.

Ce langage autre, opposé à la prose utilitaire ou usuelle, se présente d'une manière toute particulière. Le lyrisme est le deuxième élément fondamental de l'idéologème de « l'autoréflexivité poétique ». Un poète n'écrit pas des vers, il les chante. Telle est la manière dont l'horizon d'attente de la critique conçoit une œuvre poétique. Nous verrons dans le prochain chapitre l'attachement de la critique à la notion de chant, mais également au vocabulaire qui réfère de la voix du poète. La critique de l'époque est en effet fortement attachée à la notion de lyrisme, révélant une fois de plus les liens entre le discours critique québécois de l'époque et l'histoire de la poésie. Le chant lyrique jouit d'une présence accrue dans le discours de la critique québécoise, on le remarquera entre autres dans la réception des œuvres d'Yves Préfontaine et de Paul Chamberland, ainsi que dans deux ouvrages qui accordent une place – mince, il faut le dire – à la chanson. Le chant est une notion importante qui jouit d'une fortune certaine dans l'histoire de la poésie en plus d'être un outil heuristique efficace pour l'analyse d'un recueil de poésie. Il faut néanmoins admettre que l'utilisation d'un vocabulaire associé au chant et, plus largement, au lyrisme, contribue à consacrer l'indépendance de la poésie par rapport aux autres genres littéraires et aux autres pratiques verbales, tout en reconduisant l'opposition entre la poésie et la prose. C'est aussi perpétuer la notion d'autoréflexivité comme élément essentiel du genre et, par le fait même, contribuer à la construction de l'idéologème de l'« autoréflexivité poétique ». La poésie existe à travers un mode d'énonciation qui lui est propre, arrivant à nommer sa réalité singulière et, partant, à se dire elle-même. Ce qui importe surtout dans ce renvoi obstiné au chant lyrique dans la réception d'œuvres poétiques de l'époque, c'est le fait que la notion corresponde parfois peu, voire ne corresponde pas du tout, à ce qui se joue dans les œuvres. Le chant fait partie du vocabulaire des critiques et on le retrouve sous toutes ses déclinaisons dans de nombreux textes, parfois pour souligner à quel point le ton ou l'énonciation d'une œuvre en sont éloignés. En refusant de chanter, les poètes et poétesses abandonneraient la noblesse associée à la poésie et au lyrisme, se priveraient d'un mode d'expression privilégié et, ce faisant, confronteraient la critique. Celle-ci se retrouve souvent prise

au dépourvu, et il lui est difficile d'intellectualiser ces éléments selon « l'expérience préalable » qu'elle a du genre poétique, pour emprunter les mots de Hans Robert Jauss.

2. Le « réalisme balzacien »

Le roman réaliste selon le modèle balzacien, « en quelque sorte le roman définitif, le roman absolu⁴⁰³ » comme le qualifie Roland Barthes, agit comme canon du genre. Stéphane Vachon, dans l'introduction d'un ouvrage sur la poétique du roman balzacien, remarque à juste titre que la « pratique et la réflexion balzaciennes sur le roman sont devenues [...] une référence dans la typologie du genre⁴⁰⁴ », y compris dans la critique québécoise des années 1960. Les références directes et explicites à Balzac sont relativement rares dans notre corpus – plus rares que les références à la poésie symboliste ou au lyrisme dans la critique poétique. Néanmoins, le métadiscours des œuvres romanesques évoque son esprit avec une insistance telle qu'il forme un lui aussi idéologème. Les propos de la critique sur le genre romanesque véhiculent des valeurs de solidité, de cohérence et de mimétisme. Ces éléments se retrouvent au cœur de l'horizon d'attente de l'époque : une œuvre romanesque valable doit être constituée d'une solide architecture qui présente la réalité de manière cohérente. Un certain culte du travail accompagne l'écriture d'un roman : il s'agit d'une lourde tâche qu'on ne saurait exécuter qu'avec l'élan de l'inspiration ou trop rapidement. Un roman connote davantage le dur labeur que la subtile orfèvrerie. Plusieurs critiques de l'époque décrivent les excès de poétisation de certaines œuvres romanesques de la période qui entraveraient le mimétisme qu'on attend d'une œuvre romanesque. De cette manière, l'écriture du roman s'oppose résolument à celle de la poésie. Enfin, non seulement la pratique du roman nécessite-t-elle une imposante charge de travail, mais elle suppose également, dans le même esprit, une connaissance approfondie de l'histoire, afin d'ériger un monde romanesque réaliste, inspiré de l'histoire et des structures sociales réelles. Dans son article « Le récit janus. Histoire romantique et roman balzacien », Paule Petitier rappelle par ailleurs qu'au milieu du XIX^e siècle en France, la pratique du roman tend à se rapprocher de celle de l'histoire. En observant des similitudes entre *L'histoire de France* de l'historien Jules Michelet et les œuvres qui composent *La Comédie humaine* de Balzac, l'auteur pose que l'ouvrage historique et l'œuvre romanesque possèdent une

⁴⁰³ Roland Barthes, « Vouloir nous brûle... », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 90.

⁴⁰⁴ Stéphane Vachon, « Présentation », dans Stéphane Vachon (dir.), *Balzac : une poétique du roman*, Saint-Denis, France : Montréal, Presses Universitaires de Vincennes; XYZ éditeur, coll. « Documents », 1996, p. 16.

semblable « structure de totalisation reliant un ensemble d'unités secondaires autonomes⁴⁰⁵ ». Les deux genres visent à décrire des événements survenus dans le passé, fictifs pour ce qui est du roman et réel dans le cas du livre d'histoire. Le récit historique serait même selon l'auteur de l'ordre de la temporalité proustienne⁴⁰⁶. Ainsi, au contraire de l'intransitivité et de l'autosuffisance de la poésie, il serait possible, en lisant une œuvre romanesque, d'approfondir ses connaissances sur le monde, sur l'histoire et sur la société. Bien que la critique ne mentionne pas réellement ces idées de manière explicite, on les retrouve en filigrane dans plusieurs textes de notre corpus. Ces idées ont une acceptabilité favorable dans l'ensemble du métadiscours.

Conformément aux impératifs de réalisme qui sous-tendent la pratique du roman, le personnage occupe un rôle central dans la critique romanesque. Les réflexions des autrices et auteurs de notre corpus sur les personnages des romans font émerger les principales valeurs qui composent l'idéologème du « réalisme balzacien ». Et pour cause. Le célèbre romancier du XIX^e siècle s'est évertué, comme le rappelle Paul Barbéris, à créer des personnages caractérisés par des « passions », occupant des « fonctions » au sein de l'organisation sociale de *La Comédie humaine* – elle-même inspirée de l'organisation historique de la France du XIX^e siècle. Les portraits des hommes et des femmes que Balzac esquissait se démarquaient par leur singularité et par leur cohérence au sein de l'ensemble du cycle romanesque⁴⁰⁷. Aucun de ces êtres de papier n'était créé par hasard, chacun d'entre eux trouvant son utilité dans le grand tout romanesque érigé par Balzac. C'est ce genre de personnages que la critique recherche lorsqu'elle rend compte d'un roman. Qui plus est, en tant que figures d'un genre réaliste, les personnages romanesques doivent rappeler la physionomie et les comportements humains. Les termes employés dans les textes de notre corpus ne mentent pas : la critique cherche dans les personnages romanesques la sensibilité, l'intelligence, le charisme des êtres attachants qu'elle comprend et auxquels elle peut s'identifier. Elle s'attend en somme à y rencontrer des *humains* occupant une fonction particulière dans le monde de l'œuvre romanesque. Tout le travail du romancier serait en cela une source

⁴⁰⁵ Paule Petitier, « Le récit janus. Histoire romantique et roman balzacien » dans Stéphane Vachon, *Balzac : une poétique du roman*, Saint-Denis/Montréal, Presses Universitaires de Vincennes/XYZ éditeur, coll. « Documents », 1996, p. 363.

⁴⁰⁶ Le rôle du temps dans l'ouvrage de Michelet et dans *À la recherche du temps perdu* serait semblable : dans les deux cas, il s'agit de « la reconquête d'un passé perdu – l'amnésie de la France y vaut pour les souvenirs engloutis du narrateur proustien – l'histoire d'un sujet englobant et problématique, totalitaire et insaisissable, l'histoire aussi de la production finale du sujet écrivain ». (*Ibid*, p. 381.)

⁴⁰⁷ Pierre Barbéris, *Balzac : une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1971, p. 109-170.

d'enseignement pour le lecteur : en lisant un roman, on devrait en apprendre davantage sur le genre humain. Le personnage est la meilleure porte d'entrée d'un roman, tout comme le chant poétique l'est pour un recueil de poème. Il s'agit en effet d'un angle d'analyse commode, d'une composante du langage romanesque qui permet à la critique d'aborder à peu de frais une œuvre, aussi déroutante soit-elle.

Les valeurs liées au genre romanesque ont leurs manifestations esthétiques : rigueur, cérébralité et travail acharné correspondent à une écriture sobre et à une relation froide des événements. Dans notre troisième chapitre, nous aborderons la réception de romans écrits par des femmes. Cette section servira une fois de plus à mettre en lumière l'attachement de la critique aux éléments liés au réalisme traditionnel. L'exemple le plus probant de ce phénomène est la manière dont la critique perçoit la narration à la première personne de plusieurs œuvres de romancières parues à l'époque. Le roman réaliste à narration omnisciente est le schéma ultime du roman universel et, par le fait même, *masculin*. En effet, plusieurs critiques présentent les œuvres au *Je* de Louise Maheux-Forcer, de Marie-Claire Blais ou de Suzanne Paradis comme superficielles ou narcissiques, déniaient par le fait même la littéarité de leurs ouvrages. Le « roman féminin » est ainsi une sorte de contre-exemple du roman légitime et, il faut bien le dire, *masculin*. Cette dévalorisation de plusieurs romans écrits par des femmes est une éloquente illustration de la fortune de l'idéologème du « réalisme balzacien », figure qui dévoile le rôle de pouvoir et qui atteste la légitimation de la critique. Ces jugements de valeur à la limite du sexisme, illustration de l'androcentrisme du champ littéraire selon Isabelle Boisclair, permettent de garder intacte la vision du genre romanesque qui circule dans le discours critique de l'époque. Car les femmes ne sont pas les seules à écrire des romans à la première personne. Dans *Emblèmes d'une littérature : Le Libraire, Prochain épisode et L'Avalée des avalées*, Martine-Emmanuelle Lapointe remet en cause différentes idées reçues au sujet des trois œuvres phares de Gérard Bessette, Hubert Aquin et Réjean Ducharme ainsi que du discours sur la Révolution tranquille. Son étude des trois romans montre que le discours critique à leur sujet s'harmonise avec le « “grand récit” de la modernité triomphante⁴⁰⁸ » que représente aux yeux de plusieurs la Révolution tranquille, mais ne résiste pas toujours à l'examen des œuvres elles-mêmes. La critique présente inlassablement ces trois œuvres comme des symboles de « l'émergence du roman à la première personne » propre à la période, une

⁴⁰⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalées*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 40.

technique narrative qui ne serait pas vue comme « le résultat d'un intérêt marqué pour la subjectivité et l'introspection, mais comme la trace littérale d'une prise de conscience collective⁴⁰⁹ ». Cette irruption du roman à la première personne serait le signe aux yeux de la critique d'une « rupture formelle, esthétique, bouleversant les codes et provoquant une sorte de renversement des valeurs établies » liées au roman, concordant avec la « rupture historique de 1960⁴¹⁰ », elle-même le lieu de bouleversements sociopolitiques au Québec. Ce portrait fausse la réalité : opposer ces deux techniques narratives – omniscience et narration à la première personne – en les associant à deux moments historiques – avant et après 1960 –, c'est oublier la longue tradition d'œuvres romanesques québécoises au *Je*, dont plusieurs sont écrites par des femmes, pensons à Laure Conan, Jovette-Alice Bernier ou même à Marie de l'Incarnation. Ces propos sont également tenus par Christine Planté dans ses travaux sur l'« imaginaire générique » que nous convoquerons dans le troisième chapitre. C'est également, souligne Lapointe « reconduire une vision mythique de la Révolution tranquille, de ses changements et de ses réorientations⁴¹¹ ». C'est, dirions-nous enfin, justifier une pratique en l'inscrivant dans le sillage du mythe de la Révolution tranquille – pratique autrement décriée lorsque des romancières y ont recours. La critique est ambivalente face au genre romanesque : l'influence du Nouveau roman et l'assaut du « roman-poème » – deux formes romanesques dans lesquelles la narration omnisciente est souvent absente – confrontent les attentes de la critique et remettent en question la fortune de l'idéologème du « réalisme balzacien ». Ce sont des éléments *modernes* et la modernité est paradoxalement une valeur positive. Or, le « réalisme balzacien » montre surtout avec force l'ancrage idéologique des genres littéraires et de la représentation de la littérature dans le discours critique, même lorsque la modernité et l'innovation sont considérées de manière positive. Ces idéologèmes rappellent, en somme, que la critique est un jeu de pouvoir qui nécessite la défense de ses propres intérêts. C'est une activité résolument idéologique.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹¹ *Idem.*

Deuxième chapitre : Construire une définition des genres littéraires

La littérature est un processus au bout duquel *l'impression* arrive à se fixer en *expression*. C'est ce qu'écrit en substance Marcel Proust à la fin d'*À la recherche du temps perdu*. Au dire de Jacques Rancière, dans *La parole muette*, cette formule cristallise le destin de la littérature moderne : dès lors qu'apparaît le règne de l'écriture au cours du XIX^e siècle¹, l'idéal du chant du poète qui permettait la « continuité du voir au dire² » disparaît. La littérature moderne est désormais tiraillée entre sa capacité à transposer les beautés du monde et sa réalité de simple enchaînement de caractères imprimés, arbitrairement associés à des objets, des émotions, des sensations : « Il n'y a pas d'autre vie spirituelle, pas d'autre royaume des œuvres que la coulée infinie de l'encre sur l'aplat des pages, que le corps incorporel de la lettre errante qui s'en va parler à la multitude sans visage des lecteurs de livres³. » En fait, le livre « n'a pas d'autre univers que le grand bavardage de l'écriture muette⁴ », estime Rancière, qui dans son ouvrage développe le paradoxal tiraillement entre la parole et le silence qui caractérise selon lui la littérature.

Celle-ci est d'ailleurs un art « sceptique » qui construit le théâtre où se joue son propre procès :

La littérature n'existe en propre que comme fiction de la littérature. Non point sous la flatteuse figure du conte qui exposerait et déroberait en même temps son « secret ». Plutôt comme le passage infini de l'un à l'autre bord, de la vie à l'œuvre et de l'œuvre à la vie, de l'œuvre au discours de l'œuvre et du discours de l'œuvre à l'œuvre, passage incessant qui ne s'effectue pourtant qu'au prix de laisser la déchirure visible⁵.

¹ Voir à ce sujet Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « "U". Série Lettres », 2010, 391 p.

² Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Librairie Fayard, coll. « Pluriel », 2010, p. 97.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 166.

Les frontières de l'œuvre littéraire prendraient ainsi la forme d'une « déchirure » qui à la fois joint et dissocie l'œuvre et le discours sur elle-même : l'une et l'autre sont irrémédiablement liés. Depuis que la littérature a perdu sa forme oralisée, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, comment se différencie-t-elle des autres pratiques langagières qui existent par l'écriture?

Si on se fie aux propos de Jacques Rancière, au cœur de chaque œuvre littéraire, où se joue une « fiction de la littérature », se profilerait la question qui intéresse les études littéraires jusqu'à les obséder parfois : « Qu'est-ce que la littérature? » Question incessante, entêtante, mais dont on ne peut faire l'économie, que l'on soumette un texte littéraire à l'étude ou que l'on réfléchisse au sujet des genres littéraires, comme l'affirme Jean-Marie Schaeffer au début de son œuvre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Le titre de l'ouvrage reprend – difficile de croire qu'il s'agit là d'un hasard – celui de l'œuvre célèbre de Jean-Paul Sartre⁶, lien que Jacques Rancière note d'ailleurs lui aussi dans l'amorce de *La parole muette*. Une œuvre appartient à la littérature en répondant à différentes exigences qui varient en fonction de l'histoire. Ainsi, souligne Rancière, les « simples pratiques des arts ne se laissent pas séparer des discours qui définissent les conditions de leurs perceptions⁷ ». La littérature, forme à la fois autosuffisante, mais non retranchée de la « vie » selon Rancière, se met en scène elle-même et s'offre comme le terrain de débats sur ses desseins, sa fonction et sa nature.

Nous n'évoquons pas ces questions sur la nature de la littérature en ce début de chapitre par intérêt pour des problèmes irrésolubles. Au cœur des réflexions sur les genres littéraires qui accompagnent la réception d'œuvres publiées dans les années 1960 au Québec, les frontières qui bordent la littérature sont sans cesse, ne serait-ce qu'implicitement, soumises à l'examen. Dans ce premier chapitre analytique, nous étudions les définitions des genres de la poésie et du roman proposées par les auteurs critiques de notre corpus, lesquelles interrogent les bornes conceptuelles de la littérature. C'est également l'occasion d'observer les mécanismes de la critique qui se pratique à l'époque. Les autrices et auteurs des textes de notre corpus – qui, pour la plupart, rendent compte de l'actualité littéraire québécoise – s'évertuent, parfois de manière explicite, parfois plus implicitement, à circonscrire les genres littéraires. Il est alors possible de voir se construire différents *topoi* au sujet du roman et de la poésie qui circulent sous forme de réseaux intertextuels et interactifs. Ces *topoi* tout à la fois conditionnent les théorisations proposées par la critique et

⁶ Sartre n'a, c'est le moins que l'on puisse dire, pas été en mesure de sceller le débat dans son ouvrage.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

émergent de ces tentatives de théorisation. L'étude de ces constructions discursives permet d'établir une définition généralisée bien que non consensuelle du roman et de la poésie et, plus largement, de la littérature. C'est, en définitive, une conception de la littérarité qui se dégage de ce discours, à travers les prérogatives et les pouvoirs qui reviennent à la critique comme instance de légitimation des textes.

Les textes critiques de notre corpus doivent être lus à la fois isolément, mais également à travers les liens qu'ils entretiennent entre eux; il importe également de considérer ces derniers comme faisant partie d'un plus large ensemble discursif et textuel. Certaines expressions ou termes utilisés dans un texte prennent tout leur sens lorsqu'ils se rapportent à l'ensemble du discours. C'est le cas notamment des idéologèmes génériques que nous avons présentés dans le chapitre précédent, mais aussi d'autres constructions sémantiques et lexicales qui ont une acceptabilité particulière dans l'état du discours critique québécois de l'époque. Il est alors possible de mettre en lumière ce qui organise les liens, ainsi que l'indique Jacques Rancière, entre les pratiques artistiques et leurs perceptions – entre les œuvres de fiction et les textes de réception. Ces actes de réception répondent, tel que nous l'enseigne la sociologie de la littérature, aux intérêts des locuteurs, aux forces idéologiques en présence et à la vision du monde défendue par les critiques.

Si quelques auteurs ou autrices disent explicitement ce qu'est ou ce que devrait être un roman ou un poème, c'est souvent de manière implicite et diffuse que ces éléments définitoires prennent place dans le discours critique de l'époque. Il faut alors reconstituer ces propositions disjointes à l'aide de questions de recherche. Par exemple, ces définitions offrent-elles une interprétation souple des genres littéraires permettant de repenser l'horizon d'attente que prescrivent les œuvres ou, au contraire, réactivent-elles des discours normatifs un peu figés? De quelle manière ces définitions interfèrent-elles dans l'interprétation des textes et, partant, dans leur légitimation? Les théories des genres littéraires nous aideront dans ce chapitre à mieux étudier la manière dont la critique utilise les étiquettes génériques, de façon « inductive » ou « déductive » par exemple, utilisation qui révèle une fois de plus une conception globale de la littérature. Il importe de mettre en place ces éléments de définition afin d'étudier la réception de manière plus complète : connaître l'acception généralisée des genres littéraires nous permettra, dans les chapitres suivants, de mieux éclairer le rôle d'agent légitimant qu'occupe la critique pour saisir avec plus d'acuité les jugements portés sur les œuvres. Durant cette première étape, nous verrons que la critique est guidée par des modèles génériques aux frontières franches et étanches.

Il serait aujourd'hui bien mal avisé de définir la poésie et le roman – ou la prose plus largement – en les opposant l'une à l'autre. Désigner la poésie comme l'écriture versifiée, répondant plus ou moins rigoureusement aux règles de la métrique, et la prose comme toute écriture non versifiée, c'est transformer des critères externes historiquement constitués en éléments intrinsèques des textes et des genres. Pourtant, sans le présenter comme tel, la critique a tendance à opposer prose et poésie, à relever avec mépris ou étonnement des éléments qui s'écartent de la vision convenue des genres ou qui menacent la *pureté* d'une œuvre. C'est guidée par un parti pris plutôt essentialiste des genres littéraires que la critique véhicule des idéologèmes génériques à travers ses jugements. Conséquemment, nous avons nommé l'idéologème générique véhiculé par la critique poétique l'« intransitivité poétique ». À travers ce dernier et les valeurs qu'il transmet, la poésie se présente comme un genre noble, produit grâce à un état particulier et porté par un dire somptueux et souvent lyrique. Ces trois éléments – état poétique, noblesse et lyrisme – contribuent à faire de la poésie un genre radicalement autonome, sourd à la prose quotidienne ou utilitaire, qui offrirait un accès à une *autre* réalité. Cet attachement de la critique à la poésie comme forme *essentiellement poétique* contribue à la valorisation d'une poésie marquée par l'unicité : des éléments étrangers à cette forme poétique ne devraient pas venir troubler son homogénéité. Cette idée sera particulièrement visible dans la réception des œuvres de Gérard Godin et de Paul Chamberland qui sont l'objet d'interprétations auxquelles est appliquée la conception sartrienne de la littérature. De son côté, le roman est défini par la critique selon l'idéologème générique du « réalisme balzacien ». Un roman est un genre cérébral, offrant un portrait vraisemblable de la société et de l'humanité et est incarné par des personnages développés et dotés d'une individualité digne d'un Eugène Rastignac, d'un Julien Sorel, d'une Florentine Lacasse. Cette vaste structure architectonique capable de rendre compte de la temporalité humaine doit être érigée posément, la tête froide, et ne devrait pas se laisser guider par la simple inspiration, mais par le travail acharné.

Nous verrons que certaines définitions de la poésie et du roman nouent des liens intertextuels avec des discours qui ont façonné l'histoire littéraire. En effet, le symbolisme et le réalisme sont les deux ensembles canoniques qui chapeautent les jugements de la critique : les recueils poétiques et les romans sont ainsi reçus respectivement dans l'ombre des figures de Mallarmé d'une part et de Balzac de l'autre. Ceux-ci ne sont pas systématiquement invoqués par la critique, mais leur emprise est perceptible dans les jugements de celle-ci. C'est là que la notion d'idéologème prend son sens : l'« intransitivité poétique » et le « réalisme balzacien » sont non

seulement des catégories interprétatives, mais ils sont également investis d'une charge idéologique qui conditionne les jugements de la critique.

Il s'agit en somme d'observer les modes de représentation, d'appropriation et d'appréciation de la littérature – elle-même incarnée par les genres poétique et romanesque – que relaient les textes critiques de notre corpus. En vertu de la nature des textes que nous étudions – et également de leur longueur souvent modeste –, les définitions que tracent leurs autrices et auteurs nous semblent peser d'autant plus lourd. Nous nous pencherons d'abord sur ce qui émerge à la surface des textes, ce qui transparait déjà à travers la lecture la plus distraite, ce qui relève, en bref, de l'explicite. Il faudra une analyse plus minutieuse afin de percevoir ce qui se cache dans les profondeurs du discours de la critique et qui révèle peut-être plus décisivement la manière dont on définit les genres littéraires et la littérature. Or, si certains critiques tiennent à proposer leur conception du roman ou de la poésie malgré les impératifs de concision qui contiennent l'élan de leur plume, il doit bien alors s'agir de sujets qui importent à leurs yeux. Nous observons tout d'abord les éléments de définition du genre poétique proposés par la critique qui met de l'avant l'intransitivité et l'autoréflexivité du genre. La poésie est souvent définie par la négative : certaines œuvres ne peuvent se revendiquer d'une poésie légitime. Il est par exemple difficilement acceptable pour la critique que la poésie puisse accueillir des revendications politiques ou sociales. La poésie engagée sert en effet de contre-exemple à une poésie légitime, tout comme la chanson, dont la place dans deux monographies sert surtout à consacrer la poésie au sommet de la hiérarchie des genres littéraires. En deuxième lieu, c'est sur les définitions du genre romanesque que nous portons notre attention. Les exigences de réalisme liées à l'œuvre romanesque conduisent la critique à de sévères remises en cause de propositions qui tranchent avec le sérieux et la cérébralité du genre. Enfin, nous aborderons des genres qui entrelacent les poétiques génériques : le discours critique au sujet du poème en prose et du roman en vers permettra de révéler la fortune des catégories génériques strictes à la base des jugements de la critique. Il s'agit de deux types d'œuvres qui, pour dire le moins, posent un défi interprétatif à la critique.

Qu'est-ce que la poésie?

Dans plusieurs textes de notre corpus, la critique tente de définir le genre poétique; l'histoire littéraire nous confirme qu'il ne s'agit pas d'une mince tâche. Assimilée jadis à la pratique de la versification et portée par un lexique de convention, les mots étant alors utilisés « dans un petit

nombre de rapports toujours semblables⁸ », la poésie moderne, entre autres débarrassée des strictes règles de la métrique, est un objet difficile à cerner. Qu'on la considère, avec Roman Jakobson, selon sa propension à solliciter la fonction poétique du langage, ou qu'on perçoive le langage poétique comme l'écart par rapport au langage usuel⁹, la poésie, au sens où la modernité littéraire la présente, « institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention », un discours « opposé à la fonction sociale du langage¹⁰ », croit Roland Barthes. Au dire de Gérard Genette, la poésie permet de compenser l'inadéquation entre le mot et la chose qu'il désigne – ce que Saussure nomme l'arbitraire du signe. Le poète chercherait alors à « motiver le langage », en « choisi[ssant] parmi les virtualités sémiologiques celles qui s'accordent le mieux à la forme sensible de l'expression¹¹ ». La poésie serait en cela un travail du langage *par* le langage. Les rapports qu'entretiennent les mots poétiques avec les mots usuels sont au cœur des interrogations des théoriciens contemporains de la littérature. Les auteurs de notre corpus qui tentent de définir la poésie semblent au fait des développements du métadiscours littéraire moderne amorcés au XIX^e siècle et poursuivis en ce milieu du XX^e siècle. Des traces, parfois discrètes, de ce discours théorique sont perceptibles dans certains textes du corpus, particulièrement ceux qui véhiculent les principaux poncifs issus de la modernité poétique, ce qui agit à la manière de balises dans leurs tentatives de définition. À la lecture de ces textes, on en déduit qu'il existerait des œuvres se revendiquant du genre poétique qui ne mériteraient pourtant pas d'être désignées comme telles, comme si certains critiques avaient dépoussiéré de vieux arts poétiques de Boileau ou d'Horace. Il existerait même, à en lire certains, des poètes *véritables* produisant de réels poèmes. Si la poésie ne se définit pas selon eux par son usage de la versification, elle imposerait tout de même des contraintes, en premier lieu celles de l'autoréflexivité et du lyrisme. En se servant des principaux lieux communs du discours de la poésie moderne, et plus précisément du symbolisme, la critique en vient souvent à reconduire l'opposition entre la poésie et la prose. En effet, elle a souvent tendance à définir la poésie en l'opposant à l'écriture transitive, et partant, à la prose. Au gré du discours que forme la réception se construit

⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*; Suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972 [1953], p. 38.

⁹ C'est, explique Gérard Genette, la position de Jean Cohen dans son ouvrage *Structure du langage poétique*, paru en 1966. (Cité par Gérard Genette, « Langage poétique et poétique du langage », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1979 [1968], p. 123-153.)

¹⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ Gérard Genette, « Langage poétique et poétique du langage », *loc. cit.*, p. 147.

ainsi une définition portant une sorte d'idéal poétique, d'un genre qui se pratique à travers un langage particulier, difficilement maîtrisable, mais radicalement opposé au langage du quotidien. Celui ou celle qui écrit un poème aurait de surcroît le don de s'installer dans un état particulier, il comprendrait, comme l'illustre Gérard Genette, que « la poésie est une aventure, une aventure individuelle et collective à la fois, une aventure dans ce monde autant que dans l'âme du poète¹² ».

Le langage porté à son point ultime de concentration et de perfection

À travers les textes de notre corpus, les définitions claires de la poésie ne sont pas légion. Il est important de rappeler que la majorité des articles, en plus d'être relativement courts, sont publiés dans des journaux généralistes – qui comportent néanmoins d'importants espaces consacrés à la littérature. On parvient à reconnaître les *conditions* à atteindre – ou les éléments à éviter – pour écrire de la poésie, mais pas nécessairement à trouver précisément ce qu'un lecteur doit espérer retrouver dans un poème. Ce n'est donc pas avant tout par induction que l'on définit la poésie, mais plutôt par déduction. Selon Karl Vietör, la méthode déductive de définition des genres littéraires impliquerait de « construi[re], à partir des données fournies par l'expérience, une idée de types généraux qui s'appuie sur des liaisons historiques entre des œuvres spécifiques, et des traditions qu'il est possible d'identifier¹³ ». Ce sont les œuvres qui offrent des exemples à partir desquels les auteurs tentent de tirer des conclusions générales. Or cette manière déductive de travailler relance paradoxalement une conception générale du poétique un peu figée : il est parfois même nécessaire pour les auteurs d'évoquer des contre-exemples, puisque l'expérience que fournit chaque œuvre est étudiée à la lumière d'une théorie générale surplombante – la plupart du temps implicite, mentionnons-le. Dans les pages qui suivent, quelques textes critiques comportant des définitions du genre poétique retiendront notre attention.

La poésie, écrivent Réjean Robidoux et André Renaud dans *Le roman canadien-français du XX^e siècle*, est l'art de l'« instant, expérience éternelle, mais brève, fulgurante et extrême comme le cri et nécessairement discontinue comme le déroulement de la vie¹⁴ » – au contraire du roman « qui est un art qui fait état de la durée¹⁵ ». Puisque cet ouvrage porte sur le roman, nous y

¹² *Idem.*

¹³ Karl Vietör, « L'histoire des genres littéraires », Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer [et al.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1986, p. 80.

¹⁴ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Visages des lettres canadiennes », 1966, p. 10-11.

¹⁵ *Idem.* (Ce sont les auteurs qui soulignent.)

reviendrons plus loin. Néanmoins, cette phrase est révélatrice. Elle s'inscrit dans un ensemble discursif plus large sur le genre poétique et construit une image de la poésie qui circule dans le discours critique de l'époque. D'ailleurs, c'est parce qu'il s'agit d'un ouvrage sur le roman que l'exemple de définition de la poésie qu'on y propose est probant. Robidoux et Renaud n'ont, on peut le supposer, que peu d'espace pour définir ce genre : il faut faire court. L'imaginaire commun du genre poétique de l'époque est ainsi résumé en quelques mots. Fulgurance, instantanéité, brièveté, voilà des qualificatifs qui suggèrent l'intransitivité de la poésie selon la vision de l'époque. Les auteurs supposent que cette définition rapide est compréhensible pour le lecteur sans qu'ils n'aient besoin de s'étendre davantage.

L'image de la poésie construite par Robidoux et Renaud s'observe également dans plusieurs textes de notre corpus. De différentes manières, la critique québécoise de l'époque associe la poésie à un art autoréflexif, autonome par rapport à la prose dite utilitaire. La poésie est qualifiée tour à tour de « SUGGESTION INCANTATOIRE¹⁶ » relevant de « l'évocation¹⁷ », de « refus d'une partie du réel¹⁸ » semblable à la « liberté¹⁹ ». Le poème est un objet qui « parl[e] de lui-même²⁰ », un « microcosme qui englobe, la vie, la mort et ce qui les suivra²¹ »; ses images, autosuffisantes, « pour nous toucher, doivent demeurer fidèles à leurs lois propres²² ». Lorsqu'un poète nomme « véritablement » les choses, la « réalité du poème jailli[t] d'elle-même, totale et satisfaisante » et dépasse « la simple narration²³ ». Ces expressions, par leur mysticisme, évoquent le discours symboliste, mais contribuent surtout à faire de la poésie un genre en marge du réel et de la rationalité, proféré par un langage résolument éloigné de la prose utilitaire.

¹⁶ Paul Gay, « *La Malebête* », *Le Droit*, 29 mars 1963, p. 14. L'essentiel de l'article est repris dans le numéro d'avril 1963 de la revue *Lectures*. (Paul Gay, « *La Malebête* », *Lectures*, avril 1963, p. 206-207.) comme le souligne Jacques Rancière, la suggestion et l'allusion – et sans doute pourrions-nous ajouter l'évocation – sont deux « maîtres mots mallarméens ». Mallarmé soutient, selon Rancière, que le poète doit éviter de parler « commercialement » des choses du monde, mais plutôt « d'y faire allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. (Jacques Rancière, *Mallarmé : la politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1996, p. 30-34.)

¹⁷ Vincent Therrien, « *Du temps que j'aime* de Luc Perrier », *Livres et auteurs canadiens*, 1964, p. 60-61.

¹⁸ Réginald Martel, « Le regret de l'enfance éperdue », *La Presse*, 10 janvier 1970, p. 31.

¹⁹ Yves Préfontaine, « Poésie pas morte », *Maintenant*, juin 1965, p. 213.

²⁰ Roger Fournier, « On ne peut rester insensible à la poésie de Gérard Godin », *Le Petit journal*, 26 février 1967, p. 59. Afin d'étayer son idée, Fournier propose une allégorie pour le moins malheureuse : « Quand je vois une belle fille, je n'ai pas besoin de prendre ses mensurations pour savoir qu'elle est belle ».

²¹ Jean Éthier-Blais, « Le Poète et la Mort. *Les Belles au bois dormant*, de Pierre Trottier », *Le Devoir*, 21 janvier 1961, p. 11.

²² Gilles Marcotte, « Les Livres. Poésie d'abondance », *La Presse*, 17 novembre 1962, p. 9. (Nous soulignons.)

²³ André Major, « *Pour saluer une ville* de Jean-Guy Pilon », *Livres et auteurs canadiens*, Éditions Jumonville, 1963, p. 66.

Ces poncifs sont repris dans le troisième tome, consacré à la poésie, de *L'histoire de la littérature française du Québec* dirigée par Pierre de Grandpré. L'ouvrage contient un chapitre qui porte sur le renouveau de la poésie du pays survenu à la fin des années 1950 et au début des années 1960 qui mérite de plus amples observations. Ce chapitre, rédigé par de Grandpré lui-même, contient une définition substantielle de la poésie – celle qualifiée de « véritable » :

La véritable poésie est le langage ramassé, décanté, porté à son point ultime de concentration et de perfection, un langage privilégié qui décompose et recompose, brise avec les routines, substitue aux vérités déjà formulées les évidences naissantes, instaure l'inconnu et nous rend aux pulpeuses réalités, à cette « vraie vie » à l'écart de laquelle nous maintenons les connaissances conventionnelles²⁴.

De nombreuses références à la poésie symboliste sourdent dans cette citation. L'adjectif « véritable » utilisé par de Grandpré ne ment pas. Il renvoie à un état auquel n'accèdent que les plus inspirés. Celui ou celle qui y parviendrait arriverait à faire table rase (« décompose[r] et recompose[r] ») et à soutirer au langage ses plus majestueuses potentialités. Le vocabulaire mélioratif utilisé par de Grandpré pour décrire ce langage éloigne ce dernier d'une prose quotidienne, de l'ordre des « routines » ou des lieux communs – comme le sous-entend l'expression « vérités déjà formulées ». La deuxième partie de la citation contient presque explicitement les propos de Mallarmé relevés dans notre section de la thèse sur les idéologèmes génériques (le vers créerait selon ce dernier un « mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire²⁵ »). Le poète – le poète légitime –, aurait accès à une réalité plus vraie, plus essentielle, encore inconnue, différente de celle à laquelle les « connaissances conventionnelles » donnent accès. Il doit apprendre à accéder par le langage, mais aussi par une sorte de regard singulier sur le monde, à un lieu mystérieux à partir duquel il est possible de voir au-delà de l'aspect matériel des choses. De Grandpré ajoute : « [La poésie] fait vivre l'esprit. Elle est cet esprit à l'état virginal, sur sa ligne même de départ, toujours effacée et sans cesse à reconquérir. Elle est la vision pure, celle des enfants, des primitifs, des mystiques²⁶ ». Le poète arriverait ainsi à faire don au lecteur de ce monde et de ce langage neufs : nourriture de l'esprit, elle donnerait accès à un état originel, près de l'enfance, serait en cela à l'abri de toute forme de corruption de l'être. Le poète gagnerait, grâce au

²⁴ Pierre de Grandpré, « Poètes du pays réinventé », Pierre De Grandpré [dir.], *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 288. (Nous soulignons.)

²⁵ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Igitur ; Divagations ; Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2003 [1897], p. 260.

²⁶ Pierre de Grandpré, « Poètes du pays réinventé », Pierre De Grandpré [dir.], *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III, op. cit.*, p. 288.

langage, un monde idéal et mystérieux se situant au-delà du réel. Étudier la poésie est en somme pour de Grandpré un moyen de « cerner le sens nouveau qu'elle imprime à notre vision des choses²⁷ ». En quelques lignes emphatiques et impressionnistes, voire presque mystiques, de Grandpré donne dans le culte du genre poétique. S'il n'associe pas la poésie à la versification, la distance qu'il instaure entre elle et la prose ne pourrait être plus grande. C'est en contrepoint de la prose qu'il faut comprendre ce qu'est le poème. Plus encore, c'est en marge du réel qu'il faut concevoir la pratique de la poésie.

Selon Jacques Rancière, le milieu du XIX^e siècle voit la fin de la croyance en la représentation de tout objet de la réalité humaine en un modèle divin que les artistes doivent tenter d'atteindre : c'est l'*eidos* platonicien qui s'effondre et, avec lui, « le ciel des Idées ». Le poète se retrouve alors sans modèle suprême à imiter et, par conséquent, dépourvu de signes fixes : « soleil et gloire, lion et courage, aigle et majesté, serpent et ruse²⁸ », ces grands symboles reconnaissables par tous. La métaphore et le symbole symbolistes sont alors empreints de mystère. Ils sont jeu, théâtre et éclat : « Entre l'individu biologique et le monde physique, la métaphore déploie et replie l'accord d'un tracé évanouissant et d'une poussière d'or quelconque, substitut du soleil évanoui. Elle est le geste qui unit – qui symbolise – deux théâtres en une seule présentation²⁹. » C'est bel et bien cette capacité des mots à renouveler les associations symboliques que met de l'avant de Grandpré dans sa définition de la poésie. Le poète, « bris[ant] avec les routines », charge le langage de mystère, empêchant le lecteur de se fier aux constellations symboliques convenues qui sillonnent le « ciel des Idées », pour emprunter l'expression de Rancière.

Ces propos résonnent avec ceux de Jean Éthier-Blais au sujet des *Belles aux bois dormants* de Pierre Trottier. Paru dans *Le Devoir*, son compte rendu met également de l'avant l'écriture intransitive liée à la poésie. L'auteur reprend, en les nuancant timidement, des propos qu'aurait tenus Mallarmé au peintre Edgar Degas – on comprend donc que le discours entourant la poésie symboliste n'est pas étranger à Éthier-Blais, l'admiration du critique envers le poète français n'étant guère voilée. Pour Mallarmé, souligne-t-il, « la poésie ne se fait pas avec des idées, elle se fait avec des mots » ». Or, les choses ne seraient pas si simples : « sans vouloir attenter à la mémoire

²⁷ *Ibid.*, p. 289.

²⁸ Philippe Forest, *Le symbolisme ou Naissance de la poésie moderne*, op. cit., p. 10.

²⁹ Jacques Rancière, *Mallarmé : poétique de la sirène*, op. cit., p. 33.

précieuse du Maître, ajoutons que la poésie est aussi pensée³⁰ » et qu'elle requiert une certaine « philosophie », terme que le critique peine à assumer. L'œuvre de Trottier n'en possède pas tout à fait, de philosophie, puisque son auteur serait trop « intimement lié à la matière de sa poésie³¹ », estime Éthier-Blais. Ces reproches adressés à Trottier sont formulés au cœur d'une réflexion sur la nature de la poésie. Le « poème est juge de tout. [...] Il est le Verbe lui-même et qui trahira la poésie, trahira Dieu. Car la poésie, pour le poète, c'est la vie elle-même, la vie et la réflexion de sa vie, le silence, c'est ce qui tue le poème, c'est la mort. Mais, au-delà des apparences, la poésie triomphe, et son message³². » Si la poésie s'assimile pour le poète à la vie, si le Verbe du poète le met en contact avec Dieu, c'est que la poésie est une forme qui n'appartient pas au monde, « plus importante que le pays, comme l'esprit est plus important que le corps³³ ». Le poète doit en quelque sorte s'abolir, disparaître et laisser toute la place à son poème. Ainsi, aux yeux d'Éthier-Blais, les mots de Trottier semblent encore trop concrets, ils appartiennent trop au monde réel pour être totalement poétiques. Il leur faudrait donc une part d'immatériel et d'abstrait, ce que, faute sans doute d'un meilleur terme, le critique nomme « philosophie ».

Les reproches adressés à Trottier comportent ainsi en creux la vision de la poésie d'Éthier-Blais : « Pour un poète comme Pierre Trottier, la poésie est donc tout. Il vit et meurt en elle³⁴ », ajoute-t-il. Ces propos rappellent d'ailleurs la conception de l'écriture – et principalement de la poésie – comme expérience du silence et du retranchement théorisée par Blanchot dans *L'espace littéraire*, paru en 1955. Lire, écrire, croit Blanchot, c'est éprouver la solitude de l'œuvre : « Celui qui l'écrit est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié. Celui qui est congédié, en outre, ne le sait pas³⁵. » Ainsi, sans être « étranger » à la poésie, Trottier ne parvient pas à accéder complètement au domaine poétique puisque, paradoxalement, il se trouve encore trop lié à son œuvre, n'arrive pas à s'y abolir complètement. Ces textes de de Grandpré et d'Éthier-Blais, où les liens intertextuels avec le discours sur la poésie moderne ou symboliste sont manifestes, cristallisent bien la conception de la poésie qui circule dans le discours critique de l'époque³⁶. Celle-ci est une activité

³⁰ Jean Éthier-Blais, « Le Poète et la Mort. *Les Belles au bois dormant*, de Pierre Trottier », *loc. cit.*

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll « Folio essais », 2014, p. 43-51.

³⁶ Soulignons les propos de Georges-André Vachon qui situe cette pensée au cœur de sa définition de la création, elle-même inséparable sa conception de la critique : « Les écrivains ont tendance à se croire différents des autres hommes? Mais n'ont-ils pas raison, puisqu'ils poursuivent une expérience d'approfondissement intérieur qui débouche sur

indépendante des autres formes discursives. La poésie est pour les deux auteurs une sorte de lieu retranché du bavardage quotidien – idée que certaines de leurs formulations renforcent. Le caractère mystique, voire religieux, du discours de de Grandpré et d'Éthier-Blais contribue en somme à accentuer la séparation entre la prose et la poésie.

Une grâce du langage qui transforme les mots en chant invisible et pur

Afin de produire une œuvre poétique, le poète doit se situer en marge du réel. C'est véritablement de cette manière qu'il arriverait à créer un monde invisible aux yeux des non-poètes, un monde parfois plus *vrai* et où l'on jouit d'une certaine *liberté*. Ainsi, à cette forme autoréflexive et intransitive doit correspondre un état particulier. « On est poète par une sorte de grâce du langage qui transforme les mots quotidiens des hommes en un chant invisible et pur qui libère les âmes³⁷ », écrit Yvon Daignault au sujet d'Yves Préfontaine. La poésie s'assimile à un état d'esprit : elle ne surgit pas d'une âme créatrice, elle *est* l'esprit créateur du poète.

Comme l'indique Jean-Cléo Godin dans son compte rendu de *L'Inavouable* de Paul Chamberland, pour le poète, « tout est poème³⁸ ». Il s'agit donc d'accéder à un état qui lui permette de reconnaître cette poésie qui l'entoure. Ces réflexions contribuent à faire du poète un personnage excentrique, qui possède une sensibilité et une vision distinctes de celles du *commun des mortels*. Car comme l'indique pour sa part Georges-André Vachon, qui se penche sur la poésie de Gilles Derome dans un article consacré aux publications poétiques de 1964 – qui comporte par ailleurs un bref compte rendu du *Temps que j'aime* de Luc Perrier –, la poésie se définirait moins par certains éléments esthétiques ou textuels qu'à même le geste créateur de l'écrivain : « Toute poésie digne de ce nom est état de recherche³⁹ ». C'est donc en amont du poème que se situerait la véritable (et valable) poésie. Godin et Vachon, à travers cette conception d'un état poétique auquel doit aspirer le poète véritable, relancent quelques lieux communs reliés à la poésie : le poète devrait-il

l'extrême solitude de l'œuvre. » Depuis le Symbolisme, souligne Vachon, la « poésie est devenue recherche de l'essence de la poésie ». Bien que dans cet article, qui porte sur la critique, Vachon ne sépare pas aussi franchement poésie et prose, le fait qu'il reconduise les préceptes du Symbolisme montre bien que cette pensée est courante à l'époque. (Georges-André Vachon, « Le conflit des méthodes », *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 142. (L'article paraît pour la première fois en 1965.))

³⁷ Yvon Daignault, « La poésie d'Yves Préfontaine : mettre un nom là où règne une néance neigeuse », *Le Soleil*, 10 février 1968, p. 33.

³⁸ Jean-Cléo Godin, « Paul Chamberland, *L'Inavouable*, Montréal, Parti pris, "Paroles", no 13, 1967, 118 p. », *Études françaises*, vol. 4, n° 4, 1968, p. 452.

³⁹ André Vachon, « Chronique des lettres. L'année poétique », *Relations*, juin 1964, p. 180.

ainsi, en marge du monde quotidien, rester à l'affût de l'offrande inspiratoire des Muses? Pas exactement, croit Jean Paré qui, dans son article plutôt négatif au sujet du roman *Le jour est noir* de Marie-Claire Blais, s'insurge contre ceux qui y ont décelé des parcelles de poésie : « Constatant l'obscurité, on a pensé hermétisme, et on a dit poésie. Non! La poésie est conscience⁴⁰. » L'état permettant d'atteindre la magie du Verbe n'est accessible que par le travail minutieux et conscient du langage. Victor Barbeau⁴¹, quant à lui, accentue ce caractère insaisissable de la poésie présent dans le discours de la critique en affirmant, dans un texte qui rend également compte du *Jour est noir*, que « l'essence de la poésie est immatérielle⁴² »; une « brume qui pénètre tout sans qu'on le sache⁴³ », illustre pour sa part Jean Éthier-Blais. Le caractère autoréflexif de la poésie est accentué par la figure du poète véhiculée par la critique de l'époque. Car s'il s'agit d'une forme d'art autonome qui est à la source d'un retranchement du monde – tant pour celui qui la pratique que pour celui qui la reçoit –, elle ne peut se composer que d'une manière particulière. Cette façon de présenter la création poétique comme une forme de vision onirique permettant d'apercevoir la poésie de toutes choses contribue non seulement à consolider l'idéologème de « l'autoréflexivité poétique », mais également à opposer la poésie à une forme d'écriture qui aurait une emprise dans le réel.

⁴⁰ Jean Paré, « *Le Jour est noir*, roman par Marie-Claire Blais. Une recette de fantôme », *Le Nouveau journal*, 3 mars 1962, p. 111.

⁴¹ Francophile et amoureux du XIX^e siècle, Victor Barbeau prend activement part à la querelle du régionalisme dans les années 1910 et 1920. Ses articles, parus entre autres dans *Le Nationaliste*, *Le Nigog* et dans *La Presse*, défendent alors farouchement l'universalité de la littérature au détriment des désendeurs d'une littérature dont l'idéal s'inscrirait dans la continuité de *Maria Chapdelaine*, tout en défendant des positions nationalistes politiques. Il cofonde la Société des écrivains canadiens en 1936 dont il devient le premier président (la Société devient alors autonome après avoir été la branche francophone de la Canadian Author Association depuis 1921) et, avec l'aide d'une quinzaine d'hommes et de femmes de lettres, l'Académie canadienne-française (qui devient l'Académie des lettres québécoises en 1992). Barbeau pratique la critique littéraire en dehors des formes consacrées des journaux et des revues. Il entretient en effet une abondante correspondance avec des écrivaines et écrivains (Rina Lasnier ou Adrienne Choquette figurent parmi les plus jeunes, Gabrielle Roy ou Marcel Dugas qui sont ses contemporains) avides de recevoir des conseils sur leurs manuscrits en chantier. (Voir Chantale Gingras, « Correspondance d'un artisan de la modernité littéraire au Québec : Victor Barbeau », *Québec français*, n° 121, 2001, p. 83-85; Jean-Guy Pilon, « Merci, Victor Barbeau 1894-1994 », *Lettres québécoises : La revue de l'actualité littéraire*, 1994, p. 15; Gaston Pilote, « Victor Barbeau et la querelle du régionalisme », *Études françaises*, vol. 7, n° 1, 1971, p. 24-48.

⁴² Victor Barbeau, « [*Le Jour est noir*] », dans *La Face et l'envers. Essais critiques*, Montréal, Les Publications de l'Académie canadienne-française, 1966, p. 48.

⁴³ Jean Éthier-Blais, « Préhistoire de la sincérité », *Le Devoir*, 4 novembre 1967, p. 13.

Désacraliser le cri d'Orphée : étude de la réception de *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland et de *Pays sans parole* d'Yves Préfontaine

« Une seule règle de style s'impose : *hurler*⁴⁴ », écrit Paul Chamberland en 1965. Cette phrase énergique et provocante est tirée du désormais célèbre numéro « Pour une littérature québécoise », paru en janvier 1965 dans la revue *Parti pris*. Il s'agit d'un texte programmatique, entre l'essai et le manifeste, qui ne prétend évidemment pas à la rigueur théorique. La revue *Parti pris* a fait l'objet de nombreux travaux et déborde quelque peu notre propos – de même, d'ailleurs, que les textes réflexifs ou essayistiques d'écrivains et d'écrivaines abordant leur pratique littéraire. Toutefois, la phrase de Paul Chamberland nous semble éclairer ce qui se noue dans la relation entre les œuvres poétiques et la critique. La parution de *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland donne lieu à de plus larges réflexions sur la notion de lyrisme et, par extension, sur celle de chant, qu'on associe à la fois à la création et à l'énonciation poétiques. Le chant lyrique est une des différentes manières pour la critique de réitérer son attachement à l'autoréflexivité et l'autonomie absolues de la poésie. En effet, il s'agit d'une notion qu'on retrouve abondamment dans les textes critiques de l'époque, qu'elle soit mentionnée explicitement, comme faisant partie du vocabulaire utilisé pour analyser les œuvres, ou qu'elle soit implicite.

La réception de *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland, dont la publication a généré 22 textes, est une forte illustration de ce phénomène. La présence de ce thème dans plusieurs comptes rendus publiés à sa parution est révélatrice d'une vision classique du genre poétique : « [Chamberland] refuse de chanter quand il sent l'urgent appel de paroles dures, efficaces, qui soient – si on peut dire – des actes⁴⁵ », écrit André Major dans *Le Petit journal*. Dans *L'afficheur hurle*, les cris du poète sont l'équivalent d'« actes », alors que dans son recueil précédent, Chamberland chantait. En mettant en lumière l'évolution de la carrière littéraire de Chamberland, la critique confronte le chant lyrique au cri, comme si le second était, en ce qui concerne la poésie, une sorte de version dénaturée du premier. *Terre Québec*, recueil paru en 1964 – couronné du Prix de littérature de la province de Québec et du prix Du Maurier –, est sans cesse opposé aux deux parutions subséquentes de Chamberland. *L'afficheur hurle* est souvent vu comme une borne dans la production des années 1960 de Chamberland, et s'inscrit parmi un mouvement plus général dans le paysage poétique de la décennie. Il faut également souligner la symbolique de l'année de sa

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ André Major, « Résonance de notre “explosion” poétique. Cinq poètes à l'œuvre », *Le Petit journal*, 4 juillet 1965, p. 24.

parution. 1965 cristallise à certains égards un changement de cap, entre autres pour les poètes qui ont collaboré au tout début de l'année à « Pour une littérature québécoise ». Selon Pierre Nepveu, certains des poètes qui ont pris part à ce numéro de *Parti pris*, et particulièrement Paul Chamberland, étaient conduits par un impératif de « lucidité⁴⁶ ». Paul Chamberland y écrit : « Écrire étant un acte conscient, lucide (autant qu'il se peut), je n'ai d'autre souci que de l'évident, ou de l'immédiat⁴⁷ ». Pierre Nepveu estime que pour les écrivains de *Parti pris* – comme pour ceux qui fondent durant la même période la revue *La Barre du jour* –, « sous le grondement des grandes orgues, sous le beau tumulte du style, le désastre du réel continue de se faire entendre et, avec lui, l'effondrement de toute exigence éthique, tout ce qui fonde la pensée⁴⁸ ». Le chant poétique s'accompagne d'un imaginaire de noblesse et de grandeur qu'évoque Pierre Nepveu : il laisse entendre les « grandes orgues » et le « beau tumulte du style », au contraire de l'écriture de Chamberland.

Ce sont des éléments centraux dans l'imaginaire de la poésie et qui ne datent pas d'hier. Selon Jean-Michel Maulpoix dans *La voix d'Orphée*, la poésie lyrique⁴⁹, dans sa conception la plus traditionnelle, oserions-nous ajouter, est portée par l'exaltation du sujet :

Que le poème “exprime” sa joie ou sa tristesse, interpelle l'infini ou le destin, distribue des vérités morales, ou prenne à témoin son lecteur, le recours à l'exclamation comme au signe le plus émotif, énergique et expressif du langage : elle reproduit graphiquement l'élévation de la voix, signifie sa présence, et manifeste l'emportement du lyrisme⁵⁰.

La poésie lyrique, avance de son côté Yves Vadé, est historiquement liée au « chant, donc à la musique et à l'oralité⁵¹ ». Le thème de la voix du poète a ainsi une fortune enviable dans l'histoire

⁴⁶ La manière dont Nepveu décrit l'exigence de lucidité qui marque l'écriture de certains des écrivains et des écrivaines de la Révolution tranquille est intimement liée à la pensée partipriste. Être lucide, pour les écrivains québécois de l'époque – et particulièrement pour les écrivains liés à *Parti pris* –, c'est assumer la réalité telle qu'elle est et viser une transformation de la réalité : « Dire le réel, écrire vrai, c'est à la limite détruire tout ce qui en soi, ou hors de soi, se dérobe à l'absolu présent. » (Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, p. 18-19.)

⁴⁷ Paul Chamberland, « Dire ce que je suis – Notes », *Parti pris*, vol. 5, n° 1, janvier 1965, p. 33. (C'est Chamberland qui souligne.)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ C'est à la Renaissance que le terme « lyrique » apparaît : « À la revalorisation du chant et de l'accompagnement musical au moyen de la lyre ou du luth, il faut ajouter l'importation du sonnet amoureux en alexandrins, une forme appelée à connaître une grande vogue auprès des romantiques et des symbolistes français, autant de choix faits par des poètes du XVI^e siècle qui traduisent leur désir de renouvellement des formes poétiques. » (Nathalie Watteyne, « Présentation », dans Nathalie Watteyne [dir.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 11.)

⁵⁰ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1989, p. 71.

⁵¹ Yves Vadé, « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 11.

de la poésie. En fait, au dire de François Rigolot, il existerait dans l’imaginaire de la poésie un « préjugé tenace » qui affirmerait la préséance de la voix du poète, alors même que la littérature n’est plus une pratique avant tout orale :

Si la voix n’est jamais que le « déguisement d’une écriture première » (Derrida), la poésie met bel et bien en scène un récitant dont la voix, réelle (en situation de performance) ou feinte (lorsqu’elle est reproduite dans un texte écrit, soumis à la lecture), module un chant dont la trame sonore constitue un trait essentiel⁵².

Bien qu’aux XIII^e et XIV^e siècles la poésie s’affranchit de ses liens avec la musique⁵³, à la Renaissance, les poètes de la Pléiade⁵⁴ mettent de l’avant le caractère « harmonique » du poème. La figure d’Orphée, « poète musicien de la légende⁵⁵ » né à l’Antiquité refait surface. Il s’agira alors de « composer en français une *poésie mesurée*, c’est-à-dire fondée sur des unités rythmiques propres à produire des effets harmonieux⁵⁶ » et de « retrouver l’esprit cosmique qui anime les corps célestes⁵⁷ ». Au XIX^e siècle, les poètes romantiques cherchent à exacerber la musicalité de l’expression poétique afin que survivent les échos de quelques éclats de la voix d’Orphée. Le poète et le sujet du poème tendent, à cette époque, à se confondre : l’exaltation du « je » lyrique permettrait au poète « d’unir le maximum de musicalité au maximum d’intimité, de dire dans une forme suprêmement musicale ce qu’il y a de plus intime en lui⁵⁸ ».

Cette voix lyrique a été remise en question, entre autres par Mallarmé⁵⁹. Selon Dominique Rabaté, l’énonciation lyrique ne se résumerait pas à cette fameuse exaltation du « je », chère à certains épigones de la poésie romantique, mais concernerait également l’idéal poétique symboliste. En fait, elle poserait le sujet en constante tension entre la possibilité et l’impossibilité d’un dire : « Rapport du sujet avec son avènement, mais tout aussi bien rapport à sa disparition, à sa mort⁶⁰. » Mallarmé était selon Rabaté très conscient de cette menace de disparition : l’écriture

⁵² François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 25.

⁵³ Yves Tadié rappelle que dans la Grèce antique, les poèmes sont chantés, accompagné de lyre ou de flûte.

⁵⁴ Menés entre autres par les Pierre de Ronsard et Joachim du Bellay, les poètes dits de La Pléiade proposent de « fonder une nouvelle poésie française à l’imitation des Anciens et des Italiens ». Du Bellay, dans *Défense et illustration de la langue française*, sorte de manifeste du groupe paru 1549, affirmait vouloir enrichir la « langue vulgaire ». Il s’agissait pour lui de rompre avec l’héritage médiéval en renouant entre autres avec la culture hellénistique et la poétique classique héritée d’Horace. (François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, *op. cit.*, 187.)

⁵⁵ François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 25. (C’est Rigolot qui souligne.)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁸ Yves Vadé, « L’émergence du sujet lyrique à l’époque romantique », *loc. cit.*

⁵⁹ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁰ Idem.

pour le poète français symbolise l'objet d'une dépersonnalisation, une sorte de sacrifice du « moi personnel pour laisser place à la voix poétique⁶¹ ». On retrouve également, dans les textes de notre corpus, des termes qui connotent cette gravité qui caractérisant la pensée mallarméenne. Cette alliance entre deux moments de l'histoire de la poésie – le romantisme et le symbolisme – souvent considérés en opposition n'est pas, comme on vient de le voir, un paradoxe irrésoluble. Il révèle l'emprise de discours, d'œuvres et d'auteurs canoniques dans l'attirail interprétatif et, partant, au sein de l'horizon d'attente, de la critique québécoise de l'époque.

Dans les pages qui suivent, nous aborderons la réception des œuvres de Paul Chamberland et d'Yves Préfontaine et nous montrerons que le chant lyrique y opère comme un interprétant des textes. En effet, plusieurs mettent l'accent sur l'énonciation particulière des deux poètes, en invoquant, de manière distincte, la thématique du cri, sorte de contre-exemple du chant lyrique qui, par la négative, illustre la fortune de la notion, contribuant du même élan à consacrer l'idéologème de l'« autoréflexivité poétique ». La critique qui reçoit les œuvres de ces deux poètes recherche l'élévation de leur voix, comme si Chamberland et Préfontaine avaient moins rédigé une œuvre que transcrit des envolées vocales visant à produire des effets harmoniques – et pas toujours harmonieux, à leur avis. Le titre du recueil de Chamberland paru en 1965, *L'afficheur hurle*, pousse évidemment les critiques à recourir à la thématique de la voix dans leurs comptes rendus, et plus particulièrement à celle du hurlement. Préfontaine mettrait plutôt en scène un cri primal troublant le silence, représentant un stade préalable à la parole – ce que le titre de son œuvre suggère également. La critique organise autour de cette voix mise en scène par Préfontaine un réseau sémantique relatif au primitivisme et à la préhistoire. Les deux poètes proposent ainsi des œuvres assez différentes qui suscitent des réactions divergentes. L'énonciation des poèmes de Chamberland est considérée comme brusque et vindicative. Le poète, aux yeux de la critique, hurle, s'époumone et parfois même blasphème. Il verse conséquemment dans la prose, et ruine l'unicité de l'œuvre poétique. Rien de plus éloigné des accents mélodieux de la voix d'Orphée : la rupture est radicale chez Chamberland, et suscite des jugements plus négatifs. Le poète, ce faisant, fragilise l'autoréflexivité de la poésie en hurlant vivement des revendications sociales et politiques.

⁶¹ La notion de voix est au cœur de la vision de la poésie proposée par Paul Valéry dans ses *Cahiers*. William Marx note cependant que les *Cahiers* ont été surtout pris en compte dans la réception valéryenne dans les années 1960 puisqu'ils furent publiés en 1962. Si des traces de la voix lyriques étaient présentes avant, il semble que la critique de Paul Valéry les aient laissées pour compte. (William Marx, « Quelle poétique de Valéry pour la revue *Poétique?* », [En ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/index.php?id=447>], page consulté le 23 mars 2020.)

Préfontaine, plus modéré dans la remise en cause du chant, offre plutôt l'occasion pour la critique de réévaluer ce savoir lié au genre poétique – mais il ne manque pas de défier ses attentes.

Le cri qui brise le chant

« Le chant s'est fait cri, et le poète, "afficheur"⁶² », écrit Jean-Louis Major au sujet de *L'Afficheur hurle*. « Le cri brise le chant, la prose gifle le poème et le "joual" impose son hoquet au paisible rythme de l'universelle langue française⁶³ », ajoute-t-il. Ces phrases de Major, qui qualifie Chamberland de « poète-afficheur⁶⁴ », résument bien la réception des œuvres de Paul Chamberland qui véhicule la notion de chant lyrique comme fondement du genre poétique. *L'Afficheur hurle* participe d'un « dire plus simple, moins hermétique⁶⁵ » que *Terre-Québec*, son recueil précédent, estime Robert Senay. Selon Gilles Marcotte, Chamberland « sacrifie [...] une certaine beauté de la parole à l'urgence du cri⁶⁶ »; il propose, selon Denis Lévesque, une œuvre qui est « tour à tour hurlement sauvage, invective, blasphème⁶⁷ ». L'écriture de Chamberland est « parfois vulgaire et n'est souvent qu'un long cri » qui malmène « l'universelle langue française⁶⁸ », croit Jean-Guy Pilon⁶⁹.

En conclusion de son compte rendu de *L'Afficheur hurle*, Clément Lockquell observe l'évolution de l'œuvre poétique de Chamberland : « De "*Terre Québec*" à "*L'Afficheur hurle*", on passe du lyrisme nourri d'indignation à l'indignation qui se veut impatiente du lyrisme. La première œuvre reste plus percutante que la seconde⁷⁰. » Les propos de Lockquell suggèrent qu'un double registre est perceptible dans la poésie de Chamberland : le cri indigné et le chant lyrique. La curieuse formulation de Lockquell (« indignation [...] impatiente du lyrisme ») suggère que la poésie doit reposer sur un juste dosage : l'indignation devrait être au service du lyrisme, et non le surpasser. Bien que Lockquell reconnaisse des qualités à *L'afficheur hurle*, c'est la part plus

⁶² Jean-Louis Major, « Le cri du prolétaire », *Le Droit*, 27 février 1965, p. 7.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Le terme sera repris par Jean-Yves Thériault. (Jean-Yves Thériault, « *L'Afficheur hurle*. Une poésie d'un poids immense », *Le Canada français*, 4 février 1965, p. 24.)

⁶⁵ Robert Senay, « Quand les aliénés se trouvent une voix », *Le Quartier latin*, 11 mars 1965, p. 7.

⁶⁶ Gilles Marcotte, « Littérature. Paul Chamberland », *La Presse*, 23 janvier 1965, p. 6.

⁶⁷ Denis Lévesque, « Poésie-Québec : quelques aspects de notre poésie », *Le Carabin*, 26, avril 1965, p. 9.

⁶⁸ Jean-Guy Pilon, « Un nouveau livre de Paul Chamberland : *L'Inavouable* », *op. cit.*

⁶⁹ On retrouve aussi dans la réception des *Cantouques* de Gérald Godin la mention du « cri » comme mode d'énonciation de l'œuvre. (Roger Fournier, « On ne peut rester insensible à la poésie de Gérald Godin », *loc. cit.*; Roch Poisson, « Le Cantouque des *Cantouques* », *Photo-Journal*, 11 janvier 1967, p. 62.)

⁷⁰ Clément Lockquell, « Une humanité anonyme et provisoire », *Le Soleil*, 23 janvier 1965, p. 28.

spécifiquement *poétique* de l'œuvre qui touche le plus le critique. Celui-ci semble rechercher les traces de ce lyrisme dans la prose indignée de Chamberland afin d'en mesurer la qualité. Guy Sylvestre abonde dans le même sens : « Le poète hurle ici plutôt qu'il ne chante⁷¹ ». Ce faisant, Chamberland s'apparente au

crieur public. Le voici *descendu* sur la place et, avec tambour et trompette, il annonce au peuple ce qu'il croit être et ce qu'il espère. La poésie est devenue prophétie, elle est totalement engagée dans l'actualité dont sera fait demain; ce n'est plus un art, le poète n'est plus un artiste; c'est un acte social et politique et l'écrivain est un combattant⁷².

Ces propos s'apparentent à ceux de Denis Lévesque qui soutient pour sa part qu'une véritable frustration pousse le « je » de *L'afficheur hurle* à « descendre au niveau de l'afficheur, au niveau de la grande rumeur inconsciente⁷³ », alors que celui de *Terre Québec* s'évertuait plutôt à chanter son « dire souvent somptueux ». Le cri de l'afficheur et le bruit éclatant des tambours et des trompettes ont enterré la voix mélodieuse d'Orphée – l'expression populaire « sans tambours ni trompette » a été détournée de son sens par Sylvestre afin d'évoquer le caractère tapageur de l'œuvre⁷⁴. La rupture avec le chant lyrique que provoque Chamberland dans son recueil est de l'avis de ces trois critiques un avilissement du genre poétique. L'indignation s'allie mal au chant; il rompt son élan. Le terme « descendre » est probant, et contribue à hiérarchiser⁷⁵ la poésie : une écriture plus quotidienne se situerait au ras du sol alors qu'un style plus soigné et noble survolerait le paysage littéraire. Sylvestre récuse même le caractère artistique de certaines parties du recueil

⁷¹ Guy Sylvestre, « “L’Afficheur hurle” », *Le Devoir*, 20 février 1965, p. 13. (C'est nous qui soulignons.) Le texte sera repris dans la chronique rétrospective sur les principales parutions en poésie que Sylvestre signe annuellement dans la *University of Toronto Quarterly*.

⁷² *Idem*.

⁷³ Denis Lévesque, « Poésie-Québec : quelques aspects de notre poésie », *loc. cit.* (C'est nous qui soulignons.)

⁷⁴ Robert Major souligne les élans de violence et d'agressivité dans plusieurs romans et récits partipristes écrits entre autres par André Major, Jacques Renaud et Claude Jasmin. Dans *L’Afficheur hurle* et dans *L’inavouable*, « Chamberland invoque, par l'incantation, une violence révolutionnaire qui par le creuset du feu purifiera tout ». Cette violence serait ainsi au cœur de l'appareil théorique et idéologique qui sous-tend les œuvres poétiques, alors qu'au contraire celles de Major et Renaud, principalement, mettent en scène des personnages aux prises avec l'éclat sauvage et soudain d'une violence inexprimable en ce qu'elle constitue le « reflet monstrueux d'une situation intenable ». (Robert Major, *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979, p. 348.)

⁷⁵ Sans utiliser comme les deux autres critiques le verbe « descendre », Gilles Beaudet, dans un texte virulent – publié dans la section du courrier des lecteurs du *Devoir* en réponse au compte rendu de Guy Sylvestre qu'il accuse de complaisance –, vilipende le style de Chamberland, qu'il qualifie de « bon confiseur de maximes ». Selon Beaudet un « poète doit apprendre aux hommes à être hautement hommes, dans la plus large mesure de l'homme », alors que Chamberland aurait tendance à « babiller sur tous les modes et tous les registres, quelques bavures contre son pays ». Ce faisant, Beaudet réitère cette hiérarchie entre deux modes d'énonciation distincts, un lyrique, l'autre davantage revendicateur. (Gilles Beaudet, « À propos de “L’Afficheur hurle” de Paul Chamberland », *Le Devoir*, 27 mars 1965, p. 12.)

de Chamberland. Cette vision a été contredite par Lise Gauvin dans son ouvrage « Parti pris » *littéraire* paru au milieu des années 1970. L'entreprise créatrice de Paul Chamberland vise selon elle à accéder à « l'évidence non poétique de sa responsabilité⁷⁶ ». Pour Gauvin, Chamberland ne tourne pas le dos à la poésie – malgré ce que le poète laisse entendre dans *L'Afficheur hurle* : « Si Chamberland se dépoétise, il prétend que sa démarche n'a rien à voir avec l'anti-poème ou l'anti-littérature : elle est une tentative de conciliation entre la poésie et la vie banale de tous les jours afin que cesse la “scandaleuse opposition” entre le rêve et la réalité⁷⁷. » La dépoétisation opérée par Chamberland serait ainsi aux yeux de Gauvin plutôt une réactualisation de l'écriture poétique plutôt qu'un refus de cette dernière. Or, à lire la première réception de *L'afficheur hurle*, cette langue plus brute correspond à une écriture moins raffinée, certes capable de porter les revendications du poète, mais qui s'écarte conséquemment des implications de l'écriture poétique.

Le verbe « descendre », utilisé par Sylvestre et Lévesque, connote également l'action : le poète n'est désormais plus attaché à sa table de travail, il ne publie plus des œuvres menées uniquement par leur propre finalité, mais descend dans la rue, hurle ses revendications et combat les idées de ses adversaires idéologiques. Les propos de la critique au sujet de *L'afficheur hurle* sont révélateurs de l'alliage entre l'héritage romantique et symboliste qui prévaut dans l'horizon d'attente de la critique. Il est évident qu'on ne perçoit plus le poète comme un troubadour déclamant ses vers au son de sa vielle devant un public recueilli. Néanmoins, la critique recherche toujours dans *L'afficheur hurle* les éclats d'une voix imaginaire, selon l'idéal romantique. Celle-ci doit répondre à certaines exigences du genre poétique, et il en faut peu pour que cette voix, par trop criarde, excède les limites du genre et bascule dans la prose. Liée de cette manière à l'action, à l'idée de prendre la rue d'assaut, la poésie n'est chez Chamberland plus une forme d'écriture gratuite et repliée sur elle-même comme le veut le modèle symboliste qui guide une bonne part de la critique de l'époque.

⁷⁶ Lise Gauvin, « Parti pris » *littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 2013 [1975], p. 47.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

Le cri essentiel

La réception de *Pays sans parole* d'Yves Préfontaine, permet également de voir se construire la thématique du cri, à travers une dialectique entre la parole et le silence⁷⁸. Nous nous arrêterons plus longuement sur trois des 17 textes rédigés à la publication de l'œuvre, soit ceux de Jean Éthier-Blais, de Laurent Mailhot et de Jean-Louis Major. La poésie de Préfontaine semble confronter l'horizon d'attente de ces critiques. Dans ces textes, les jugements – assez positifs – des trois auteurs sont articulés autour du chant lyrique. Cependant, on sent que la poésie de Préfontaine contribue à assouplir leur vision du genre, et que les préceptes évoqués plus haut – le chant lyrique hérité du romantisme d'une part, l'autoréflexivité symboliste d'autre part – agissent de manière moins contraignante dans leur critique que dans celle de *L'afficheur hurle*.

La poésie de Préfontaine est celle d'un monde d'avant la parole, en quelque sorte d'avant la civilisation. Elle est décrite comme archaïque : elle est selon Mailhot la « protohistoire d'un pays⁷⁹ », un « cri essentiel⁸⁰ » préhistorique, ajoute Éthier-Blais dans son article « La préhistoire de la sincérité ». Elle retentit, selon Jean-Louis Major, dans « le Froid, le morne Froid » comme un « éclair ou une étincelle⁸¹ ». Major le dit sans ambages : « La poésie de Préfontaine appartient au cri : à son meilleur, elle est parole clamée, proférée, plutôt que chant, dire ou nomination⁸². » Ce que propose le poète pousse les trois critiques à s'écarter quelque peu des lieux communs associés à la poésie : l'aspect mystique qui caractérise le discours de la critique de l'époque, lourdement influencé par le symbolisme, laisse plutôt sa place à l'archaïsme, au préhistorique, à la « soif d'espace⁸³ », des thèmes qui conviennent mieux aux poèmes de Préfontaine. Il s'agit non plus d'accéder par l'écriture à une réalité plus parfaite que le réel – la « "vraie vie" à l'écart de laquelle nous maintenons les connaissances conventionnelles », comme l'écrivait Pierre de

⁷⁸ Jean Éthier-Blais, « La préhistoire de la sincérité », *Le Devoir*, 4 novembre 1967, p. 13; Laurent Mailhot, « Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1967, 78 p. », *Études françaises*, vol. 5, n° 1, 1969, p. 105-106; Jean-Louis Major, « *Pays sans parole - Boréal* de Yves Préfontaine », *Livres et auteurs canadiens 1967*, 1967, p. 106-107; Yvon Morin, « Lectures d'hiver : *Pays sans parole* », *L'Évangéline*, 20 novembre 1967, p. 20; Jean-Yves Théberge, « Le pays du froid et du silence », *Le Canada français*, 30 novembre 1967, p. 30.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 106. René Lacôte tient sensiblement les mêmes propos qu'Éthier-Blais et Mailhot : « Yves Préfontaine ne part pas du paysage pour une fois de plus le décrire mais pour tenter de d'y saisir l'âme de son peuple, et pour commencer à donner à ce peuple un visage qui lui soit propre. » René Lacôte, « De Paris : La littérature québécoise en 1967 », *Le Devoir*, 13 janvier 1968, p. 13.

⁸⁰ Jean Éthier-Blais, « La préhistoire de la sincérité », *loc. cit.*

⁸¹ Jean-Louis Major, « *Pays sans parole - Boréal* de Yves Préfontaine », *loc. cit.*, p. 107.

⁸² *Ibid.*, p. 106

⁸³ *Ibid.*, p. 107.

Grandpré – mais plutôt de retourner aux origines mêmes de la parole et du monde. Les trois auteurs évoquent tour à tour la voix de Préfontaine : il « a tout à dire, [il] se sent trahi par l’Histoire⁸⁴ », estime Major. « Préfontaine parle, écrit Laurent Mailhot, au contraire, parce qu’il entend. Il ne parle pas *de* silence ou *de* sécheresse (ce qui relève de la prose), il fait parler le silence et irrigue le désert [...] Sa voix n’est pas d’outre-tombe, mais d’ici et maintenant⁸⁵. » Sans tout à fait verser dans la transitivité de la prose – il parlerait alors « *de* silence ou *de* sécheresse » –, l’énonciation de Préfontaine est néanmoins terre-à-terre et concrète. Elle s’approche davantage du cri et de la parole brute plutôt que du chant et de l’élégie. Les trois auteurs reconnaissent la grande concrétude de l’écriture de Préfontaine. À la fois « heurtée, violente, rocailleuse », mais également « recherchée », la parole de Préfontaine « jaillit dur⁸⁶ », écrit Major. Elle « accorde au rythme, au cri, à la syncope verbale ce qu’elle enlève à la ligne mélodique rassurante. Les mots qui tout à l’heure fondront comme neige sur les lèvres, débouchent tout à coup en torrent⁸⁷ », ajoute-t-il. Selon Éthier-Blais, son écriture participe de la « préciosité du geste et de l’incantation⁸⁸ ». Préfontaine ne chante plus, mais les critiques se sentent, peut-être par automatismes interprétatifs ou par habitudes génériques, obligés de convoquer le chant et l’énonciation lyrique – ne serait-ce pour signaler leur absence dans *Pays sans parole*. Ceux-ci demeurent des interprétants commodes, un point de référence à partir duquel la poésie de Préfontaine peut être située.

Éthier-Blais, Mailhot et Major apprécient cette œuvre. On sent que cette dernière tend à redessiner leur horizon d’attente. Ils appuient leurs analyses sur un savoir hérité du discours sur la poésie : le chant lyrique est une fois de plus invoqué dans les trois comptes rendus. Cependant, Préfontaine déclame ses vers moins agressivement, et donc plus poétiquement, que Chamberland : le « cri essentiel » de Préfontaine semble ne pas avoir sacrifié toute sa charge lyrique et, partant, poétique. Alors que la prose revendicatrice de Chamberland rend sa poésie moins noble aux yeux de la critique, celle de Préfontaine est simplement vue comme « terre à terre », brute ou concrète, *Pays sans parole* répondant suffisamment à ses exigences de gratuité et d’auto-réflexivité. Les thématiques de l’archaïsme et de la préhistoire auxquelles les critiques font référence sont

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Laurent Mailhot, « Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Montréal, Éditions de l’Hexagone, 1967, 78 p. », *loc. cit.*, p. 103. (C’est l’auteur qui souligne.)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁸ *Idem.*

évidemment évoquées par le titre même de l'œuvre : Préfontaine parle d'un pays d'avant la parole, en quelque sorte d'avant la civilisation. La portée politique d'une telle assertion est manifeste, bien qu'elle laisse une certaine marge de manœuvre quant à l'interprétation. Chez Chamberland, la charge revendicatrice plus frontale poussait la critique à voir le poète-afficheur descendre dans la rue, à invectiver la « claire fontaine du Toronto Stock Exchange⁸⁹ » et « Mister Nobel-Pearson⁹⁰ ». Cet élan engagé fortement référentiel apparaît peut-être à la critique excessive. Au contraire, dans *Pays sans parole*, même si le poète émet de sombres constats sur son peuple, qu'il évoque « accueillant / la gerçure énorme d'un pays sans parole⁹¹ », la présence de la nature, des minéraux et du climat rend plus indéfinie l'arrière-plan de l'œuvre. La portée politique est assez symbolique ou détournée pour ne pas dénaturer le poème. La critique peut alors par exemple proposer une lecture nationaliste de l'œuvre – les mots de Préfontaine « habitent, ils nomment ce qui sourd, ce qui cherche à naître⁹² », écrit Laurent Mailhot – sans pour autant défendre une poésie véritablement engagée. Le *Pays sans parole* que le poète met en scène se rapproche suffisamment d'un univers « souverainement autonome », selon la description de l'œuvre poétique par Maurice Blanchot. C'est dans ce décor, qui a parfois des airs de Nouveau Monde, de terres sauvages et austères, que prend place la poésie de Préfontaine, une imagerie qui s'allie bien avec l'archaïsme auquel la critique associe l'œuvre et qui, comme le souligne Jean-Louis Major, « arrive à renouveler certains thèmes, certaines représentations de la poésie du terroir⁹³ ».

Les œuvres de Chamberland et de Préfontaine invitent la critique à réfléchir au sujet du cri et du hurlement : il s'agit de thématiques que les deux poètes exploitent, et qu'on retrouve même, implicitement chez Préfontaine, dans les titres des recueils. D'ailleurs, celui de Chamberland comporte comme on sait une dimension programmatique (particulièrement dans la préface de l'œuvre), et on peut croire qu'il ait voulu confronter la critique et ses lecteurs. Sophie Dubois souligne qu'on ne peut négliger l'influence de l'auteur dans l'histoire de la réception d'une œuvre. Elle rappelle que les Automatistes avaient eux-mêmes orné les premières copies du *Refus global* d'un bandeau portant la mention « manifeste », invitant la critique à le lire comme tel. Ils avaient

⁸⁹ Paul Chamberland, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable et autres poèmes*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1985 [1965], p. 140.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁹¹ Yves Préfontaine, *Parole tenue : poèmes 1954-1985*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 274.

⁹² Laurent Mailhot, « Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1967, 78 p. », *loc. cit.*, p. 106.

⁹³ Jean-Louis Major, « *Pays sans parole - Boréal* de Yves Préfontaine », *loc. cit.*, p. 107.

également, dans les années précédant la parution du recueil, pris part à de nombreux débats sur l'art moderne, entre autres dans la revue *Le Quartier latin*, construisant un horizon théorique prédisposant les jugements de la critique. De cette manière, « les auteurs jouent en effet un rôle à la fois en amont de la parution, en fonction de la position qu'ils occupent dans le champ, et en aval de celle-ci, en regard de leur attitude envers la critique⁹⁴ ». Chamberland prend lui aussi position envers la critique. Comme nous l'avons dit, le poète fait paraître *L'Afficheur hurle* quelques mois à peine après la parution du numéro-manifeste de *Parti pris* « Pour une littérature québécoise ». Certains passages de son essai « Dire ce que je suis » résonnent dans le texte liminaire du recueil, que le poète dédie à ses « compatriotes ». Ces passages ont maintes fois été commentés. Le poète avertit ses futurs lecteurs qu'il emploiera un « ton familier » puisqu'il croit que « la poésie n'existe plus / que dans les livres anciens tout enluminés de belles / voix d'orchidées aux antres d'origine parfums / de dieux naissants⁹⁵ ». Ces gracieuses voix qui portent la poésie appartiennent selon le poète à une tradition passée. Il s'en dissocie : « et tant pis si j'assassine la poésie / ce que vous appelleriez vous la poésie / et qui pour moi n'est qu'un hochet⁹⁶ ». On peut imaginer que Chamberland s'adresse aux lecteurs ou aux critiques les plus fermement attachés à un idéal noble du genre poétique. La poésie est comparée à un objet dont la fonction est de mystifier les nourrissons, ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui-même : le « hochet » incarne ainsi la gratuité de la poésie que Chamberland récuse. Il ne faut bien entendu pas voir ces propos – ainsi que ceux parus dans la revue *Parti pris* – comme une clé de lecture de l'œuvre de Chamberland. Or, son attitude est vindicative, et sa volonté de remettre en cause le genre poétique, manifeste. Peut-on croire que certains critiques, en lisant cette apostrophe, se soient sentis interpellés et même heurtés? Cet affront à la poésie, rejetée et même infantilisée, a-t-il été insoutenable? Paru à un moment souvent considéré comme charnière dans l'histoire littéraire du Québec, *L'Afficheur hurle* a sans doute contribué à moduler l'horizon d'attente de la critique. Les vives réactions de la critique ont peut-être été causées autant par les propos frondeurs que Chamberland leur a adressés que par l'écart esthétique que l'œuvre a creusé. Or, ne faut-il pas justement, pour que les critiques les plus inflexibles assouplissent la rigueur de leurs jugements sur la poésie, un geste d'éclat? Devant l'injure de Chamberland, la critique a été sévère.

⁹⁴ Sophie Dubois, *Refus global : histoire d'une réception partielle*, op. cit., p. 210.

⁹⁵ Paul Chamberland, *Terre Québec* suivi de *L'Afficheur hurle* et de *L'inouvable et de autres poèmes*, op. cit., p. 106.

⁹⁶ *Idem*.

Pays sans parole est une œuvre moins frondeuse, mais qui pousse également la critique à réfléchir sur sa propre vision du genre poétique, en l’occurrence à partir de la thématique du cri. Dans le poème « Nos charges de mots », prendre la parole correspond à porter les armes contre celui qui « construit le silence sur l’ossuaire des peuples⁹⁷ ». Il faut alors faire résonner « nos charges de mots ». Ailleurs, dans le poème « Logie », le poète construit une dialectique reliant le feu et l’eau. Ces deux éléments sont indispensables l’un à l’autre, comme le silence qui supporte la parole. Alors que l’eau « forge des paroles / comme cri d’un siècle⁹⁸ », le feu pousse l’inertie et l’immobilisme à disparaître. La parole peut alors naître des cendres du feu. La thématique du « cri primal », et plus largement celle de la parole, exploitée par Préfontaine pousse la critique à centrer ses analyses et ses réflexions sur ces thèmes, suffisamment près du chant lyrique pour qu’ils puissent y faire référence. Et puisque Préfontaine ne rejette pas en bloc la poésie comme son confrère, la critique est peut-être plus à même de réévaluer ses propres attentes et ses propres habitudes. D’ailleurs, Préfontaine, tout comme Chamberland, ajoute un texte liminaire à teneur programmatique à son recueil, un « Indice », dans lequel il défend l’indispensable humanisme du projet poétique :

Tout au plus, le poète peut-il mettre un *nom* là où régnait un silence frileux, une néance neigeuse. Mais à ce niveau, son rôle est fondamental, *élémentaire*, et même, dans certains cas, prémonitoire. [...] Comme la poésie souhaitée par Lautréamont, un pays doit être fait par tous, non par un ou quelques-uns. De même, cette Terre que l’on dit être des hommes⁹⁹.

Alors que Chamberland tournait le dos à la poésie dans son texte liminaire, Préfontaine postule sa foi en celle-ci, poussant déjà le lecteur – et la critique – à considérer le recueil comme appartenant à la poésie légitime.

Le chant lyrique, comme savoir inhérent à la poésie, lie intertextuellement les œuvres de Préfontaine et de Chamberland aux savoirs relatifs au genre poétique qui fondent les attentes de la critique. Dans le contexte de ces deux œuvres – et sans doute d’autres œuvres publiées durant cette période –, la notion de lyrisme est difficilement opérante. Elle est portée par une vision assez conservatrice de la littérature et elle s’allie mal à des œuvres qui, comme *L’afficheur hurle* ou *Pays sans parole*, repensent l’héritage associé à la poésie. Alors que les habitudes génériques de bon

⁹⁷ Yves Préfontaine, *Parole tenue : poèmes 1954-1985*, Montréal, L’Hexagone, 1990, p. 227.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 219. (C’est Préfontaine qui souligne.)

nombre de critiques sont attachées à cette tradition, les propositions d'un jeune poète comme Chamberland – ou Gérald Godin, par ailleurs – peuvent être déroutantes. Au contraire, Préfontaine, qui est selon Jean Éthier-Blais animé par « une volonté immense de dépassement et [par] l'amour des mots¹⁰⁰ », propose un réalignement plus subtil de ces questions par rapport à l'histoire de la poésie. Chamberland remet plus violemment en cause le chant lyrique que Préfontaine, suscitant des réactions vives de la part de la critique qui rejette pour la plupart ces hurlements, soit en les jugeant inélégants, soit en qualifiant de prose. *Pays sans parole*, au contraire, permet d'élargir l'acception de la notion de chant lyrique sans remettre en cause l'autonomie et la gratuité du genre poétique. La critique tente alors de trouver une expression qui saurait correspondre au chant qui siérait mieux au recueil, en l'occurrence, le « cri essentiel ».

Dire le quotidien : étude de la réception de *Du temps que j'aime* de Luc Perrier

En 1963, Luc Perrier fait paraître son recueil *Du temps que j'aime*¹⁰¹, suscitant un modeste total de onze comptes rendus dans des revues et dans des journaux. Selon François Dumont, dans une recension de son recueil *Champ libre* publié en 1994, Perrier était à ses débuts un poète « plutôt atypique, même s'il partageait l'imagerie "fraternelle" de ses confrères¹⁰² ». L'œuvre est bien reçue et apparaît dans *Le temps des poètes* de Gilles Marcotte et dans *L'histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré – les deux ouvrages, il faut le dire, n'accordent que quelques lignes au recueil. La simplicité de l'esthétique et de l'énonciation de la poésie de Perrier est l'élément marquant dans la réception de l'œuvre. De manière significative, cette simplicité est abordée à travers la thématique de la voix, du « timbre¹⁰³ », et elle se caractérise par la « délicatesse de ton, la discrétion de touche¹⁰⁴ » de l'auteur. Qu'un poète hurle comme Chamberland ou qu'il

¹⁰⁰ Jean Éthier-Blais, « La préhistoire de la sincérité », *loc. cit.*

¹⁰¹ Luc Perrier, *Du temps que j'aime*, Montréal, Hexagone, 1963, 47 p.

¹⁰² François Dumont, « L'immédiat », *Voix et Images*, vol. 21, n° 1, 1995, p. 176.

¹⁰³ E.-A. Grenier, « Luc Perrier, *Du temps que j'aime* », *Le Soleil*, 2 mai 1964, p. 24.

¹⁰⁴ Maximilien Laroche, « Du temps que j'aime de Luc Perrier », *Livres et auteurs canadiens*, 1964, p. 61. Dans son compte rendu, Laroche raconte la première impression qu'il a eue de l'œuvre au début de sa lecture. La disposition des vers l'irritait : il lui semblait que le fréquent recours au retour à la ligne, qui donnait lieu à des vers très courts, était superflu, et que ce choix veuille « remplir un espace ou obéir [...] aux exigences d'une disposition typographique plus ou moins fantaisiste » (*Idem.*). Plus la lecture de Laroche progressait, plus il comprenait que cet aspect matériel était appelé par une cohérence interne. Cette typographie « fragmentée, morcelée » rendait les poèmes semblables à de véritables « litanies » ou « prières », genres marqués par la présence « de répétitions, de reprises et de rebondissements ». (*Idem.*) Ces très courts vers permettent à Luc Perrier d'exploiter un procédé que Laroche qualifie de « rebondissem[en]t », c'est-à-dire la reprise d'un mot servant à la fois de charnière et de piste d'un nouvel envol de la pensée ». (*Idem.*) Cette réflexion qui tire sa source dans la nature typographique de l'œuvre n'est pas inédite dans la critique, mais il est assez singulier que ce genre de constats soit la source de réflexions d'ordre esthétique. En d'autres

« murmure¹⁰⁵ » comme le fait Perrier, l’imaginaire lié au poète-déclameur a une bonne résonance dans le discours de l’époque et la voix est un critère d’analyse pratique, même si elle n’est pas toujours opérante. Cette connotation de quotidienneté qu’on a accolée à la poésie de Perrier lors de la réception de *Du temps que j’aime* semble avoir traversé les décennies. François Dumont écrit **en effet** en 1994 que le « pari de sa poésie était **en effet** de s’en tenir au quotidien, sans toutefois s’enfermer dans les états d’âme mesquins¹⁰⁶ ».

Le poème qui donne son titre au recueil met de l’avant une poésie du dépouillement qu’on peut certainement concevoir sous l’angle de la quotidienneté, voire d’une certaine humilité. Le lecteur épie une scène intime qui prend la forme d’une confession – à une personne ou à son pays. Les premiers vers du poème, « Que déjà nos fronts se perdent / un jour sans pétunias ni matin / un lundi sans givres ni midi » supposent une sorte d’empressement, particulièrement grâce à l’adverbe « déjà » et au pronom relatif « que » qui ouvre brusquement le poème – et qui se répétera en anaphores dans les strophes subséquentes. Les prépositions « sans » suggèrent la frugalité et la dépossession, mais aussi l’hypothèse d’une situation autre : le poète construit une scène hypothétique un peu terne, résolument quelconque (« un lundi sans givres ni midi »). « [Q]ue nos déjà nos mains ficelées / nos mains en amour s’en aillent / quérir l’objet de toute une vie », ajoute le poète qui rompt l’immobilité de la scène en prononçant le souhait de changer de décor, si ce n’est de changer de vie. La deuxième strophe est construite autour d’une alternative, le poète se trouvant devant un dilemme : « Qui de la fleur ou du temps / qui de la mort ou de nos vingt ans / quel être reconnu quel chemin ». Les souvenirs (« quel être reconnu ») se mêlant aux possibilités de départ (« quel chemin ») et aux bruits extérieurs qui évoquent la mobilité : « en cette âme nuit percée / par la locomotive / par les trains piaffant sur les ponts ». Ainsi, malgré la sobriété du ton, le poète prononce les mille possibilités de s’échapper de la quotidienneté (ou d’échapper à la quotidienneté). Dans chacune des trois dernières strophes, le poète utilise le verbe aimer. Cependant, malgré le ton confidentiel du poème, il ne dirige pas son amour vers une personne (il utilisera plutôt une subordonnée relative : « Du temps que j’aime / à ne plus douter de toi »; « Du temps que j’aime / ce temps précieux »; « du pays que j’aime »). Les schèmes associés à la nature (« ce temps précieux / pour refondre un être / rabougri sans racines »; « tu es comme la terre au

mots les éléments typographiques et matériels sont rarement l’angle d’attaque que prend la critique. Malgré ce caractère singulier de la critique de Laroche, ce dernier évoque la voix de Perrier.

¹⁰⁵ Gatien Lapointe, « *Du temps que j’aime* », *Le Canada français*, 14 mai 1964, p. 22.

¹⁰⁶ François Dumont, « L’immédiat », *loc. cit.*, p. 176.

toucher ») évoquent, dans une certaine mesure, la poésie du pays. Le temps aimé par le poète est certainement celui qu'il partage avec l'autre personne dont il est question dans le poème, mais il est imaginé, potentiel. Perrier superpose ainsi différents lieux et différentes temporalités, rompant une fois de plus avec l'immobilisme et la quotidienneté. Puis, le poème se clôt sur une déclaration d'amour à son pays : « Oui je suis de grand air / du pays que j'aime / sans discours ni retenue / à franchir des hivers / attentif au fleuve ». La présence de références au pays sera abordée par quelques critiques, sans être toutefois l'élément central de la réception de l'œuvre. On retrouve dans ces vers l'alternative entre les promesses de départ et le désir d'enracinement dans un lieu, entre l'ostentation et la modération. Or, la sobriété et le ton confidentiel de Perrier ont davantage retenu l'attention de la critique que le dynamisme qu'on retrouve pourtant dans ses vers.

Dans *Le temps des poètes* par exemple, Gilles Marcotte soutient que la poésie de Luc Perrier, dès son premier recueil publié dans les années 1950¹⁰⁷, est marquée par la « plus rigoureuse simplicité¹⁰⁸ ». *Du temps que j'aime* multiplie également les marques de quotidienneté, note le critique, qui évoque à quelques reprises la voix du poète : « La voix de Luc Perrier est l'une des plus discrètes de la poésie canadienne-française. Il est facile de ne pas l'entendre, de ne pas reconnaître ses tranquilles audaces¹⁰⁹. » Marcotte fait de l'œuvre de Perrier non pas une œuvre écrite qu'un lecteur lira, mais une parole proférée à l'attention d'un *auditeur*. À travers le brouhaha des voix que comporte le paysage poétique de l'époque, celle de Perrier pourrait ne pas être remarquée, entendue – et, il faut le reconnaître, sa résonance dans l'histoire littéraire québécoise est également assez faible. Marcotte note que la voix personnelle se manifestait déjà dans son premier recueil jusque dans l'utilisation de particularismes québécois, liés d'une certaine manière à l'oralité. Ces derniers seraient des manquements au langage poétique, croit-il, dont la tolérance pour les accents d'oralité dans la poésie a des limites : « Ce sont là, bien sûr, des fautes, mais non pas de négligence et de distraction; elles font tache voulue dans l'écrit, elles rappellent le langage à ses origines parlées¹¹⁰. » Le terme « tache » est révélateur : il reconduit la hiérarchie entre la prose et le dire poétique dont nous avons parlé plus haut. Son deuxième recueil, croit Marcotte, pousse plus loin les « qualités premières de transparence et de simplicité¹¹¹ » qui sont celles de Perrier. Le

¹⁰⁷ Luc Perrier, *Des jours et des jours*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1954, 30 p.

¹⁰⁸ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 148.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 150.

poète est désormais « engagé dans les formes concrètes de l’existence, la famille, le travail¹¹² », juge le critique. De manière posée, la poésie de Perrier embrasserait le prosaïsme du quotidien. Si le thème du pays se retrouve dans le poème, il émerge à travers les « voies du dépouillement. Le poète ne se fait pas conquérant, mais conquis¹¹³ », illustre-t-il. La poésie de Perrier tranche avec l’imaginaire du poète véhiculé par la critique de l’époque. Quelques mois après la parution de l’œuvre, Gilles Marcotte souligne, dans un texte de *La Presse* nommé éloquemment « Poèmes de la vie quotidienne », qu’au contraire de celle de Perrier, la « poésie canadienne-française, en général, parle fort et haut¹¹⁴ ». Dans *Le temps des poètes*, il ajoute : « Aucune magie : l’œuvre de Perrier se construit dans la négation totale des données romantiques. Cette voix très pure, qui ne ressemble à aucune autre, ne s’élève jamais plus haut qu’elle ne doit; quand elle s’affirme et prend de la puissance – mais, encore une fois, ce n’est que pour un moment –, c’est qu’elle y est autorisée par une authentique expérience¹¹⁵. »

Le lexique de la voix est également celui qu’utilise Guy Sylvestre pour décrire le recueil de Perrier : « Cette voix n’est pas la plus haute, la plus puissante, la plus émouvante; mais elle est bien posée et, parce que le poète sait ne pas sortir de son registre, elle est juste, elle ne sonne pas faux¹¹⁶ », croit le critique qui perçoit dans cette poésie « une confiance¹¹⁷. » Ces propos tranchent avec la manière dont la critique reçoit les hurlements de Paul Chamberland. La retenue de Perrier plaît visiblement à Sylvestre, qui illustre toute la circonspection que le poète doit utiliser pour peaufiner sa parole poétique. Celui-ci ajoute que « l’accent de Luc Perrier » est singulier : la simplicité de sa poésie est indissociable des liens qu’elle entretient avec la prose. Sylvestre soutient en effet que la poésie de Perrier « reste aussi près que possible de la prose, elle est un langage familier, presque une conversation intime¹¹⁸ ». Gilles Marcotte ne l’avait pas mentionné explicitement, mais évoquait ces propos de Sylvestre : la poésie de Perrier n’est pas que prosaïque en vertu de son rapport à la quotidienneté et par une sorte de tonalité discrète, mais surtout par la manière dont elle s’apparente à la prose. La singularité de la voix de Perrier, qui s’écarte de la

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁴ Gilles Marcotte, « Littérature. Poèmes de la vie quotidienne », *La Presse*, 28 mars 1964, p. 6.

¹¹⁵ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁶ Guy Sylvestre, « Du Temps que j’aime de Luc Perrier », *Le Devoir*, 25 juillet 1964, p. 12.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.* Une partie de l’article, dont ce passage, est reprise telle quelle dans la *University of Toronto Quarterly*. (Guy Sylvestre, « La poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 34, n° 4, juillet 1965, p. 470).

tradition – des « données romantiques » –, n’empêche pas la critique, paradoxalement, d’employer des termes issus du discours traditionnel accompagnant la poésie lyrique. Luc Perrier ne chante pas, la critique le souligne avec insistance. Il ne hurle pas non plus; il possède une voix modeste, au ras de la quotidienneté, ponctuée par surcroît des accents d’une calme conversation. Ainsi, plusieurs critiques exploitent une symbolique où se nouent les thématiques de la musique, de l’audition et de la voix humaine pour décrire cette poésie particulière de Perrier. Les propos de Guy Sylvestre, joliment imagés, concentrent bien l’ensemble de ce discours : « On pense à un hautboïste dont le répertoire ne comprendrait que des œuvres qui éviteraient les notes trop grêles, qui comporteraient quelques notes graves, mais qui suivraient le plus souvent les modulations naturelles de la voix humaine¹¹⁹. » Une fois de plus, on conçoit un poème comme le produit d’un élan vocal symbolique. La voix du poète apparaît avec insistance dans la réception critique de *Du temps que j’aime*, bien qu’elle s’écarte des hauts chants lyriques hérités du romantisme.

Le poète et l’engagement

Dans les pages précédentes, nous avons effleuré le sujet de l’engagement et, surtout, des réactions de la critique par rapport à celui-ci. L’autoréflexivité implique la gratuité, et le chant lyrique est souvent opposé aux prosaïques choses du quotidien ou de la politique. La critique était, comme nous l’avons vu, suspicieuse devant les revendications de Paul Chamberland. Pour André Major, dans son texte évoqué plus haut, la poésie ne saurait être libératrice en « s’identifiant sur le plan des plus démunis », mais plutôt « en leur offrant une vision autre, une vision de liberté¹²⁰ ». Major rejette en cela, pour la poésie du moins, l’application littéraire des idéaux débattus dans les pages de la revue *Parti pris* au profit d’une conception plus humaniste de l’engagement poétique. Le poète ne devrait pas dévoiler la réalité, contrairement à ce que les partipristes affirment, par l’entremise de ce qu’ils nomment la fonction « démystificatrice¹²¹ » de la littérature : « Nommer le mal, c’est constater une évidence qui est de l’ordre de la réalité. L’art, c’est le dépassement du mal, c’est l’accession à un bien¹²² ». Selon Major, Chamberland emprunte dans *L’afficheur hurle* le

¹¹⁹ Guy Sylvestre, « *Du Temps que j’aime* de Luc Perrier », *loc. cit.*

¹²⁰ André Major, « “*L’Afficheur hurle*” », dans *Livres et Auteurs canadiens - 1965*, 1965, p. 92.

¹²¹ « La parole, pour nous, a une fonction démystificatrice; elle nous servira à créer une vérité qui atteigne et transforme à la fois la réalité de notre société. C’est dire que pour nous, l’analyse, la réflexion, la parole ne sont qu’un des moments de l’action : nous ne visons à dire notre société que pour la transformer. » (Pierre Maheu, « Présentation », *Parti pris*, vol. 1, n° 1, octobre 1963, p. 2.)

¹²² André Major, « “*L’Afficheur hurle*” » *loc. cit.*, p. 92.

chemin de la barbarie : « La misère universelle l'étouffe à tel point que chanter lui semble le pire des crimes, la plus honteuse trahison; et c'est pourquoi il s'évertue, d'une page à l'autre, à devenir un barbare. C'est de l'aliénation¹²³. » Pour Major, la poésie, dès qu'elle vise à emprunter « la voie de la Révolution, sacrifi[e] la culture, la beauté, et se contrain[t] au juron, au crachat, à la bêtise¹²⁴ ». Major oppose la noblesse et la gratuité du chant à la barbarie de l'écriture que pratique Chamberland, qui est une « "poésie" insignifiante sur le plan de la création¹²⁵ ». Les guillemets qui encadrent le mot « poésie » sont lourds de sens, de même que les termes qu'il emploie pour décrire l'entreprise du poète (« juron », « crachat », « bêtise »). Celui qui publiera *Le cabochon* quatre ans plus tard, œuvre qui précisément prête une voix aux anonymes indigents et aux besogneux désespérés, croit sans doute qu'il s'agit d'un but que peut remplir la prose narrative, mais pas la poésie.

Tous les critiques ne rejettent pas aussi catégoriquement le potentiel engagement de la poésie. Comme le souligne Robert Major, dans son ouvrage *Parti pris, idéologies et littérature*, si André Major a enrichi la production littéraire de *Parti pris* en écrivant plusieurs textes dans la revue et en publiant deux œuvres aux Éditions Parti pris, « il quittera très tôt le groupe et sera rapidement renié par celui-ci¹²⁶ ». Peut-être la fermeté de ce rejet de l'œuvre publiée aux Éditions Parti pris explique-t-elle ces relations tumultueuses qu'il entretient avec le groupe. Cette remise en cause de la transitivité de la poésie n'est ainsi pas toujours abordée aussi frontalement. Or, les effets de la poésie sur le réel et, plus précisément, son caractère engagé, est un nœud interprétatif dans la critique de l'époque et particulièrement, on le devine, dans la réception des œuvres de Chamberland et de Gérald Godin. Ces questions posent problème à la critique en menaçant la vision commune de la poésie. La manière dont les questions d'engagement sont débattues dans la réception d'œuvres poétiques offre une contre-définition du genre. Le spectre de Jean-Paul Sartre, lorsque ces

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Robert Major, *Parti pris, idéologies et littérature*, *op. cit.*, p. 314. Bien que Major fût l'un des fondateurs de *Parti pris*, sa participation à la revue diminua considérablement dès 1964, si bien qu'il devint un simple « franc-tireur », ajoute Jacques Pelletier dans un article sur Major paru en 1970. En 1964, Major publie des poèmes dans *Les écrits du Canada français*. Au dire de Pelletier, au contraire des poèmes militants qu'il publie dans *Le Pays* en 1963, ces poèmes parus l'année suivante « baignent dans les eaux plus calmes du chant », abordant entre autres « l'amour heureux, l'amour réalisé, l'amour comblé ». Dans une entrevue accordée à Pelletier qui paraissait dans le journal *Le Carabin* en octobre 1964 – et auquel il fait référence dans son article –, Major, se montrait d'ailleurs réticent face à la poésie engagée. (Jacques Pelletier, « André Major, écrivain et Québécois », *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 36-37.)

questions émergent, jaillit de manière récurrente bien qu'implicite. Le philosophe existentialiste français exerce par ailleurs une influence considérable sur les collaborateurs de la revue *Parti pris*¹²⁷, à laquelle Chamberland et Godin sont liés. Selon Jacques Pelletier, ces derniers partagent globalement sa vision de la littérature – du moins en ce qui concerne la prose. L'écriture, sans être didactique, doit selon eux arriver à « exprimer la condition d'aliénation et de dépossession dont sont victimes les Québécois¹²⁸ ». En fait, elle « a l'obligation éthique de la dévoiler, pour reprendre la fameuse expression de Sartre et, ce faisant, d'appeler à son dépassement¹²⁹ », écrit Pelletier. Cependant, Godin et Chamberland pratiquent la poésie, une poésie qu'on n'aurait guère de peine à décrire comme engagée. Les poètes prennent donc, comme nous le verrons, le contrepied de la vision de la poésie de Jean-Paul Sartre. Engager leur poésie est visiblement un risque que les deux écrivains sont prêts à prendre, quitte, pour reprendre les propos de Chamberland, à « assassiner la poésie ». Notre étude du discours de la critique montre des résurgences des débats sur les liens entre la littérature et l'engagement qui ont marqué le XX^e siècle français. À l'instar des échos au symbolisme ou au lyrisme romantique, l'engagement sartrien apparaît dans le discours critique sous la forme de liens intertextuels, de reprises discursives et de lieux communs répétés.

Dans *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Benoît Denis explique que si elle peut être considérée comme une pratique d'écriture, la littérature engagée serait plus décisivement un phénomène historique de l'immédiat après-guerre s'articulant autour de la vision proposée par Jean-Paul Sartre¹³⁰. Ainsi, de manière schématique, la littérature engagée sartrienne, telle que

¹²⁷ En fait, Sartre aurait exercé un ascendant sur un vaste ensemble d'intellectuels et d'écrivains du Québec, et ce, dès l'immédiat après-guerre, dans la foulée du succès de sa pièce *Huis clos*, jouée du 27 janvier au 3 février 1946. Plusieurs écrivains et intellectuels québécois auraient eu « leur période sartrienne ». Voir à ce sujet Yvan Cloutier, « Sartriana québécoise : Chronologie, bibliographie et médiagraphie commentées », *Philosophiques*, vol. 16, n° 2, 1989, p. 273-293.

¹²⁸ Jacques Pelletier, « *Parti pris* (1963-1968) : un météore dans le ciel du Québec », dans Jacques Pelletier [éd.], *Parti pris : une anthologie*, Montréal, LUX, 2013, p. 18.

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ Trois facteurs auraient favorisé l'émergence de la littérature engagée. D'abord, la consolidation d'un champ littéraire autonome autour de 1850 fait en sorte que les « écrivains ne se soumettent plus qu'à la juridiction de leurs pairs ». L'écrivain prend dès lors ses distances de la société et de l'activité politique, alors que le travail de la forme devient « seul capable de garantir la spécificité et l'autonomie de sa pratique ». Ensuite, dans la foulée de l'Affaire Dreyfus, on assiste à un renouvellement de la figure de l'intellectuel : les écrivains utilisent leur prestige dans leur domaine d'expertise, et « s'autorise[nt] de cette compétence qu'on [leur] reconnaît pour produire des avis à caractère général et intervenir dans le débat sociopolitique ». Il en résulte une autonomisation de la sphère de l'intellectuel au détriment de la sphère littéraire, l'écrivain se retrouvant tiraillé entre les deux sphères. Enfin, la Révolution d'octobre 1917 en Russie s'avère un événement fondateur qui réalimente en France l'important « tropisme révolutionnaire » hérité de 1789, qui représente aussi une utopie après le désastre de la Première Guerre. L'événement aura par conséquent remis en cause l'autonomie du champ littéraire puisque le politique – et essentiellement le Parti

développée dans *Qu'est-ce que la littérature?*, s'inscrit dans un « processus qui la dépasse » : le travail de la forme, qui assurait l'autonomie de la littérature depuis le milieu du XIX^e siècle et dont nous avons glissé un mot plus haut, ne suffit plus. C'est la conception moderne même de la littérature qui est remise en cause :

[L]'écrivain engagé ne croit pas que l'œuvre littéraire ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle trouve dans cette autosuffisance sa justification ultime. Au contraire, il la pense traversée par un projet de nature éthique, qui comporte une certaine vision de l'homme et du monde, et il conçoit de ce fait la littérature comme une *entreprise*, qui s'annonce et se définit par les fins qu'elle poursuit dans le monde. [...] Pour lui, écrire revient à poser un acte public dans lequel il engage toute sa *responsabilité*¹³¹.

Comme le rappelle Benoît Denis, Sartre estime que les écrivains sont toujours *situés*, c'est-à-dire « placés dans une situation qui nous contraint, nous définit et définit pour nous certaines obligations¹³² », s'opposant à l'idéal moderne d'une littérature totalement autonome et d'une attitude de retranchement radicale de l'écrivain face à la société – attitude que Mallarmé revendiquait à la fin du XIX^e siècle. Mais cette totale autonomie de la littérature, selon Sartre, est une véritable menace pour celle-ci. Denis souligne que devant les impératifs d'ordres sociaux et politiques, devant le danger de la barbarie – nous sortons alors tout juste de la Deuxième Guerre mondiale –, « l'écrivain engagé craignait qu'une littérature uniquement préoccupée d'elle-même et coupée du monde ne perde sa raison d'être et qu'elle cesse d'être nécessaire¹³³ ». Sartre prône plutôt l'utilisation du langage de manière *transitive*, en ce qu'il permet de changer le monde : la forme est donc en quelque sorte au service du contenu. L'écrivain engagé se situe alors entre l'écrivain et l'« écrivain¹³⁴ », pour reprendre la distinction proposée par Roland Barthes désireux de répondre à Sartre. Ainsi, l'auteur des *Mots* aurait selon Denis promu l'engagement « au rang d'un impératif littéraire absolu » en ayant « mis en demeure les autres écrivains de s'y soumettre intégralement¹³⁵ ». Sartre est à la fois soumis à la tentation de tourner le dos à la littérature, qu'il juge inefficace pour mener à bien son projet, mais condamné malgré tout à œuvrer sur le terrain de

communiste – devient le plus fort lieu du « processus révolutionnaire ». (Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 20-25.)

¹³¹ *Ibid.*, p. 34. (C'est Denis qui souligne.)

¹³² *Ibid.*, p. 35.

¹³³ *Ibid.*, p. 42.

¹³⁴ L'écrivain, au dire de Roland Barthes, s'adonnerait à une activité en quelque sorte autotélique, et en cela « narcissique ». Il posséderait une fonction de médiateur : « l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen : et c'est dans cette *déception* infinie, que l'écrivain retrouve le monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse. » (Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, 275 p. (C'est Barthes qui souligne.))

¹³⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 261.

cette discipline. Sa théorie présente en cela des apories que n'ont pas manqué de souligner ses opposants, d'Albert Camus à Georges Bataille, de Jean Paulhan à Étiemble. La portée même de la littérature est ainsi mise en cause dans ce débat autour de la littérature engagée, et les questions de l'autoréflexivité et de l'autonomie de la littérature y sont centrales.

Les interrogations suscitées par l'ouvrage de Sartre concernent directement la théorie des genres littéraires. En vertu du fait qu'elle est située, la littérature engagée doit savoir rendre compte de l'actualité en étant calquée sur le temps humain – au contraire de la littérature selon sa conception moderne –, quitte à subir une obsolescence rapide. Sartre encourage l'écrivain engagé à laisser ses propres traces énonciatives dans son texte, afin de l'habiter d'une « "présence totale" » – il s'agit d'une expression de Simone de Beauvoir. Par conséquent, certains genres seraient plus susceptibles que d'autres de porter l'engagement : l'essai, l'autobiographie, le reportage, le pamphlet, etc.¹³⁶ Benoît Denis souligne que la poésie est une sorte de tache aveugle au sein de l'élaboration sartrienne de la littérature engagée. Selon l'écrivain français, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, les poètes refusent « d'utiliser le langage » et de tenter de dévoiler les vérités du monde *par* le langage, pas plus qu'ils ne consentent à « nommer le monde ». L'entreprise de recherche et de travail sur le langage, constitutive du genre poétique, serait incompatible avec toute forme de « projet utilitaire ». Il existerait ainsi une « attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes » alors qu'au contraire, le prosateur opterait pour un langage « utilitaire par essence¹³⁷ », écrit Sartre. Soustraire la poésie aux impératifs de l'engagement soulève des écueils, comme celui de minimiser, voire de négliger, la dimension esthétique de la littérature – et c'est là que le travail de Gérald Godin et de Paul Chamberland s'écarte de la vision sartrienne de la littérature. Comment, note en outre Denis, peut-on écarter de telle manière la poésie d'une théorie concernant la littérature? Celle-ci n'est-elle pas au centre de réflexions sur les spécificités de l'écriture littéraire, au cœur de la littérature elle-même? Loin de discréditer la démarche sartrienne, Denis rappelle que poésie et engagement apparaissent de tout temps comme un couple dysfonctionnel, « qu'il s'agisse de la pensée contre-révolutionnaire

¹³⁶ La littérature engagée serait « polygraphique », croit Denis : elle s'échappe d'un purisme qui en appellerait à une « spécialisation générique » de l'écrivain. L'engagement suppose de la sorte une « économie centrifuge » des genres : il n'y aurait alors pas de raison de hiérarchiser le travail d'un auteur selon les genres qu'il pratique. (*Ibid.*, p. 77-78.)

¹³⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 [1948], p. 18-25.

condamnant la littérature des Lumières au motif qu'elle aurait méconnu l'essence de la poésie ou qu'on pense à Hugo et Péguy, simultanément poètes et écrivains engagés¹³⁸ ».

Dans *Camarade Mallarmé*, Jean-François Hamel montre que la figure de Stéphane Mallarmé a été au cœur de l'alternative, qu'on croirait parfois indissoluble, entre la poésie – et la littérature – et l'engagement. Si Mallarmé a été le parfait exemple de littérature *désengagée* aux yeux de Sartre, il a été au cœur des attaques contre le philosophe existentialiste dans toute la deuxième moitié du XX^e siècle. « Pour remettre la littérature sur ses pieds sans cependant récuser sa portée politique, il semble que rien ne vaille la représentation du poète symboliste¹³⁹ », illustre Hamel. Maurice Blanchot, cité plus haut, a lui-même mis sa conception de l'œuvre littéraire recluse et isolée des autres formes discursives du monde sous le signe du projet politique : « elle ne refuse la société des hommes et ses discours que pour mieux y manifester la liberté absolue comme exigence politique¹⁴⁰ ». Au début des années 1960, l'hégémonie de la linguistique structurale et du structuralisme au sein des sciences humaines a poussé plusieurs écrivains et philosophes à contredire l'engagement sartrien. En considérant la langue comme un système de signes formés d'un signifiant et d'un signifié, non seulement les structuralistes conçoivent l'œuvre comme une entité close se suffisant à elle-même, mais ils prêtent à la littérature des pouvoirs de déconstruction des discours idéologiques qui « masque[nt] la contingence du réel sous une apparence de nécessité et transforme un fait d'histoire en un fait de nature¹⁴¹ ». En mettant en lumière le rapport arbitraire entre le signifiant et le signifié, une œuvre comme celle de Mallarmé « éveille aux pouvoirs contraignants du langage en subvertissant les codes à travers lesquels la bourgeoisie trafique le sens¹⁴² ». Par conséquent, « confront[er] les lecteurs à des textes dont l'illisibilité même les amènera à démonter les ressorts linguistiques de la domination¹⁴³ », tel serait alors l'engagement selon la perspective structuraliste.

Ce que montre avec éloquence l'ouvrage de Jean-François Hamel, et plus particulièrement son concept de « politique de la lecture » que nous avons mis de l'avant dans notre chapitre méthodologique, c'est que la force d'engagement de la littérature réside bien davantage dans l'acte

¹³⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 73.

¹³⁹ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé*, op. cit., p. 192.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴² *Ibid.*, p. 113.

¹⁴³ *Idem.*

de lecture que dans l'œuvre elle-même. En s'appuyant sur *Critique de la raison dialectique*¹⁴⁴ que Sartre fait paraître en 1960 et dans lequel il nuance sa propre théorie de l'engagement, Hamel affirme qu'engager la littérature consiste à « lire pour son époque¹⁴⁵ » plutôt qu'« écrire pour son époque » selon la maxime sartrienne. Les différents penseurs qui ont remis en cause la théorie proposée par Sartre ont tous « conçu et pratiqué l'interprétation des œuvres d'autrefois comme un art politique du contretemps, capable de créer des solidarités et d'instituer des fidélités entre des époques, des lieux et des sujets, mais aussi de signifier des oppositions, de marquer des différences d'opérer des partages, de briser des continuités¹⁴⁶ ». En définitive, « de la doctrine de la littérature engagée, ils ont violemment rejeté la politique de l'écriture et fidèlement prolongé la politique de la lecture¹⁴⁷ ». La question de l'engagement en littérature est ainsi indissociable de celle de la lecture.

Malgré la singularité de l'écriture de Godin et Chamberland, des similitudes se perçoivent dans leur travail : outre le fait qu'ils gravitent tous deux autour de la revue *Parti pris* et qu'ils publient aux éditions du même nom¹⁴⁸, leurs œuvres interrogent les liens qui existent entre le poétique et le politique, ces questions préoccupant en retour, on le devine, la critique. Le caractère engagé, voire l'agentivité, des œuvres des deux poètes est souvent vu comme un accroc à la pratique de la poésie. Bien que notre thèse ne s'intéresse pas spécifiquement aux questions politiques, nous ne pouvons éluder l'importance de ces enjeux dans la réception de leurs œuvres durant la décennie puisqu'elles concernent la plupart du temps les théories des genres littéraires. C'est également dans l'air du temps. Il est évident que leur affiliation avec *Parti pris* aura poussé la critique à aborder la notion d'engagement dans la réception de leurs œuvres. Alors que la génération de l'Hexagone n'entrevoit peu ou pas d'usage politique lié à la poésie, la question est plus ambiguë aux yeux des poètes de *Parti pris*. François Dumont explique que les positions de Paul Chamberland, dans les différents essais qu'il publie sur les fonctions de la poésie, ont

¹⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1985 [1960], 894 p.

¹⁴⁵ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 220.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Le recueil *Les cantouques* est le premier livre que Godin y publie, après avoir écrit trois recueils aux éditions du Bien public (*Chansons très naïves* en 1960, *Poèmes et Cantos* en 1962 et *Nouveaux poèmes* en 1963); pour leur part, les Éditions Parti pris publie *L'afficheur hurle* de Chamberland en 1965 après que L'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal a assuré la publication de son premier recueil, *Genèses*, en 1962. Il confie ensuite ses deux recueils suivants à la Librairie Déom (*Le pays* en 1963 et *Terre Québec* en 1964.)

grandement évolué dans la courte période de parution de la revue, soit entre 1963 et 1968. Alors qu'en 1964 Chamberland distinguait l'écriture poétique et l'engagement politique, en « op[érant] une mise à l'écart de l'être spirituel en faveur du monde concret » – rejoignant sensiblement la position de Jean-Paul Sartre – il prône la conciliation, l'année suivante, « [du] poétique et [du] politique dans une tentative d'énonciation collective¹⁴⁹ ».

La prose apoétique : étude de la réception de *L'inavouable* de Paul Chamberland

La franche opposition entre la parole utilitaire et l'écriture poétique inspirée des propositions de Jean-Paul Sartre qu'on retrouve dans le discours de la critique est perceptible dans la première réception de *L'inavouable*, que Chamberland fait paraître en 1967. Divisée en quatre-vingt-neuf poèmes, ou versets, mêlant le vers libre, la poésie en prose et la prose prosaïque, l'œuvre est résolument moins référentielle que *L'afficheur hurle*. Dix-huit de ces parties sont sous-titrées « *le récit de Désiré* »; au milieu du recueil, une suite de six poèmes porte quant à elle le sous-titre « *fureur de l'été* ». La charge sociale et politique qu'on retrouvait dans le recueil précédent laisse ici la place à la constatation d'un mal-être diffus et difficilement cernable : « vivre mal / vivre sang et nuit / vivre entre des planches mal jointes / *le monde est mal cousu*¹⁵⁰ ». Chamberland, un peu comme le fait Godin, donne une voix au héros sans histoire du quotidien, ce « salarié pointillé immatriculé mis en fiches et tantôt mis en boîte¹⁵¹ » qui cherche sa place dans un monde moderne, aux accents parfois futuristes : « la bête Montréal traquée dans la colère du fleuve / *là-bas* s'illuminent de soudaines fusées où l'avenir est donné comme l'Aurore / l'An 2000 flambe dans l'Est¹⁵² ». Le poète accorde également une grande place au thème de la création. Parmi les citations de Paul-Marie Lapointe ou de Guillaume Apollinaire, Chamberland réfléchit à sa propre création par l'entremise de l'autocitation – des « Poèmes à Thérèse » provenant de *L'afficheur hurle* sont transcrits en italique – ou de réflexions métadiscursives, voire métatextuelles : « à deux pas, une femme enfile ses gants / ils sont blancs / et soudain ce sont deux colombes qui s'envolent / allons, moi qui croyais avoir perdu la clé du merveilleux, de la poésie¹⁵³ ». Le caractère formaliste et symbolique de l'œuvre lui donne une teinte mystérieuse : parmi les élans verbeux et la cacophonie

¹⁴⁹ François Dumont, *Usages de la poésie*, op. cit., p. 142.

¹⁵⁰ Paul Chamberland, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable et de autres poèmes*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo » 1985, p. 166. (C'est l'auteur qui souligne.)

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵² *Ibid.*, p. 223. (C'est l'auteur qui souligne.)

¹⁵³ *Ibid.*, p. 173.

ambiante (« et tac-tac-tac-tac comme dans les bureaux le rythme du crache-paroles de la machine à dactylographier¹⁵⁴ »; « ra ta pa ta plan¹⁵⁵ »; « goui zoui goui gouiiiiiiiiiiiiiii¹⁵⁶ »), le cœur de la parole, la *vérité*, est sans cesse retenue – *inavouée*. Ce mystère a ainsi pour conséquence de refermer la parole, et surtout l'œuvre, sur elle-même.

Malgré tout, la parution du recueil révèle à quel point l'horizon d'attente de la critique considère encore vers la fin de la décennie la prose comme une intruse au sein de la poésie¹⁵⁷. Onze articles sont rédigés à la parution de **l'album**, auxquels on peut ajouter un passage consacré à l'œuvre dans l'ouvrage *Le temps des poètes* de Gilles Marcotte, paru à peine un an plus tard. Cette courte distance temporelle permet ainsi de l'inclure dans sa critique de première réception. Marcotte soutient dans son ouvrage que dans *L'inavouable* « récit et poème, confession et création, échangent et confondent leurs propriétés pour produire, sous la forme du meurtre, le geste pur¹⁵⁸ ». Jean-Cléo Godin y voit l'alternance entre un certain lyrisme et une poésie qui présente la « rugosité et la nudité du béton¹⁵⁹ ». Or, ce qui apparaît encore plus révélateur est la manière dont le caractère prosaïque d'un recueil de poésie comme celui de Chamberland est rapidement associé à la transitivité, voire à l'engagement, malgré son côté, comme nous l'avons vu plus haut, autoréflexif et impressionniste. Godin y décèle le thème de « l'aliénation nationale », il y perçoit des références à l'« actualité politique – allusions à des attentats terroristes et à un certain juge Wernag facile à reconnaître¹⁶⁰ ». L'œuvre dépeint une « géographie humaine du Québec¹⁶¹ » ainsi que le « cri d'une

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 219.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁷ Dans cette même veine, la critique dépeint la poésie de Pierre Trottier comme si elle s'*ouvrait* à des discours et à des éléments qui lui sont extérieurs. Le poète est considéré de manière quelque peu suspecte. L'écriture de Trottier emprunterait par exemple à des genres qui s'écartent de la poésie, comme la « chanson » et la « poésie humoristique » ou encore l'essai (Romain Légaré, « Les Livres canadiens [...] *Les Belles au bois dormant* [...] », *Culture*, mars 1962, p. 114.) Des liens entre l'œuvre poétique de Trottier et son essai *Mon babel* sont d'ailleurs tracés afin d'éclairer sa poésie : à l'instar de l'écriture essayistique, certaines parties des *Belles au bois dormant* sont paradoxales et méditatives. L'essai et la poésie de Trottier s'influencent mutuellement dans un commun mouvement de « réflexion poétique » (Pierre de Grandpré et Irène Kwiatkowska-de Grandpré, « Chapitre III : L'héritage symboliste », Pierre De Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 77.) Gilles Marcotte renvoie même, dans un bref passage du *Temps des poètes* qu'il consacre à Trottier, à la carrière de diplomate qu'il mène en parallèle de celle d'écrivain. C'est sans doute cette carrière qui, croit Marcotte, fait en sorte que Trottier « pratique l'éloquence, voire une certaine rhétorique ». Marcotte ajoute que « son verbe cahoteux, chargé d'images empruntées à tous les règnes de la nature, manifeste une énergie qui n'a cure des délicatesses littéraires ». (Gilles Marcotte, *Le temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français, op. cit.*, p. 136; 139.)

¹⁵⁸ Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes, op. cit.*, p. 189.

¹⁵⁹ Jean-Cléo Godin, « Paul Chamberland, *l'inavouable*, Montréal, Parti pris, « Paroles », no 13, 1968, 118 », *loc. cit.*, p. 451.

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 452.

nation entière¹⁶² ». Gaston Miron, dans un entrefilet, présente l'œuvre comme « un acte total d'exorcisme de tout l'énorme et innommable système qui a réduit l'homme québécois à l'état de sous-homme [et comme la] revendication d'une liberté¹⁶³ ». *L'inavouable* « tient surtout du pamphlétaire politique comme l'indique le récit de Désiré¹⁶⁴ », écrit Jean-Yves Théberge. Ce dernier juge que le poétique et le politique cohabitent mal dans l'œuvre, en raison des propriétés des genres littéraires, ou du moins des genres du discours : le politique est « quotidien et éphémère, le poétique tend vers l'universel¹⁶⁵ », ajoute-t-il. L'œuvre penche davantage du côté des genres de la prose qui est, selon lui, « inachevée, comme la vie¹⁶⁶ » puisqu'elle n'accède pas à l'universel poétique, qui correspond à une forme close et complète. Chamberland, en cela, serait un « poète-afficheur », croit Théberge.

Le compte rendu de Jean-Guy Pilon paru dans *Le Devoir* à la sortie de *L'inavouable* comporte des réflexions intéressantes et mérite qu'on s'y arrête. Paul Chamberland n'est pas un « poète de tout repos¹⁶⁷ », signale-t-il. Il rappelle que « [c]hez lui, le poète s'est toujours doublé d'un homme d'action et d'un intellectuel, d'un penseur qui a écrit beaucoup sur les problèmes du Québec¹⁶⁸ ». Bien qu'il « mérite notre respect », Chamberland n'est pas exclusivement un poète et n'est pas par là même un poète à part entière. Chamberland aurait « tenté, dans ce livre, de réconcilier ou plus encore, d'unir la poésie et la harangue, le chant et la récrimination, la lave de phrases avec la parole¹⁶⁹ », ajoute Pilon. Une dichotomie entre deux discours étrangers l'un à l'autre est opérée ici encore. Chamberland, mu par son « parti pris d'agressivité à tout prix », serait incapable selon Pilon de dompter ses élans et, ce faisant, succomberait aux « excentricités verbales », le « risque le plus regrettable de toute poésie résolument et si violemment engagée¹⁷⁰ ». C'est ainsi toute l'autosuffisance de la poésie, genre pur qu'on ne devrait pas altérer, qui en serait fragilisée. Les moments les plus poétiques sont aux yeux de Pilon les passages les plus réussis de l'œuvre : « je dois cependant ajouter qu'à travers une majorité de pages où M. Chamberland donne dans le pamphlet, je retrouve parfois le poète qu'il

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Gaston Miron, « Les livres à lire », *Le Magazine Maclean*, janvier 1969, p. 40.

¹⁶⁴ Jean-Yves Théberge, « Un travail non fini, comme la vie », *Le Canada français*, 11 avril 1968, p. 30.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Jean-Guy Pilon, « Un nouveau livre de Paul Chamberland : *L'inavouable* », *loc. cit.*

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

est, la vigueur de sa parole, l'acuité de son regard et la beauté de ses images¹⁷¹ ». La double identité de Chamberland – poète doublé d'un essayiste engagé – ne peut conduire qu'à une œuvre oscillant entre deux types de discours et il faut à Pilon mener une sorte de travail de défrichage, afin qu'il « retrouve » les éléments poétiques. C'est, ce faisant, une œuvre qui « irrite » le lecteur. Pilon signale d'ailleurs la longueur et la densité du livre qui « ne comporte ni blanc, ni repos : il est d'une large coulée et l'auteur emploie à son gré, toutes les formes qui lui semblent convenir à son propos¹⁷² ». Cet inconfort de lecture a, on le devine, accentué l'irritation du critique¹⁷³. D'ailleurs, Pilon « [s]'interroge sur la qualité » du recueil tout juste paru :

C'est un livre dont la poésie me semble singulièrement absente. On y retrouve, sous diverses formes, certains des thèmes que l'essayiste a déjà abordés et approfondis, mais il me semble que le poète s'est quelque peu égaré dans ce flot de virulence. Car c'est un livre virulent que celui-là, qui tient plus, selon moi, de l'essai politico-social que de la poésie. Un flot, un ouragan, en fait, qui charrie de la lave et de la rancœur, de l'agressivité et de ce fait, sur le plan poétique, une importante faiblesse¹⁷⁴.

L'agressivité et la virulence de la prose engagée de Chamberland sont incompatibles avec la poésie, et contribuent à ce que l'œuvre relève davantage de l'« essai politico-social ». Cette charge prosaïque et politique affaiblit la poéticité, et même la littéarité, du recueil. Pourtant, comme nous l'avons fait valoir plus haut, *L'inavouable* est une œuvre hautement symbolique, et dont le ton certes vindicatif sert davantage à des questionnements existentiels qu'à un réquisitoire politique. Notre propos n'est pas de déterminer si l'œuvre de Chamberland est bel et bien un poème ou si la poésie possède la faculté de porter des questions politiques. Toutefois, les réflexions de ces auteurs montrent à quel point une vision prédéfinie du genre littéraire peut avoir pour conséquence de marginaliser certains éléments de l'écriture d'un auteur. Tout se passe comme si Pilon, à l'instar de Gaston Miron, Jean-Cléo Godin et Jean-Yves Thériault, a repéré de manière excessive, voire surinterprété, les parties évoquant – de manière souvent imprécise et indistincte –, l'engagement, associé de manière un peu rapide aux accents prosaïques de l'œuvre.

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ Par ailleurs, Pilon juge que la manière dont Chamberland « se moqu[e] de Jésus sans humour, en 1968 », est un procédé « démodé ». Pour soi-même, on accepte ou on n'accepte pas le Christ. L'une et l'autre attitudes exigent le respect. Ça ne mérite pas de mauvais calembours quels qu'ils soient. » Si la laïcisation de la société québécoise s'accélère à mesure que les années 1960 progressent, il est un peu curieux de lire Pilon affirmer qu'en 1968 la religion est affaire strictement personnelle et qu'il ne s'agit déjà plus d'un plus large enjeu social. (*Idem.*)

¹⁷⁴ *Idem.*

Le ton « je t'aime » et le ton « tabernaque » : Étude de la réception de *Poèmes et Cantos* et des *Cantouques* de Gérard Godin

En 1967, André Major tient au sujet des *Cantouques* de Gérard Godin, sensiblement les mêmes propos qu'il a tenus à la parution de *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland. Il estimait alors que « la poésie engagée est une impasse – Chamberland l'a prouvé – et ceux qui y ont fourré leur nez en sont revenus pour le moins appauvris¹⁷⁵ ». Deux ans plus tard, à l'occasion d'un compte rendu du recueil de Godin, il affirme que l'écriture de ce dernier est de l'ordre de « l'imprécation¹⁷⁶ ». « Et parce qu'elle échoue sur le plan poétique, elle perd toute efficacité, même politique¹⁷⁷ », poursuit-il. Major, qui connaît vraisemblablement les préoccupations des partipristes (le travail de Godin est le « fruit d'une réflexion qui prétend échapper à la fiction du langage pour exprimer une réalité plus concrète¹⁷⁸ », écrit-il dans ce compte rendu) suggère que la nature politique de l'œuvre poétique réside dans sa nature, dans l'entreprise esthétique. Or, Godin « céd[e] à la tentation de crier sans y mettre les formes, fort du message à délivrer¹⁷⁹ ». En prenant ses distances des collaborateurs de *Parti pris* au milieu de la décennie, Major a visiblement choisi son camp : il plaide désormais pour une poésie autoréflexive et gratuite. Les revendications politiques et autres récriminations sociales que contiennent les poèmes de Godin et de Chamberland font partie des manifestations d'un langage prosaïque qui en pénètre l'unicité poétique. Non seulement la critique voue-t-elle un attachement à une poésie se suffisant à elle-même, mais elle reconduit l'opposition entre langage poétique et langage prosaïque.

Plusieurs critiques semblent douter de l'identité de poète de Gérard Godin. « Gérard Godin est un poète véritable¹⁸⁰ », écrit André Tilly dans une « bibliographie¹⁸¹ » publiée quelques mois après la parution en 1962 du deuxième recueil de Godin, *Poèmes et cantos*. Il semble primordial que le statut de poète de Godin soit affirmé sans équivoque, comme s'il fallait excuser le fait que ce dernier, encore un jeune poète à cette époque, « s'engage avec hardiesse hors des sentiers battus¹⁸² ». À la parution des *Cantouques*, cinq ans plus tard, la question semble toujours

¹⁷⁵ André Major, « “L’Afficheur hurle” », *loc. cit.*

¹⁷⁶ André Major, « “Les Cantouques” et “Voyages prolongés” », *Le Devoir*, 14 janvier 1967, p. 15.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ André Tilly, « Godin, Gérard, *Poèmes et cantos* », *Culture*, XXIV, 1963, p. 306.

¹⁸¹ Voir la définition de la « bibliographie » à la note 112 du chapitre d'introduction.

¹⁸² *Idem.*

d'actualité : « Gérard Godin, poète? Peut-être mais n'est pas poète qui le veut bien¹⁸³ », écrit alors André Saint-Germain. Ce dernier consent à accorder à Godin le titre de poète, mais c'est presque à regret qu'il le fait, sans réellement se prononcer, et cette adhésion à ce statut exclusif repose sur un équilibre précaire. Au dire de Saint-Germain, l'œuvre, qui offre un portrait de ce qui « fait mal » à « tous les clients québécois », donne lieu à une « réussite plutôt partielle¹⁸⁴ ». Un presque poète ne pourrait-il que partiellement réussir son poème? En fait, Godin serait « [p]lutôt polémiste, essayiste. Un auteur engagé. Volontaire. Impulsif. Combatif¹⁸⁵. » Par l'entremise de cette énumération, l'auteur favorise une sorte de glissement lexical : afin de saisir l'œuvre de Godin, il utilise d'abord des étiquettes génériques (Godin est un essayiste ou un polémiste), puis il passe aux qualificatifs (c'est un auteur qu'on peut qualifier de volontaire, d'impulsif et de combatif). Au cœur de cette énumération, l'expression « auteur engagé » agit comme un pivot : elle désigne à la fois une classe d'écrivain (Gérald Godin est un *écrivain engagé*) et caractérise plus largement l'écriture de Godin (les écrits de Gérard Godin sont *engagés*). L'expression rend les termes de la deuxième partie de l'énumération polysémiques : utilisés pour décrire Godin en lui-même (plutôt que son écriture), les vocables perdent leur fonction adjectivale et semblent relever davantage de l'identité générique de l'auteur. En somme, l'ambiguïté même de l'expression « écrivain engagé » dans le texte de Saint-Germain résume l'opinion de la critique qui tend à disjoindre la poésie et l'engagement. À travers les propos de plusieurs critiques de l'époque, une clôture infranchissable borde le poème : à l'intérieur de toute œuvre poétique, les considérations d'ordre sociopolitique ou linguistique perdent leur efficace argumentative et revendicatrice en plus de contaminer la pureté du poème.

La poésie de Gérard Godin se laisse également pénétrer par une altérité apoétique qui n'est pas étrangère à sa portée politique. Et pour cause : comme le soutient François Dumont, « chez les écrivains de *Parti pris*, on s'accorde sur une poétique du prosaïsme selon laquelle l'œuvre littéraire, poétique ou romanesque, est liée au combat politique¹⁸⁶ ». Cette vision tranche avec la manière dont Jean-Paul Sartre conçoit la poésie. Selon Dumont, pour ces derniers, la poésie doit, de diverses manières et selon les positions idéologiques des différents collaborateurs de la revue, arriver à décrire la vie quotidienne des Québécois empêtrés dans une situation de colonisés. Cette

¹⁸³ André Saint-Germain, « Cri-tics. *Cantouques* », *Le Carabin*, 17 janvier 1967, p. 10.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ François Dumont, *Usages de la poésie, op. cit.*, p. 143.

quotidienneté est l'illustration de la liberté individuelle pour les collaborateurs attachés à l'existentialisme, elle est une mise en scène de la vie des Québécois aliénés pour les plus nationalistes d'entre eux, elle est une « conséquence de l'antagonisme des classes sociales¹⁸⁷ » pour ceux qui adhèrent au marxisme. Par ailleurs, cette variété de points de vue parmi les collaborateurs de *Parti pris* a été difficile à concilier et deviendra rapidement intenable. Quoi qu'il en soit, la critique entrevoit dans les œuvres de Godin et de Paul Chamberland – comme elle le remarquait chez Luc Perrier – des traces de prosaïsme indissociables d'une certaine quotidienneté, mais également de la manifestation d'une prise de position politique. On remarque en fait, parallèlement aux jugements négatifs portés contre l'engagement poétique dans les œuvres de Godin et de Chamberland, une distinction entre la prose et la poésie.

« Ses poèmes ont deux tons : le ton “tabarnaque” et le ton “je t'aime”¹⁸⁸ », écrit Réginald Martel. Sa vision de la poésie de celui qui sera élu sous la bannière du Parti québécois futur correspond à celle de plusieurs autres critiques de l'époque. Si cette phrase peut être prise avec un grain de sel, vu le ton qu'emploie généralement Martel dans ses textes critiques¹⁸⁹, on devine que le blasphème relève selon lui d'une prose récriminatrice, alors que la roucoulade se situe plutôt du côté de la parole poétique. « C'est souvent dégueulasse, rarement poétique¹⁹⁰ », croit plus incisivement Yvon Morin qui soutient dans le titre de son article que les poèmes de Godin sont écrits en « langue anglaise ». Dans *Les Cantouques*, « le jeu de mots recouvre des réalités pas toujours endimanchées¹⁹¹ », euphémise pour sa part Roch Poisson. Les poèmes des *Cantouques* « pourront paraître grossiers, effrontés, mal polis et mal engueulés¹⁹² », soutient quant à lui Guy

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸⁸ Réginald Martel, « Gérald Godin ou le bonheur des tristes », *La Presse*, 21 janvier 1967, p. 4.

¹⁸⁹ Pierre Filion et Gaston Miron soulignent la manière dont Martel faisait « entendre sa voix personnelle » à ses lecteurs par l'entremise d'une écriture volontairement subjective, marquée par « des notes d'humeurs et d'humour, des élans personnels, des moments de grâce et des déceptions, des confidences et des souvenirs ». La subjectivité exacerbée des chroniques de Martel contraste, au dire des auteurs, avec l'ensemble de la critique littéraire québécoise qui favorise plutôt une relation plus objective avec la production littéraire. En outre, le chroniqueur remet en cause la rigidité des outils d'analyse que prône la critique universitaire, assumant plutôt sa sensibilité, voire sa liberté de lecteur, tout en reconnaissant s'adresser au large lectorat de la presse généraliste. Martel, « à la fois un fin lecteur et un baromètre du temps romanesque », aurait offert plusieurs lectures inaugurales encensant des romans que l'histoire littéraire québécoise célèbre encore comme ses plus grandes pièces. (Pierre Filion et Gaston Miron, « Éléments pour le portrait d'un journaliste littéraire », Réginald Martel, *Le premier lecteur : Chroniques du roman québécois (1968-1994)*, Montréal, Leméac, 1994, p. 16.)

¹⁹⁰ Yvon Morin, « Livres à lire au coin du feu. *Les Cantouques*, poèmes en langue anglaise », *L'Évangéline*, 21 janvier 1967, p. 4.

¹⁹¹ Roch Poisson, « Le Cantouque des *Cantouques* », *loc. cit.*

¹⁹² Guy Robert, « *Les Cantouques* de Gérald Godin », *Livres et auteurs canadiens 1967*, 68.

Robert. Enfin, Jan Stafford, distingue éloquemment les poèmes du recueil écrits « en français » de « ceux écrits en joual¹⁹³ ».

Revenons dans le temps. En 1962, Gérard Godin fait paraître *Poèmes et cantos*, son deuxième recueil, suscitant sept textes dans les deux premières années après sa publication. À cette époque, la critique semble ambivalente face à la poésie de ce poète encore vert : « Le poète est sans doute charmant, mais ce qu'il dit me dérout¹⁹⁴ », écrit un certain Ricky N. dans la *Revue de l'Université Laval*¹⁹⁵, tout juste après avoir cité deux vers du recueil – une expression plutôt cryptique (« une grappe de fesses au poing¹⁹⁶ ») et une phrase qui caricature une prononciation anglaise (« chomebody chtole my gal¹⁹⁷ »). « Les poèmes que réunit Gérard Godin dans “*Poèmes et cantos*” me laissent perplexe¹⁹⁸ », lance quant à lui Gilles Marcotte, peu après la parution du recueil. Ces poèmes, Marcotte les perçoit comme « clairs, légers, désinvoltes, “modern style” »; or leur clarté n'est cependant pas suffisante pour qu'on puisse savoir « à quoi s'en tenir sur les intentions du poète¹⁹⁹ ».

Marcotte dit alors apprécier les derniers poèmes du recueil, ceux où le poète est « un lyrique qui s'avoue²⁰⁰ », comme si les parties moins poétiques étaient une sorte de résistance du poète face à une poésie lyrique. Après sa lecture de *Poèmes et cantos*, il estime que le futur est lumineux pour Godin, et que, parmi les « déchets », les moments poétiques sont « prometteurs ». Au contraire, plusieurs espèrent que les parties plus prosaïques, ou même « légères, voire loufoques²⁰¹ », selon Guy Sylvestre, disparaîtront à mesure que le jeune poète raffinera sa plume. André Tilly estime

¹⁹³ Jan Stafford, « *Les Cantouques* de Gérard Godin », *Jeune Québec*, 24 janvier 1967, p. 11.

¹⁹⁴ Ricky N., « Notes bibliographiques », *Revue de l'Université Laval*, 1964, p. 688.

¹⁹⁵ *La Revue de l'Université Laval* est fondée en 1946 par l'abbé Émile Bégin et paraît jusqu'en 1966 sous les auspices de l'Université Laval et de la Société du Parler français. Prolongement des enseignements des professeurs de l'Université Laval, la revue s'intéresse à une pléthore de sujets, en premier lieu l'histoire et les réflexions religieuses. De nombreuses études littéraires y sont publiées, mais peu d'entre elles se consacrent à la littérature québécoise. Elle aura, aux côtés de revues telles que *Culture*, joué au début de la décennie un rôle important dans le « processus de constitution du corpus québécois ». Cependant, avec l'émergence des revues universitaires, les publications de ce type arriveront mal à intégrer les nouvelles tendances de la critique et, par le fait même, à « affirmer leur spécificité, question qui [...] ne se posait même pas lors de leur fondation »; elles s'essouffleront pour finalement disparaître, écrit Agnès Whitfield (Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 » *loc. cit.*, p. 156-158.)

¹⁹⁶ Gérard Godin, *Ils ne demandaient qu'à brûler : poèmes 1960-1993*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2001, p. 84.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁸ Gilles Marcotte, « Les “*Poèmes et Cantos*” de Gérard Godin », *La Presse*, 19 mai 1962, p. 3.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Guy Sylvestre, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 32, n° 4, juillet 1963, p. 497.

que, dans ses meilleurs moments, le recueil témoigne d'une « intuition de génie ». « Mais pour quoi [*sic*] l'auteur verse-t-il parfois dans une grossièreté gratuite qui détonne dans son œuvre?²⁰² », s'attriste Tilly. En raison de la présence de « calembours assez m'as-tu-vu » au milieu d'un ensemble de poèmes qui, tout au plus, « touchent par une sorte d'innocence », Michel Van Schendel soutient que Godin cède à la « tentation toute puérile de se prendre pour un autre²⁰³ ». La jeunesse de Godin est une arme à double tranchant : si elle peut émouvoir, elle pousse parfois le poète à verser dans l'immaturation. Selon la critique, il existe dans le deuxième recueil de Godin une dualité, que Van Schendel nomme une « non nécessaire ambiguïté » qu'il considère « fautive poétiquement²⁰⁴ ». « Sous l'apparente gouaille, une volonté compliquée se dessine de faire la brute un peu bête », déclare-t-il. « Mais la fautive brute coexiste avec un tendre agneau²⁰⁵. » La critique du deuxième recueil de Godin suggère en somme que la cohabitation des différents registres est malheureuse. Ce sont les éléments qui correspondent le plus à l'horizon d'attente du genre qui sont valorisés. Pourtant, ses poèmes se démarquent justement par le fait que le blasphématoire et la noblesse, le prosaïsme et le poétique n'appartiennent pas à des discours parallèles, mais existent en constante tension. Comme le remarque Robert Major, la poésie de Godin est « le signe de la venue au chant de la banale quotidienneté et de la laideur. Godin se donne ou retrouve des racines populaires et son entreprise est chargée d'une grande tendresse²⁰⁶ ».

Dès *Poèmes et cantos*, Godin louange en effet le héros anonyme de tous les jours : « je ne suis pas roi loin de là /, mais ma reine toujours de près ou de loin / vraie plus vraie que les larmes / des palétuviers sous la pluie²⁰⁷ ». C'est la rencontre entre le registre populaire et la hauteur du dire poétique que le poète tente de réconcilier, et si la poésie de Godin était moins crue, on peut croire qu'elle perdrait sa singulière contenance. Dans le neuvième poème de la section intitulée « Cantos », l'enchaînement de deux strophes témoigne bien de cette harmonie par rupture de ton que Godin arrive à mettre en œuvre. La première strophe, (« comment fuir / comment en finir / et ne plus être ratisseur / de dictionnaire²⁰⁸ »), est portée par une parole introspective où l'évocation de la fuite et de la mort exprime la volonté du poète de s'extirper de l'étouffante et répétitive

²⁰² André Tilly, « Godin, Gérald, *Poèmes et cantos* », *loc. cit.*

²⁰³ Michel Van Schendel, « Provocations tendres et primées », *Le Nouveau journal*, 26 mai 1962, p. 4.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Robert Major, *Parti pris : Idéologies et littérature*, *op. cit.*, p. 412.

²⁰⁷ Gérald Godin, *op. cit.*, p. 87.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

quotidienneté, illustrée par la lecture interminable du dictionnaire. Dans la seconde, plus crue, la voix du poète s'élève : « comment fuir hostie / surtout qui fuir / en habit de cuir / où sont mes allées mes avenues / de trente pieds ». Les assonances en « i » des trois premiers vers laissent entendre une colère aigüe. Le dernier vers de chacune des deux strophes, débutant par une préposition (« de dictionnaire »; « de trente pieds »), brise le rythme aussi bien que la suite syntaxique, empêchant tout autant la charge lyrique que le blasphème d'aller au bout de leur élan, comme si le poème se résolvait finalement en suspens entre ces deux émotions opposées – comme si le poète, résigné, arrivait à trouver une certaine sérénité ou, à tout le moins, un équilibre. Or, non seulement la critique exige-t-elle qu'une œuvre poétique soit autosuffisante et gratuite, mais elle doit également faire preuve d'une plus grande homogénéité.

On peut croire que les particularismes québécois et autres passages oralisés déroutent l'horizon d'attente des lecteurs de 1962, année de parution de *Poèmes et cantos*. Il faut rappeler que la question du joual n'occupe alors pas encore le devant de la scène littéraire – même si les questions de langue sont débattues par de nombreux linguistes et certains écrivains dès les années 1950²⁰⁹ –, et que la revue *Parti pris* n'est pas encore fondée. Les éléments qui seront partie intégrante de l'écriture de Gérard Godin dans ses publications ultérieures – sa poésie ne se résumera jamais strictement à ces questions, bien entendu – sont à ce moment considérés comme excentriques. La valeur de ses œuvres subséquentes, et même sa place dans l'histoire littéraire québécoise, selon les auteurs mentionnés ci-haut, pourrait ainsi dépendre de la capacité de Godin à dépouiller sa poésie de ces aspérités apoétiques. Cinq ans plus tard, Godin publie *Les cantouques*, son quatrième recueil, suscitant une attention soutenue, comme en font foi les 21 articles écrits durant le premier cycle de réception de l'œuvre. Les débats entourant le joual qui ont eu cours entretemps ont été perçus par la critique, et l'ont poussée à porter sur l'écriture de Godin un regard un peu différent de celui qu'elle posait sur *Poèmes et cantos*. Or, sans avoir réellement changé son horizon d'attente, ces débats lui ont plutôt donné de nouveaux outils pour en parler. En effet, cet apport d'éléments nourrissant la réflexion et la prise de position politiques va à l'encontre de l'« autoréflexivité poétique » qui marque toujours l'horizon d'attente de la critique. De manière quasi consensuelle, la critique récuse la présence du joual au sein de la poésie de Godin, si on

²⁰⁹ Pour un portrait complet de ces questions, voir Karim Larose, *La Langue de papier : spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Presses de l'Université Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, p. 199-311.

excepte Raoul Duguay dans un article paru dans *Parti pris*²¹⁰, revue où ces questions jouissent bien sûr d'un accueil favorable, Roger Fournier, qui confère au poète « le droit de sacrer un peu²¹¹ » et Guy Robert qui ne se prononce pas réellement sur le sujet²¹². Certains jugent le joul incompatible avec la poésie²¹³, croient qu'il s'agit d'un mode d'expression intenable en littérature²¹⁴, et même une question un peu datée en 1967²¹⁵. Règle générale, le joul dans les poèmes de Godin est abordé indissociablement de la portée politique. Ainsi, si la critique aborde de front la notion de joul, on la discrédite généralement dans l'optique de l'horizon d'attente qui n'a pas réellement bougé. Plusieurs critiques continuent de percevoir dans la poésie de Godin deux tonalités distinctes, comme si l'une n'avait rien à voir avec l'autre. D'un côté, s'imposent un certain lyrisme et une esthétique soignée; de l'autre, une poésie joulisante et engagée, portée par une langue triviale, aux accents parfois grossiers.

La critique continue ainsi de sédimenter l'écriture de Godin en prenant soin de discréditer les composantes qui s'apparentent au joul comme si elle voyait dans le recueil une sorte de noyau poétique dur dans la prose utilitaire et joulisée. Robert Dionne soutient – avec une précision un peu excessive – que *Les cantouques* est un « faux poème (sauf les pages 7, 46, 48-49, et la première strophe de la page 44)²¹⁶ ». Réginald Martel, dans l'article mentionné ci-haut, s'attriste du fait que le recueil comporte des poèmes s'apparentant à « une chanson qui aurait perdu sa musique²¹⁷ ». André Saint-Germain soutient que Gérald Godin écrit de la « poésie pour ceux qui ne lisent pas la poésie » et qu'il « aboutit ou aboutira à un échec poétique²¹⁸ ». Godin, « en abusant des termes grossiers et blasphématoires, comme il le fait partout, [...] ne fait que céder à la facilité », bien que l'œuvre comporte « des trouvailles verbales²¹⁹ », estime pour sa part Guy Sylvestre. Après avoir

²¹⁰ Raoul Duguay, « Gérald Godin ou Du langage aliéné bourgeois au langage aliéné prolétaire », *Parti pris*, janvier-février 1967, vol. 4, n° 5, p. 95-99.

²¹¹ Roger Fournier, « On ne peut rester insensible à la poésie de Gérald Godin », *loc. cit.*

²¹² Guy Robert, « *Les Cantouques* de Gérald Godin », *loc. cit.*

²¹³ Robert Dionne, « Gérald Godin : *Les Cantouques. Poèmes en langue verte, populaire et quelquefois française*. Coll. "Paroles", 10. — Montréal, Éditions Parti-Pris, 1967, 55 pp., 16 cm. », *Relations*, janvier 1968, p. 28; André Saint-Germain, « Cri-tics. *Cantouques* », *Le Carabin*, 17 janvier 1967, p. 10.

²¹⁴ [Anonyme], « Godin (Gérald) : *Les Cantouques* », *Fiches bibliographiques de littérature canadienne-française*, 1967, p. 147; Alain Pontaut, « Un bilan provisoire pour le creux de l'été », *La Presse*, 19 août 1967, p. 21.

²¹⁵ Nicole Brossard, « *Les Cantouques* », *Le Quartier latin*, 26 janvier 1967, p. 6; Gilles Rioux, « Culture et loisirs. Livres. *Les Cantouques* », *Sept-Jours*, 28 janvier 1967, p. 44.

²¹⁶ Robert Dionne, « Gérald Godin : *Les Cantouques. Poèmes en langue verte, populaire et quelquefois française*. Coll. "Paroles", 10. — Montréal, Éditions Parti-Pris, 1967, 55 pp., 16 cm. », *loc. cit.*

²¹⁷ Réginald Martel, « Gérald Godin ou le bonheur des tristes », *loc. cit.*

²¹⁸ André Saint-Germain, « Cri-tics. *Cantouques* », *loc. cit.*

²¹⁹ Guy Sylvestre, « Livres en français. La Poésie », *University of Toronto Quarterly*, juillet 1968, p. 581.

cité « deux beaux vers » des *Cantouques* dans lesquels « la langue est française », Jean-Yves Théberge affirme qu'on ne peut guère « crier bravo à chaque page²²⁰ ». En fait, croit Gilles Rioux, Godin a perdu son pari : ce n'est que lorsqu'il « descend de son joual de cirque [qu']il trouve un lyrisme authentique; alors il lui arrive d'écrire quelques strophes d'une bonne venue²²¹ ». Certains termes plus rares qui sont le fruit d'une recherche esthétique, comme « *écobué* », prouvent que Godin possède une « culture sérieuse ». Rioux regrette en somme que le talent de Godin ne se manifeste pas avec régularité.

Malgré l'évolution de la poésie de Godin, et bien que la présence du langage traduisant la frustration et l'impuissance des opprimés s'y intensifie, dans *Les cantouques* s'amalgament toujours des tonalités opposées et complémentaires. Les deux premières strophes de « Cantouques de vieillir II » sont empreintes de calme et de quiétude : « nous serons vieux sans doute un jour / nous aurons lu beaucoup de livres²²² », affirme le poète, qui a beaucoup vécu, ressentant déjà la nostalgie qui l'assaillira au terme de sa vie comme le protagoniste de *Citizen Kane* (« Rosebud son tobogan²²³ »). Les souvenirs sont déjà nombreux, heureux, sans être extraordinaires. On sent que ce sont leur caractère anodin qui les rend joyeux : « tant de joies et tant de ris / soupe aux bines et tarte au suc / bœuf à spring et petits pois²²⁴ ». Grâce à un rapprochement phonétique, le double sens du terme « ris » arrive à unir les sentiments (le rire) aux prosaïques choses quotidiennes (le ris), rendant les premiers plus concrets, les entremêlant à des odeurs qui ponctuent la succession de jours banals. On retrouve encore, par l'entremise de ce ton à la fois lyrique et débonnaire (« la nuit est froide ô ma fournaise²²⁵ »), l'utilisation un peu décalée des codes et des thématiques traditionnels de la poésie. Mais encore une fois, les deux tonalités sont solidement liées l'une à l'autre. Puis, la troisième rompt quelque peu la douceur qui régnait depuis le début du poème, procédé éprouvé depuis les premiers écrits de Godin : « tabanaque de clisse de cinclème / entre le martel en tête et l'enclume / dieu s'est incarné comme un ongle²²⁶ ». Les jurons sont prononcés avec relâchement, presque babillés, atténuant leur force. On sent que, malgré la rupture de ton que

²²⁰ Jean-Yves Théberge, « Les Cantouques du peuple », *Le Canada français*, 26 janvier 1967, p. 26.

²²¹ Gilles Rioux, « Culture et loisirs. Livres. *Les Cantouques* », *loc. cit.*

²²² Gérald Godin, *op. cit.*, p. 173.

²²³ *Ibid.*, p. 174.

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 173.

²²⁶ *Ibid.*, p. 174.

la strophe provoque, la tendresse des premiers vers du poème subsiste. Elle cristallise toute l'écriture de Godin, écriture qui apparaîtrait incomplète si on lui retirait des moments plus brutaux.

Gilles Marcotte a bien saisi, au contraire de plusieurs autres critiques, cette complexité de l'écriture de Gérard Godin. En effet, il résiste à la tentation de voir deux tendances dans *Les cantouques*, mais les jugements qu'il pose sur l'œuvre sont sensiblement conditionnés par les mêmes aprioris que l'ensemble de la critique. Dans son compte rendu du recueil paru dans *Liberté*, Marcotte aborde la question de l'oralité chez Godin en évoquant brièvement les débats entourant le joul. Sa critique, positive, est toutefois menée par une stratégie de légitimation particulière. Pour Marcotte, la langue oralisée, marquée par la présence de particularismes et d'expressions et de termes s'inscrivant dans le registre familier, qu'utilise parfois Godin, n'est pas du joul. C'est que Godin est un poète et un poète écrit de la poésie : « Du "joul", cela? Une "sous-langue", comme la définissait récemment Paul Chamberland : "confusion, appauvrissement privation, dénégation"? Crisse non²²⁷. » Si la position de Marcotte au sujet du joul ne fait pas de doute²²⁸ – il se permet même une moquerie ironique envers ceux qui le défendent –, la pratique littéraire de Godin demeure à ses yeux légitime : « Alchimiste, il transmue le "vil métal" de notre parlure en "or pur", comme on dit chez les poètes²²⁹ », ajoute Marcotte. La figure de poète que Marcotte invoque et à laquelle il identifie Godin réactive les principaux poncifs de la poésie symboliste. La poésie, discipline permettant d'anoblir la plus quotidienne « parlure », est sacralisée

²²⁷ Gilles Marcotte, « Godin, Garcia, Saint-Denys Garneau », *Liberté*, vol. 9, n° 3, 1967, p. 80. Le texte sera repris dans *Le temps des poètes*, paru en 1969 (Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, op. cit., p. 114-116.)

²²⁸ C'est sensiblement la position adoptée par Robert Major sur le sujet – qui s'abstient toutefois de blasphémer. Selon ses dires, la langue « joualisée » de Godin serait moins une langue scandaleuse que poétique. Le joul chez Godin serait « le signe de la venue au chant de la banale quotidienneté et de la laideur. Godin se donne ou retrouve des racines populaires et son entreprise est chargée d'une grande tendresse. Cette intrusion du joul dans la poésie transforme celle-ci : du fait même le poème n'est plus ce qu'il était; mais le joul non plus. » Par ailleurs, bien peu d'œuvres littéraires des Éditions Parti pris auraient été écrites en joul, si ce n'est peut-être *Le Cassé* de Jacques Renaud ou *Le Cabochon* d'André Major. Certaines œuvres, entre autres *Pleure pas*, *Germaine* de Claude Jasmin parue en 1965, proposeraient un portrait vraisemblable du langage employé par certaines couches populaires; or, juge Robert Major, il n'est rien là d'original, puisque Ringuet ou Germaine Guèvremont utilisaient jadis ce procédé dans leurs romans. Si André Major et Jacques Renaud scandalisent en mettant en scène une langue parfois ordurière et grotesque, leur utilisation du joul – qu'on peut observer généralement au seul niveau lexical, sans qu'il ne contamine l'architecture grammaticale du texte – remplit les visées idéologiques de la revue, à condition qu'il concoure à un réalisme critique. Ainsi, ce réalisme critique est indissociable de certaines formes d'ironie : plusieurs mécanismes textuels – maladroites d'écriture, discordances de ton, clins d'œil de l'auteur au lecteur, etc. – nient l'œuvre littéraire en elle-même, de l'intérieur. Il s'agit alors de garder l'esprit critique du lecteur en éveil et de rompre avec sa simple jouissance esthétique : là peut alors se déployer toute l'efficacité de l'écriture partipriste. Toutefois, le joul deviendra selon Major rapidement un « truc littéraire », un effet de mode détourné de sa fonction initiale, et sera rapidement abandonné dans les œuvres publiées aux Éditions Parti pris. (Robert Major, *Parti pris : Idéologies et littérature*, op. cit., p. 412; 414-419.)

²²⁹ Gilles Marcotte, « Godin, Garcia, Saint-Denys Garneau », *loc. cit.*, p. 80.

par Marcotte. Il lui est nécessaire, pour qualifier l'écriture oralisée de Godin, de dissocier cette dernière du joul, pour ainsi préserver l'autoréflexivité essentielle du genre poétique. Un poète véritable ne pourrait logiquement écrire en joul puisqu'une fois qu'ils ont pénétré l'ancre du poème, les mots acquièrent aux yeux du critique une forme résolument non utilitaire, précieuse et rare comme l'or. L'autoréflexivité de la poésie, centrale dans la représentation commune du genre, est menacée, et la critique doit se résoudre à préserver la poésie des questionnements sociaux.

Le poème est un objet qui ne saurait être pénétré par une parole ou une forme étrangère qui viendrait en troubler la quiétude, qu'il s'agisse d'une parole franchement engagée ou politique, d'un dire moins somptueux, d'une voix plus quotidienne ou d'un regard plus terre à terre sur les choses du monde. La critique est souvent réfractaire à ces différents éléments qui se détournent d'un imaginaire du poétique lié à la poésie symbolique et moderne. Il s'agit d'autant de manifestations qui, en définitive, mettent à mal l'autoréflexivité et l'intransitivité de la poésie et qui troublent l'unicité et la complétude du genre. Pourtant, la poésie est-elle réellement une stricte pratique verbale intransitive, et cet attachement à une forme pure n'est-il pas au fond un vœu pieux? Rappelons que certains auteurs du XX^e siècle, dont Jean-Paul Sartre, ont critiqué les excès d'hermétisme des œuvres de plusieurs poètes qui auraient conduit au repli de la poésie – et de la littérature en général – sur elle-même. En France notamment, la poésie a été au cœur d'une alternative qui a souvent semblé irréconciliable : est-elle une région souveraine et autosuffisante dans l'ensemble des pratiques verbales ou doit-elle plutôt être en mesure de prendre en charge la réalité sociale? Cette conception d'une poésie totalement autonome est peut-être davantage de l'ordre de l'idéal qu'une réalité. Alain Vaillant, comme nous l'avons mentionné dans notre chapitre méthodologique, estime par exemple que la littérature consiste en un « sous-système à l'intérieur du système complexe que forment les multiples formes de communication sociale²³⁰ » en constante interaction. Par sa double nature intersubjective et référentielle, la littérature implique un « discours sur le réel – un discours qui se nourrit de tous les discours ambiants, mais qui porte aussi la marque de la subjectivité auctoriale²³¹ ». Elle ne saurait être en cela purement intransitive. Pour sa part, dans une perspective institutionnelle, Lucie Robert explique que le littéraire n'est pas une nature en soi, mais il est plutôt déterminé par des « composantes organisationnelles²³² » : l'édition,

²³⁰ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U ». Série Lettres », 2010, p. 251.

²³¹ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 253.

²³² Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 18.

l'enseignement, les modes de production et de mise en marché du livre. L'histoire littéraire doit alors témoigner des complexes relations entre la littérature et ses formes organisationnelles ainsi que des liens qu'entretiennent ces formes entre elles. Là encore, la littérature n'existe pas en vase clos. Quant à François Dumont, il souligne dans *Usages de la poésie* que les poètes québécois ont, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, abondamment réfléchi sur la *fonction* de la poésie, ce qui suggère que cette autonomie et cette autoréflexivité absolues sont quelque peu illustres. Comme le rappelle Dumont, même pour les automatistes, qui refusent l'intention rationnelle au profit de l'autonomie radicale de l'œuvre d'art ou littéraire, la poésie possède une portée politique²³³. Il ne faut pas oublier, comme le montre Jean-François Hamel dans *Camarade Mallarmé*²³⁴, que le poète symboliste a été l'objet de nombreuses lectures d'ordre politique, même par ceux qui, comme Maurice Blanchot, mettaient de l'avant l'opacité de ses œuvres. Malgré les exemples qui contredisent cet idéal, et malgré le travail des poètes eux-mêmes, la critique québécoise de l'époque défend une poésie franchement autonome, retranchée des activités humaines et de l'influence et de la concrétude des « mots de la tribu ».

Le chant et la chanson

La critique construit, comme nous l'avons vu, une définition ambivalente de la poésie qui la présente à la fois comme un objet à la fois radicalement autonome et intransitif, mais qui porte également les traces de ses origines comme forme vocale. Bien que cette oralité soit certes imaginaire, on considère néanmoins la poésie à travers une énonciation lyrique qui creuserait l'écart avec la parole utilitaire, un chant qui n'aurait cure des éclats de voix de la quotidienneté. N'est-ce pas alors en partie une définition qui pourrait convenir au genre de la chanson? Les années 1960 et 1970 au Québec sont marquées par la présence d'illustres chansonniers et auteurs-compositeurs interprètes. Mais un chansonnier est-il un poète? Le texte d'une chanson est-il comparable à un poème? Il s'agira, dans la prochaine section de ce chapitre, de réfléchir à la place accordée à la chanson dans le discours critique sur la poésie. Ce sera également une manière de réfléchir à la notion de chant lyrique et, plus largement, de voix, plus symbolique que réelle, du poète. Enfin, cette section permettra de montrer l'attachement de la critique aux formes anciennes ou traditionnelles de la poésie héritées de l'Antiquité et du Moyen Âge.

²³³ François Dumont, *Usages de la poésie*, op. cit.

²³⁴ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé*, op. cit.

L'attribution du Prix Nobel de littérature à l'auteur-compositeur-interprète américain Bob Dylan en 2016 – et les vives réactions de certains critiques face à cette nouvelle – a bien montré les tensions qui subsistent entre la poésie et la chanson, ainsi que la place problématique qu'occupe cette dernière au sein de la littérature. William Marx, dans un entretien avec *Fabula LHT*, affirme que la décision du jury d'attribuer le prestigieux prix à Dylan exprime la « volonté très nette de faire sortir la poésie du domaine dans lequel on la maintenait », tout en célébrant « ce que fut la poésie à son origine, sa tradition orale²³⁵ ». À la fin de son discours à L'Académie Nobel, Dylan trace lui-même un lien entre les paroles d'une chanson et celles des personnages jadis mis en scène par Homère ou Shakespeare : dans les deux cas, ces mots seraient faits pour être prononcés et écoutés. “And I hope some of you get the chance to listen to these lyrics the way they were intended to be heard : in concert or on record or however people are listening to songs these days²³⁶”, prononce-t-il de sa voix rocailleuse. Ce fut un geste audacieux que de lui décerner le Prix estime Marx, même si les chansons de Dylan, ayant déjà fait l'objet de travaux universitaires, font partie de l'ensemble littéraire dit « légitime » depuis longtemps. Marx croit que l'annonce a été accueillie comme une « gifle pour les poètes, les “purs poètes” ou “poètes traditionnels” [...]. Comme si le poétique leur était enlevé et qu'il résidât ailleurs que dans la poésie exclusivement basée sur le langage. Comme si, pour inverser les termes de la fameuse proposition de Mallarmé, la musique avait finalement repris un peu de son bien²³⁷. » Il s'agit, croit Marx, d'une décision qui a fait trembler les murailles sacrées qui bordent le domaine de la poésie, en quelque sorte érigées de l'intérieur par les poètes eux-mêmes, par souci de préserver l'exclusivité de leur art.

Par son mode d'expression avant tout déclamé et accompagné de musique, la chanson ne partage pas uniquement le nom d'un des premiers genres littéraires du Moyen Âge – la chanson de geste qu'on considère comme l'ancêtre des romans modernes²³⁸ –, mais aussi les caractéristiques

²³⁵ William Marx, « “État poétique” contre poésie : une crise de définition », *LHT Fabula*, LHT Fabula / Équipe de recherche Fabula, avril 2017. [En ligne, page consultée le 20 avril 2020.]

²³⁶ Bob Dylan, “The Nobel Prize in Literature 2016”, *The Nobel Prize*, 5 juin 2017, [En ligne : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>. Page consultée le 16 avril 2020.)

²³⁷ William Marx, « “État poétique” contre poésie : une crise de définition », *loc. cit.*

²³⁸ La chanson apparaît au milieu du XI^e siècle. Elle renvoie alors aux premiers textes en langue romane dont le message n'est pas religieux avant tout – la *Séquence de sainte Eulalie*, composé vers 880, serait le premier texte littéraire en langue romane, mais son propos est surtout religieux. Les chansons de geste, proches de l'épopée, sont destinées à être jouées devant un auditoire et comportent certains éléments liés à l'art oratoire : apostrophes au public, figures de rhétorique, etc. Elles mettent en scène les exploits héroïques de personnages historiques. Elles abordent – et idéalisent – les différentes réalités politiques, sociales et idéologiques liées au système féodal, non sans une certaine nostalgie d'un âge d'or du féodalisme. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, on abandonnera la chanson au profit du

et les modalités énonciatives de l'ancienne « littérature-*discours* ». Selon Alain Vaillant, depuis l'Antiquité, puis dans l'Ancien Régime jusqu'à l'Âge classique, les genres littéraires sont des « genres du discours », régis par les règles de l'éloquence. La lecture qui les sous-tend est alors *oralisée* : lire de manière silencieuse, intime, voire privée, n'existe pour ainsi dire pas²³⁹. Au courant du XIX^e siècle, la « rhétoricité littéraire » est remise en cause, créant, particulièrement après la Restauration, une réorganisation au sein du régime discursif de la littérature qu'on ne conçoit plus comme une parole proférée à un locuteur, mais plutôt comme un « texte à lire, un réseau de signes soumis à l'herméneutique silencieuse du lecteur²⁴⁰ ». L'ère de la « littérature-*discours* » est révolue, cédant sa place à celle de la « littérature-*texte* ». Cependant, la voix du poète est encore, comme nous l'avons vu plus haut, un élément constitutif de la critique poétique. En abordant la chanson selon la voix du chanteur et, ce faisant, en évoquant ne serait-ce qu'indirectement le chant lyrique qui fait partie de l'imaginaire de la poésie de l'époque, la critique attribue d'avance une part de légitimité au genre.

La chanson occupe une place relativement importante, mais aussi légèrement problématique dans l'histoire littéraire québécoise, et il ne faudrait pas croire que cette dernière n'est vue que comme un objet folklorique issu d'une époque révolue – même si, parfois, on la traite comme telle. Comme le genre de la chanson nous éloigne légèrement de notre objet, et qu'elle fait souvent partie des pages ou chroniques musicales des journaux, nous nous en tiendrons à la manière dont Gilles Marcotte et Pierre de Grandpré (avec la collaboration de René Garneau), respectivement dans *Le temps des poètes* et *L'histoire de la littérature française du Québec*, abordent la production des chansonniers de l'époque, non pas pour décrire les spécificités de ce corpus d'œuvres, mais plutôt pour observer comment ils définissent la chanson, et ce, principalement en contrepoint de la poésie. L'étude, bien que restreinte, de la chanson dans une partie du discours critique contribue à cerner l'horizon d'attente du genre poétique de l'époque. Plusieurs autres critiques inscrivent la poésie de Gérald Godin dans les entours de la chanson.

roman et on transcrit en prose nombre d'œuvres en vers. (Anne Berthelot, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2006, p. 20-36.)

²³⁹ Même lorsqu'elle est écrite, imprimée et donnée à lire, la littérature est durant cette période mise en forme de discours, de parole adressée à un locuteur virtuel. Il n'y a alors pas de fonction réelle et significative liée à la transcription de la parole littéraire, si ce n'est que pour des motifs de conservation et de transmission des œuvres. Le plaisir du texte en est un d'*écoute*, et les différentes poétiques mettent sur pied des règles de prosodie plutôt que de versification.

²⁴⁰ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « "U". Série Lettres », 2010, p. 254. (L'auteur souligne.).

Certains associent la poésie de Godin à la tradition populaire canadienne-française²⁴¹ ou remontent à la chanson de geste du Moyen Âge²⁴², formes que le poète aurait réactualisées selon les préoccupations de l'époque. La critique utilise en effet l'appellation « chanson » de manière polysémique, selon le sens qu'on donne au terme à différentes époques.

Ne chanter que dans l'ombre de ce barde populaire : présence de la chanson dans *Le temps des poètes* de Gilles Marcotte

Dans *Le temps des poètes* de Gilles Marcotte, un chapitre porte le nom « Jeux et chansons ». D'entrée de jeu, Marcotte se penche sur la préface qu'Alain Grandbois écrit en 1951 pour le recueil *Objets trouvés*²⁴³ de Sylvain Garneau. Grandbois y mentionne être à l'opposé de son confrère de 30 ans son cadet. Selon Marcotte, ces deux écrivains se rejoignent en certains points, mais diffèrent en effet radicalement par leur manière d'appréhender le geste poétique. Garneau appartient à la « race des poètes-chanteurs » et est guidé par « la liberté d'un chant, d'un jeu, qui semblent n'avoir pour but que le plaisir²⁴⁴ », soutient Marcotte. Ce chapitre de l'ouvrage de Marcotte est mené par des réflexions liminaires sur la notion de chant. Une partie de la poésie contemporaine – la périodisation de ce chapitre débute dans les années 1950 – proposerait des œuvres délestées des règles de la métrique. Un élan de plaisir et de liberté émanerait de cette poésie. La notion de chant perd, dans le discours de Marcotte, de son caractère traditionnel, sans pour autant être en totale discontinuité avec une énonciation poétique plus ancienne – il pointe par exemple Ronsard qui, lui aussi, écrivait des sonnets dans lesquels résonnait un « chant discret²⁴⁵ ». Bien qu'il soit conscient du fait que certains puristes puissent discréditer, voire « diminuer » ce type d'œuvres, la poésie est toujours liée au chant, croit-il : « Sans être une chanson ni pure acrobatie verbale, le poème ne s'est jamais coupé sans dommage des grâces du chant, de la liberté du jeu²⁴⁶. » Marcotte réactualise la notion de chant en utilisant le substantif « chanteur » dérivé du terme pour désigner les poètes comme Sylvain Garneau et Éloi de Grandmont puis, plus récemment, Gilles Constantineau, Jacques Godbout, Gérard Godin, Pierre Perrault et Gilles Vigneault.

²⁴¹ Guy Sylvestre, « Livres en français. La Poésie », *University of Toronto Quarterly*, juillet 1968, p. 581.

²⁴² Louis-Paul Hamel, « Les Cantouques. Gérard Godin poète réaliste », *Le Soleil*, 11 mars 1967, p. 28; André Major, « Les Cantouques » et « Voyages prolongés », *loc. cit.*; André Tilly, « Godin, Gérard, *Poèmes et cantos* », *loc. cit.*

²⁴³ Sylvain Garneau, *Objets trouvés*, Montréal, Les Éditions de Malte, 1951, 93 p.

²⁴⁴ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, *op. cit.*, p. 105.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 106.

²⁴⁶ *Idem.*

Si leur place au sein d'une poésie légitime est assurée par leur exploitation « des grâces du chant », ces poètes s'écarteraient d'une poésie *sérieuse*. Marcotte évoque la « [p]oésie de chanson [...] volontiers désinvolte²⁴⁷ » d'Éloi de Grandmont ou les vers « d'adolescence²⁴⁸ » de Sylvain Garneau – les deux poètes font figure *d'ancêtres* dans le genre. Puis, il souligne les thèmes de la poésie de Gérald Godin qui « orchestre les motifs d'une jeunesse rêveuse et insatisfaite : tendresse et révolte, désir de départ et vœu d'enracinement, louange fugace et dérision²⁴⁹ »; il aborde enfin les œuvres de Pierre Perrault et, en ce qui nous concerne, de Gilles Vigneault –, ses œuvres poétiques *Étraves*²⁵⁰ et *Balises*²⁵¹ – qui « se tournent vers le passé, l'histoire et le folklore, pour tenter d'y entendre la mélodie ininterrompue d'une communauté culturelle²⁵² ». Marcotte repère dans les chansons de Vigneault et de Perrault une portée nationaliste. Le chant libéré de ces deux derniers « poètes-chanteurs » se caractérise ainsi par un côté résolument populaire et puise à même le folklore québécois. Gilles Vigneault fait d'ailleurs figure d'exception, étant le seul poète figurant dans *Le temps des poètes* à mener une carrière musicale soutenue.

La manière dont Gilles Vigneault apparaît dans l'ouvrage de Marcotte est éloquente. Tout se passe comme si Marcotte traçait un chemin qui, ultimement, menait aux chansonniers : il aura d'abord fallu leur paver la voie en élargissant la notion de « chant », donner à la chanson une place légitime dans l'histoire de la littérature en l'associant, de loin, à un des poètes les plus reconnus de l'histoire littéraire québécoise, Alain Grandbois. Puis, passant d'un poète désinvolte à l'autre, Marcotte trouve sur son parcours heuristique la notion de folklore qui sied à Perrault et, enfin, à Vigneault. C'est donc en étant rattachée à une poésie hors du commun, en quelque sorte plus légère et d'une légitimité déjà incertaine, que la chanson peut figurer dans cet ouvrage portant sur la poésie. Et même lorsque Marcotte se penche sur le travail de Gilles Vigneault, ce n'est que de biais qu'il aborde ses chansons, comme si celles-ci servaient surtout à nourrir sa création poétique. Marcotte illustre que « la chanson étant venue, et sa leçon de simplicité, et le contact avec un vaste public, le poète convenait de ne chanter que dans l'ombre de ce barde populaire²⁵³ ». Curieuse dualité que construit Marcotte : le poète Vigneault *chante*, alors que le chansonnier Vigneault

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 107.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁵⁰ Gilles Vigneault, *Étraves*, Québec, Éditions de l'Arc, coll. « de l'Escafel », 1959, 167 p.

²⁵¹ Gilles Vigneault, *Balises*, Montréal, Éditions de l'Arc, coll. « de l'Escafel », 1964, 88 p.

²⁵² Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, *op. cit.*, p. 118.

²⁵³ *Ibid.*, p. 123.

s'apparente plutôt à un barde, ce poète celte venu d'un autre âge. Il écrirait de la poésie avec l'âme d'un chanteur, populaire de surcroît, en souhaitant atteindre un vaste auditoire. « Au reste, et quelques soient les intentions de Vigneault, c'est bien ainsi qu'on le lit : pour entendre non pas sa voix même, mais l'écho de sa voix, le poème prolongeant la chanson²⁵⁴ ». Cette phrase résume bien la manière dont Marcotte traite la notion contemporaine du chant : comme l'écho d'un ancien troubadour dont l'équivalent se situe à mi-chemin entre le poète désinvolte et le chansonnier. Selon Marcotte, malgré la volonté de certains spécialistes de la culture populaire de l'époque comme Yvonne Bernard²⁵⁵ de réduire « l'abîme » qui existe entre elles, ce serait un leurre de croire que la chanson pourrait se hisser au niveau de la poésie : « les textes des chansonniers supportent difficilement la lecture, [...] la chanson – même la meilleure – passe vite, [elle] reprend les thèmes permanents de la poésie, mais toujours les appauvrit²⁵⁶ ». Malgré le travail formel des textes de chansons écrits par Gilles Vigneault, Marcotte affirme que c'est « non sans ennui » qu'il fait la lecture du texte de la « très belle chanson²⁵⁷ » « Mon pays ». Même une des plus grandes chansons québécoises n'arrive pas à se hisser au rang de poème. Elle suscite l'ennui du lecteur qui la *performerait* comme un poème, c'est-à-dire qui la lirait silencieusement et sans musique. Tout ce chemin parcouru par Marcotte dans ce chapitre sur les « Poètes-chanteurs » n'a pas réellement permis à la chanson de trouver ses lettres de noblesse, même s'il a établi des liens entre la poésie et elle. Simplement évoquée en contrepoint de la poésie, elle n'en serait qu'une forme « appauvrie » : « Par rapport à la chanson la poésie se définit comme le domaine de la négativité, de la contestation, de la mise en question du doute. On a le droit de chanter, qui en douterait, la musique emporte toutes les incertitudes; mais a-t-on le droit de parler?²⁵⁸ » L'imaginaire du plaisir et de la désinvolture est rare dans l'ensemble du métadiscours sur la poésie. Celle-ci est davantage présentée comme une vocation, voire un don qu'il ne faut pas prendre à la légère. La poésie n'est résolument pas un genre considéré comme *populaire* par la critique. En s'écartant des éléments constitutifs liés à la poésie, Marcotte dépeint la chanson au mieux comme l'envers du genre poétique.

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Yvonne Bernard, « La chanson, phénomène social », *Revue française de sociologie*, vol. 5, n° 2, 1964, p. 166-174.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 124.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 125.

Une mélodie, un rythme, une simplicité de sens : présence de la chanson dans *L'histoire de la littérature française du Québec*

Dans la toute dernière section du tome de *L'histoire de la littérature française du Québec* dédié à la poésie, Pierre de Grandpré et René Garneau soulignent d'entrée de jeu que la poésie du pays des années soixante aurait partie liée avec la chanson : tout un pan de cette production poétique aux accents nationalistes serait influencé par la « tradition orale et populaire²⁵⁹ », croient-ils, plaçant la voix réelle, physique, au centre de l'entreprise créatrice et de l'énonciation des poètes. La tradition folklorique des contes et légendes serait un terreau fertile pour ces poètes, dont Pierre Perrault est l'exemple le plus probant. Selon de Grandpré et Garneau, Perrault, par son style épique plus que lyrique, tracerait une voie de passage entre « les poètes “de l'appartenance” et les poètes-troubadours, les poètes simples et directs qui, s'exprimant par la chanson, ont d'emblée rejoint le cœur populaire²⁶⁰ ». Perrault est présenté à la fois comme une sorte d'entremetteur entre les représentants de la tradition poétique médiévale et les chansonniers québécois et, dans le cadre du texte des deux auteurs, comme porte d'entrée à leurs réflexions sur la chanson.

De Grandpré et Garneau notent que la chanson québécoise a, dès ses origines, « parfois affleuré au niveau de la littérature et même, par éclairs, de la bonne poésie²⁶¹ ». Les termes utilisés par les auteurs (« affleurer », « niveau ») ne trompent pas : la poésie trône au-dessus de la chanson²⁶². Néanmoins, elle occupe une place essentielle dans l'histoire de la littérature, « se situant elle-même à la source du lyrisme. Toute poésie ne fut-elle pas communément chantée par ceux qui l'écrivaient, bardes, rhapsodies ou troubadours, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'invention de l'imprimerie, et même pendant la Renaissance?²⁶³ » Le chant cimente la filiation entre la poésie originelle et la poésie contemporaine québécoise, entre la tradition et la modernité.

²⁵⁹ Pierre de Grandpré et René Garneau, « Poètes du pays “réinventé” », *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III, op. cit.*, p. 328.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 344.

²⁶¹ Pierre de Grandpré et René Garneau, « Poètes du pays “réinventé” », *loc. cit.*, p. 345.

²⁶² Les propos des auteurs rejoignent ceux de François Hertel. Dans un article paru dans le *Photo-Journal*, François Hertel offre un panorama de la vie littéraire du Québec depuis Paris. Il donne son appréciation de quelques œuvres publiées dans les derniers mois, telles que *La ville inhumaine* de Laurent Girouard et *Mon Babel* de Pierre Trottier. Avant de s'arrêter plus longuement sur la production et les réflexions des écrivains associés à *Parti pris* – que Hertel décrie vindictivement –, il partage de brèves observations sur la revue de l'Université d'Ottawa, *Incidences*. Si l'auteur dit apprécier modérément la prose qui paraît dans cette revue qui publie des études et des textes de création, il dit abhorrer la « poésiequette [...] à la mode » qu'on y retrouve. Dans le sixième numéro de la revue, Hertel juge qu'on y « accorde une place excessive à la chansonnette, qui touche à la poésie de façon si tenue ». (François Hertel, « Les lettres canadiennes vues de Paris », *Photo-Journal*, 6 janvier 1965, p. 6.)

²⁶³ *Idem.*

Dans ce chapitre sur les « poètes de la chanson », Garneau et de Grandpré se penchent sur deux d’entre eux – et non les moindres – : Félix Leclerc et Gilles Vigneault. Les auteurs proposent, après avoir abordé leurs œuvres poétiques respectives, des analyses des textes des chansons de Leclerc et de Vigneault, en faisant l’impasse sur leur dimension musicale – en les lisant, donc, strictement comme des poèmes. Ce recours à la chanson sert moins à valoriser (ou réhabiliter) le genre qu’à assoir l’hégémonie de la poésie. En fait, disent-ils,

la bonne poésie secrète ses propres rythmes; elle ne s’assujettira qu’épisodiquement aux lois propres de l’exécution musicale. Et les pouvoirs d’incantation qu’elle obtient par un délicat équilibre d’images et de sons, ne visant pas en premier lieu aux audiences massives et à une intelligibilité immédiate, n’ont nul besoin de se subordonner à une mélodie, à un rythme, à une simplicité de sens imposés de l’intérieur, – servitudes par définition étrangères à sa plus intime et profonde visée²⁶⁴.

Les jugements contre la chanson ne sont guère voilés. L’âme de la poésie qui s’est perpétuée dans l’histoire est souveraine des formes musicales, voire produit sa propre musicalité, alors que la chanson n’est pas complète sans musique qui l’accompagne. Les chansonniers créeraient en somme une « poésie “sécurisante”, c’est-à-dire détachée des réalités socio-économico-sociales, liée plutôt aux valeurs permanentes²⁶⁵ ». La chanson est perdue, tiraillée entre un élan vocal qui évoque les origines – difficile de savoir si ces « épisodes » font référence à l’Antiquité, au Moyen Âge ou plutôt à la tradition folklorique canadienne-française – et une incapacité à s’inscrire complètement dans son époque. Le chant du poète permet à ce dernier de prolonger l’art des tout premiers temps de l’humanité, sans toutefois dégrader son poème en l’assujettissant aux caractéristiques de la musique.

Comme le déplore Marc-Antoine Lapierre, la chanson québécoise a beaucoup souffert du parti pris « folkloriste » des chercheurs à son endroit. Lapierre indique que la chanson québécoise est, dès le XIX^e siècle, au cœur d’un discours nationaliste qui se réapproprie la tradition orale²⁶⁶. Les élites conservatrices en feront, au XX^e siècle, un objet culturel central de leur « idéologie de conservation » : « cette élite issue majoritairement du clergé voit dans cette “chanson populaire” l’expression de la bonne culture canadienne-française basée sur les valeurs du terroir et la

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 349.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 347.

²⁶⁶ Marc-Antoine Lapierre, *Le mythe de la chanson québécoise : une étude sur les liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier des années soixante*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010, p. 7.

tradition²⁶⁷ ». Cette attitude aurait contribué selon Lapierre, qui reprend les propos de Jean-Nicolas de Surmont²⁶⁸, à « véhiculer l'idée que la chanson non littéraire et anonyme était la forme d'expression canadienne-française privilégiée²⁶⁹ ». Les années 1960 verront la « chanson poétique » prendre le dessus sur la tradition orale, en vertu de ce que Lapierre nomme la « distanciation poétique » : les chansonniers s'inspireront des éléments des chansons issues de la tradition orale afin de produire des « effets », mais en s'en distanciant pour privilégier un rigoureux travail poétique²⁷⁰. Un « mouvement chansonnier » prend alors forme, parmi une nouvelle jeunesse québécoise désirent s'affirmer – contexte semblable à plusieurs égards aux milieux au sein desquels les *folksingers* américains œuvrent à la même époque²⁷¹. Les deux ouvrages que nous avons étudiés dans les pages qui précèdent ont bien mis en lumière cette dialectique entre tradition orale et « distanciation poétique ». De Grandpré et Garneau ainsi que Marcotte sont conscients de l'influence de la tradition orale sur le travail des poètes-chansonniers québécois et désirent leur donner une légitimité en les étudiant dans des ouvrages *sérieux*, mais ils se gardent de présenter la chanson comme faisant partie d'une forme poétique à part entière. Vigneault et Leclerc ne sont pas *avant tout*, ou exclusivement, des poètes : ni tout à fait poètes, ni *simplement* chansonniers, ils se retrouvent dans une sorte d'entre-deux. Entre la légitimation de la chanson et son rejet dans les marges, c'est en somme la deuxième attitude qui prévaut. L'appellation de de Grandpré et Garneau (« poètes de la chanson ») traduit bien cette alliance entre la chanson et la poésie. Autant chez Marcotte que chez de Grandpré et Garneau, la chanson prend place dans une sorte de mouvement, voire de glissement, d'une poésie quotidienne et prosaïque vers les « échos » de la voix de Gilles

²⁶⁷ *Idem*. La chanson a également servi la propagande catholique, entre autres par l'entremise de l'abbé Charles-Émile Gadbois qui dans les années 1930 compose des pièces inspirées à la fois de la tradition orale canadienne-française et de la chanson française afin de sauver « l'esprit de terroir et de bonne pensée catholique » de « l'invasion de la culture anglo-saxonne et principalement américaine » (*Idem.*, p. 8).

²⁶⁸ Jean-Nicolas de Surmont, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux (dir.), *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 31-52.

²⁶⁹ Marc-Antoine Lapierre, *op. cit.*, p. 8.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 39-58.

²⁷¹ En France, Charles Trenet aura eu le mérite de réhabiliter le métier d'auteur-compositeur-interprète. Dans son sillon, des chansonniers français (et un chansonnier belge) émergeront, suivant deux courants : un groupe plus « intellectuel » d'un côté, comprenant Brassens, Brel et Gréco, alors que, de l'autre, Gainsbourg, Bécaud ou Aznavour correspondent à une tendance plus « populaire ». Au Québec, Félix Leclerc à la fin des années 1950, puis Jean-Pierre Ferland, Claude Gauthier et Tex Lecor entre autres, s'inspireront tant musicalement que poétiquement de ces musiciens français. Cette nouvelle génération de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes québécois proposera à son public – jeune comme eux – des « chansons poétiques » qui inspireront ce mouvement, alors que des boîtes à chansons seront ouvertes et des concours seront mis sur pied. (*Ibid.*, p. 17-19.)

Vigneault dont sont nourris ses poèmes, jusqu'à « l'expression boiteuse et [aux] pires prosaïsmes²⁷² » qu'on retrouve dans les chansons de Félix Leclerc.

Même les deux plus grands chansonniers québécois n'ont pu sauver la chanson du discrédit dont l'affuble la critique. Elle est de différentes manières associée à une forme appauvrie de la poésie, mais également à une ancienne constitution du genre. Art de la performance, elle rejoint la poésie des troubadours et autres bardes des temps anciens; genre plus désinvolte et populaire que la poésie, elle rappelle la tradition orale et folklorique québécoise. En tant que forme accompagnée de musique, elle est assujettie aux structures rythmiques et à la mathématique de la mesure davantage qu'à la musicalité et à la cadence de la versification ou de la métrique. La chanson, dans le discours des critiques québécois évoqués plus haut, n'est pas un genre littéraire qui se suffit à lui-même comme la poésie qui au contraire « secrète ses propres rythmes ». Genre populaire, désinvolte, lié au plaisir, elle n'atteint donc pas l'autoréflexivité et l'autosuffisance de la poésie. Ces éléments ont une acception résolument négative dans le discours critique et s'opposent aux valeurs liées à la poésie. La chanson offre en cela un contrepoint au genre poétique : les critères de légitimité de l'époque ne s'appliquent pas à ce genre en quelque sorte anachronique.

Définition de la poésie, une synthèse

Il est difficile de cerner cette essence de la poésie que plusieurs critiques esquissent : elle est un état d'âme, une disponibilité créatrice, une recherche constante du langage, une forme noble qui s'énonce tout aussi noblement. Mais, avant tout, elle constitue un objet radicalement autonome qui n'a besoin de s'assujettir à aucun accompagnement (musical ou rythmique) ou qui ne saurait porter aucune cause. Altérer l'unicité, l'autoréflexivité et la gratuité de cet objet est un risque pour cette autonomie et, partant, pour l'essence de la poésie en elle-même. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, la poésie engagée est suspecte. C'est aussi pourquoi le lyrisme comme mode d'énonciation privilégié du genre poétique a toujours une aussi grande fortune dans la critique. Ces éléments répondent, il nous semble, à une sorte d'idéal du poète, de figure mythique de l'esprit poétique assez conventionnelle, qui réécrit des « sociolectes²⁷³ » symbolistes et, dans une moindre mesure, romantiques, à même le discours de la critique. Dans les textes étudiés plus haut se profile

²⁷² Pierre de Grandpré et René Garneau, « Poètes du pays "réinventé" », *loc. cit.*, p. 354.

²⁷³ Pierre V. Zima, *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 1988, p. 19-22.

l'idéologème de l'« autoréflexivité poétique » qui actualise des éléments phares de l'histoire de la poésie, comme l'intransitivité, l'état poétique et le lyrisme, caractéristiques qui consacrent la vision, surtout utopique, d'un genre radicalement autonome des autres formes langagières. Plusieurs critiques tracent les contours du genre poétique en se gardant d'évoquer des éléments formels précis, préférant se référer à des contre-exemples et adosser la poésie aux genres qui lui sont distincts (l'essai, le pamphlet, par exemple). Cette manière inductive de définir la poésie en ne la définissant pas réellement suggère aussi qu'une certaine idée de la poésie est partagée par le lecteur et le critique, à tout le moins supposée comme telle. En abordant les interactions des textes étudiés ci-haut, il est possible d'observer une lisibilité particulière associée à la poésie au cœur de l'horizon d'attente de la critique. Certaines définitions construites dans le discours sont d'ailleurs incomplètes ou très succinctes parce qu'elles vont de soi, la poésie étant un genre qu'on lit d'une certaine manière, selon des codes parfois assez convenus.

Qu'est-ce qu'un roman?

Les tentatives claires et explicites de définition du roman occupent une place encore plus restreinte que celles de la poésie dans le discours critique québécois de la décennie 1960; on peut néanmoins trouver des textes qui s'y affairent. Cette rareté s'explique-t-elle par la conception de ce genre comme un objet traditionnellement composite, voire *informe*, et que l'histoire littéraire a longtemps eu du mal à cerner? Comme l'indique Marthe Robert, le roman est un genre « révolutionnaire et bourgeois » qui revêt les caractéristiques de l'époque impérialiste qui l'a vu naître, au milieu du XIX^e siècle : jouissant de la « liberté du conquérant », il prend en charge les multiples discours et domaines de « l'expérience humaine » et tend à subvertir les catégories littéraires traditionnelles. Le « roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie²⁷⁴ ». Pour sa part, Alain Vaillant rappelle que le roman a longtemps été un genre ignoré des différents traités de poétique. En effet, « appartenant à la sphère intime de la lecture, il n'est formaté par aucun modèle rhétorique²⁷⁵ » alors que les genres littéraires sont des genres du discours définis selon les règles de l'éloquence jusqu'au milieu du XIX^e siècle – moment où le roman se cristallise et où il connaît d'importants développements. Le roman ne sera considéré comme un genre légitime que tardivement. Mikhaïl Bakhtine révèle d'ailleurs que la constitution du roman

²⁷⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 14.

²⁷⁵ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, op. cit., p. 254.

pourrait avoir contribué à son caractère *mineur*. Il affirme que les grandes poétiques classiques, telles que celle d'Aristote, ont servi à unifier, et ainsi hiérarchiser, les langues européennes. Elles ont « déterminé le contenu et la force de la catégorie du langage “un” dans la pensée linguistique et stylistique de même que son créateur, stylisateur pour la majorité des genres poétiques²⁷⁶ ». C'est au contraire de manière « décentralisatrice » que le roman s'est développé : sa nature polyphonique rendant compte de la « diversité sociale des langues²⁷⁷ » l'a non seulement tenu longtemps à l'écart des poétiques contemporaines, mais elle a contribué à ce que la philosophie du langage, la linguistique et la stylistique l'ignorent également²⁷⁸. Le roman, illustre l'auteur russe, est le genre dans lequel se meut le bouffon de foire.

Il ne faudrait pas voir dans ce bref détour par l'histoire du roman une tentative d'expliquer incontestablement l'absence de consensus autour de la définition du roman dans le discours critique de l'époque au Québec. Rappelons que les textes de notre corpus ne sont pas des traités de poétiques ni, pour la plupart, des ouvrages monographiques sur la théorie du roman – hormis *Le roman canadien-français du vingtième siècle* que nous aborderons plus loin. Nous croyons néanmoins que la réception de plusieurs œuvres révèle une volonté de la part de la critique de s'interroger sur le genre romanesque. Le discours critique énonce ainsi, de manière parcellaire, une certaine définition du genre romanesque correspondant à l'horizon d'attente de la critique.

Une grande architecture littéraire

L'écriture d'un roman a ses exigences. « [R]echerche de l'homme par l'homme » visant à découvrir « l'aventure humaine²⁷⁹ », le roman répondrait au premier chef selon Gérard Bessette à une fonction mimétique, voire hypnotique : il s'agit, pour l'écrivain, de construire l'illusion de la réalité. En ce sens, les romanciers seraient des « rénovateurs des formes du monde²⁸⁰ », ajoute Jean

²⁷⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1975] p. 96.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 97. La philosophie du langage et la linguistique se sont longtemps attachées à la situation sociolinguistique, laissant pour compte le « dialogue intralinguistique (dramatique, rhétorique, scientifique et usuel) » propre au roman. Pour sa part, comme elle comprend l'œuvre comme un système clos, elle n'arrivait pas à considérer comme poétique l'ironie ou la satire, les associant plutôt à la rhétorique.

²⁷⁹ Gérard Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1968, p. 307.

²⁸⁰ Jean Marcel, « Un semestre de romans et de romanciers », *L'Action nationale*, vol. LIV, n° 12, juin 1965, p. 1024. Dans ce texte rétrospectif de l'année littéraire 1964, Marcel se plaint de l'absence d'originalité des romanciers de son époque : « on s'installe dans des images conventionnelles par peur de devoir approfondir le sens et le signe de l'écriture romanesque », écrit-il au sujet des romanciers. La nature du genre romanesque semble aller de soi pour Jean Marcel. Il existe un « sens » auquel doit se soumettre l'écriture du roman. Marcel reste cependant évasif sur la nature de ce

Marcel. Ces formulations ne sont pas sans rappeler la vision commune du roman réaliste balzacien qui, selon Pierre Barbéris, est « fondé sur la description et sur l'analyse, sur la fourniture d'une documentation et sur le récit logique²⁸¹ ». Il s'agit véritablement d'une figure de référence du roman, « contestée à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle par tout ce qui se réclame de Joyce, de Proust, des romanciers américains et du roman nouveau »; or, le modèle est, à en lire la critique québécoise, toujours effectif. Les propos de Cécile Cloutier et Réjean Robidoux, dans leur recension du roman *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, rare compte rendu écrit à quatre mains dans un journal, vont dans ce sens. Un roman, disent les auteurs, devrait nous faire « consentir, le temps de sa vie en nous – le temps, du moins, de sa lecture fervente – à une réalité même d'exception²⁸² ». Cloutier et Robidoux, ajoutent :

Nous en sommes réduits, tant que dure l'enchantement, à nous persuader que seuls sont réels dans le monde les aspects décrits : nous oublions à peu près qu'une œuvre n'est qu'une perspective particulière de la réalité. Le romancier nous met en contact direct avec une image qui se substitue à notre propre existence²⁸³.

Ces propos rappellent ceux de Georges-André Vachon au sujet du même roman qui estime que la « véritable fonction » de la « langue et [de] la technique romanesques » est « d'édifier un univers cohérent et vrai, et donc parfaitement habitable, pour cet étranger qu'est le lecteur²⁸⁴ ». Un roman doit ainsi construire un monde auquel le lecteur peut s'identifier, un monde si vrai qu'on serait presque en mesure de l'habiter.

Bien entendu, un roman comporte des personnages. La critique s'attend cependant à un certain type de personnages. Grâce à ce dernier, le lecteur aurait accès à des comportements sociaux humains en concentré. Il s'agit d'un élément central dans l'horizon d'attente de la critique qui conditionne les jugements portés sur le roman de l'époque – nous verrons à quel point dans notre chapitre sur le Nouveau roman. Jean Ménard, dans son compte rendu du *Jour est noir* de Marie-Claire Blais, est attaché à un idéal de travail et de rigueur lié à l'écriture romanesque. Il soutient

sens du roman, tout au plus évoque-t-il un certain rôle que doit tenir le romancier, et la plupart des romanciers ayant publié en 1964 n'ont pas su le remplir : « jamais ne songent-ils à s'interroger sur le sens de la littérature en elle-même, sur leurs fonctions d'écrivains, d'engagés dans l'acte même d'écrire, de *renovateurs des formes du monde* ». Marcel mesure lui aussi la valeur du roman à sa fonction mimétique : le romancier doit garder à l'œil le réel, les « formes du monde », afin d'en faire un matériau romanesque, en sa qualité de « renovateur ».

²⁸¹ Pierre Barbéris, *Balzac : une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1971, p. 36.

²⁸² Cécile Cloutier et Réjean Robidoux, « ...L'Amadou qui côtoie l'étincelle », *Le Droit*, 9 novembre 1963, p. 11.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ André Vachon, « Trois romanciers : Jean Pellerin, Paule Saint-Onge, Louise Maheux Forcier », *Relations*, janvier 1964, p. 22.

qu'un roman, par l'entremise de ses personnages, « devrait enrichir sa connaissance de l'homme²⁸⁵ », rôle que l'œuvre de Blais n'arrive pas à remplir. Les raisons de l'échec de l'œuvre semblent résider dans la faiblesse des personnages de Blais : il reproche à l'écrivaine de mettre en scène des personnages qui ne sont pas décrits avec suffisamment de « clarté » et qui manquent de cohérence, d'épaisseur psychologique. Sans être réellement didactique, le roman ne doit pas être complètement gratuit : il comporte une dimension heuristique. Au terme d'une longue et minutieuse recherche, en amont de l'écriture de l'œuvre, le romancier ou la romancière devrait offrir au lecteur des personnages suffisamment développés psychologiquement afin qu'il nous en apprenne un peu plus sur la condition humaine. C'est sans doute pour cette raison que l'auteur du journal ottavien ajoute qu'un roman ne doit pas être réalisé dans l'urgence : « Le rythme de publication de certains écrivains canadiens paraît presque miraculeux. Il faut porter neuf mois un enfant. Il semble que l'on puisse écrire un livre beaucoup plus vite²⁸⁶ » écrit Ménard, ironique. La symbolique de la gestation est ici porteuse : une certaine sacralisation de la création romanesque longuement réfléchie et de l'œuvre patiemment échafaudée est suggérée par l'ironie de Ménard. Faut-il en conclure que les œuvres plus rapidement achevées sont moins valables que celles mûries plus longuement? « Nous admirons les auteurs qui écrivent comme ils respirent, mais nous admirons beaucoup plus les romanciers qui rivalisent avec eux-mêmes et qui recommencent plusieurs fois un roman²⁸⁷ », ajoute-t-il. Paul Gay voit dans son article sur le roman *Les infusoires* de Monique Bosco un habile contre-exemple de ces romans qui manquent de rigueur. Il s'agit selon lui d'un roman écrit « d'un style fort travaillé et concis, un style que j'ai beaucoup apprécié, intelligent, un style qui fuit la sensiblerie²⁸⁸ ». On peut remarquer, dans le discours critique romanesque de l'époque, une franche dichotomie entre le style rigoureux et profond d'une part et l'écriture futile et approximative de l'autre.

Dans l'introduction de leur ouvrage *Le roman canadien-français du vingtième siècle*²⁸⁹ auquel nous avons fait référence plus haut, Réjean Robidoux et André Renaud retiennent des

²⁸⁵ Jean Ménard, « La vie littéraire. *Le Jour est noir* », *Le Droit*, 24 février 1962, p. 12.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ *Idem*.

²⁸⁸ Paul Gay, « *Les Infusoires* de Monique Bosco », *Le Droit*, 27 novembre 1965, p. 7.

²⁸⁹ Cet ouvrage propose une série d'études provenant de cours universitaires dispensés (et filmés) entre 1964 et 1966. Laurent Mailhot, quelques années après la parution de l'ouvrage, estime que les auteurs ont su reconnaître l'inextricable lien entre le fond et la forme d'une œuvre, les poussant à s'intéresser aux œuvres romanesques novatrices – comme nous le verrons dans le quatrième chapitre. « Voilà aussi pourquoi Robidoux et Renaud se montrent si ouverts, si libres de préjugés (sinon de préjugés *favorables*) envers les tentatives récentes chez nous du

éléments permettant de tracer une définition substantielle du roman – rappelons qu’il s’agit d’une monographie, sa longueur étant plus considérable que celle d’un article de journal ou de revue et la teneur théorique y est plus dense. Les auteurs mettent eux aussi de l’avant l’impératif de la vraisemblance associée au roman. Pour ce faire, ils s’appuient sur une citation située en épigraphe du roman *Le Rouge et le noir* de Stendhal – attribuée à l’origine à l’abbé Saint-Réal au XVII^e siècle : « Un roman : c’est un miroir qu’on promène le long d’un chemin. » Certains éléments de leur synthèse contribuent à maintenir le roman à l’intérieur de frontières qui le bordent depuis longtemps – les propos d’un auteur du XVII^e siècle, réactualisés au XIX^e, constituent le point de départ méthodologique de l’œuvre. Tout en demeurant attentifs aux développements du roman contemporain, les auteurs cantonnent ce dernier à des exigences esthétiques vieilles de plusieurs siècles.

Dans l’introduction de leur ouvrage, les auteurs font également de la temporalité un élément constitutif du genre romanesque qu’ils définissent en le comparant à la poésie. Ils affirment qu’au contraire de la poésie qui, nous l’avons vu, existe dans « *l’instant* », le roman est un art qui « *fait état de la durée*²⁹⁰ », qui « donne forme à cette durée humaine, parfois exaltante, mais souvent terne et grise²⁹¹ ». À l’instar de Jean Ménéard qui désapprouve la publication hâtive de certains romans, Robidoux et Renaud suggèrent que le roman nécessite une maturation plus importante que la poésie. Le roman serait en cela un genre plus exigeant que ne l’est la poésie, puisque le romancier ne saurait s’en remettre au « seul moment de l’inspiration ou de l’expérience illuminatrice²⁹² ». Le romancier « connaît l’obligation de mettre en œuvre des techniques » qui sauraient « relier entre eux les instants merveilleux, qui pourraient être exploités poétiquement [...] et d’intégrer dans la continuité du devenir les moments médiocres et la longueur du temps qui composent une durée : une heure, une journée, toute une vie²⁹³ ». Le romancier est bien touché par l’inspiration, mais, plus lucide que le poète, il « connaît » les exigences que requiert l’écriture d’un roman. La poésie, en tant que forme *de l’instant*, émerge souvent lors des « moments les plus aigus – déchirants ou

roman-interrogation ou du roman-poème ». Cependant, Mailhot juge « plus “littéraires” et plus “critiques” » les méthodes qui prennent en compte l’ensemble de la production d’un écrivain plutôt que celles qui suivent une tendance plus « panoramique ». (Laurent Mailhot, « Une critique qui se fait », *Études françaises*, vol. 2, n° 3, 1966, p. 336; 337) (C’est Mailhot qui souligne).

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 11. (Les auteurs soulignent.)

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² *Ibid.*, p. 12.

²⁹³ *Ibid.*, p. 12-13.

merveilleux – de l’existence²⁹⁴ », souvent mue par une « nécessité vitale²⁹⁵ ». La poésie pourrait ainsi naître grâce aux éclats de l’inspiration que provoque les épreuves du quotidien. On a vu que l’ensemble du discours critique privilégie néanmoins un travail du langage, passé l’étape de l’inspiration fugace. Mais ce travail n’est en rien aussi exigeant que ne l’est celui qu’accomplit le romancier. En effet, les auteurs jugent que le ce dernier doit « vaincre des écueils bien plus redoutables [que le poète] pour atteindre à l’art parfait²⁹⁶ ». Ils dépeignent en cela le romancier comme une figure presque altruiste qui met au service de l’art romanesque les élans de son inspiration par son travail acharné. Car le roman, cette « grande architecture littéraire²⁹⁷ » rendrait compte des effets temporels permettant de donner au lecteur l’illusion du temps qui s’écoule. Ce genre se rapprocherait ainsi du récit historique. Il lui faut donc retomber sur terre et affronter avec lucidité la charge de travail imposante que nécessite son œuvre, disent les auteurs. Cette conception du roman n’est pas sans évoquer celle du XIX^e siècle dans le sillage de la pratique de Balzac. Difficile de ne pas songer aux prétentions de celui qui, dans la préface à la *Comédie humaine*, désire concurrencer l’état civil, en lisant la formule de la « grande architecture littéraire » proposée par Robidoux et Renaud. Selon eux, « au long du XIX^e siècle l’œuvre balzacienne, comme celle des principaux représentants du réalisme et du naturalisme, avait largement circulé chez les amateurs canadiens de romans²⁹⁸ ». Or, il semble que ce modèle soit toujours effectif pour les critiques romanesques des années 1960.

Un roman est une œuvre qui naît d’un travail acharné et d’un esprit froid. Vaste structure architectonique mimant le temps et la psychologie de l’humanité, reposant sur la « correspondance homologique entre le microcosme de l’œuvre et le macrocosme du réel²⁹⁹ », comme l’indique Paule Petitier, il exige un mûrissement et ne peut être réalisé que par le jaillissement de l’inspiration. Ces éléments ont une acceptabilité favorable dans le discours critique de l’époque et constituent des valeurs chargées positivement. Le romancier en pleine possession de ses moyens, comme le décrivent Robidoux et Renaud, emprunterait au récit historique certains de ses mécanismes en mimant la « durée » du temps humain. L’œuvre quasi architecturale qu’il érige brique par brique confondrait le lecteur à un point tel que, comme le disent Robidoux et Cloutier, il ne pourrait

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁹⁶ *Idem.*

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹⁹ Paule Petitier, « Le récit janus. Histoire romantique et roman balzacien », *loc. cit.*, p. 363.

résister à son emprise. Ce dernier devra se résigner à y pénétrer pour expérimenter cette nouvelle réalité créée par le romancier. C'est l'esprit froid et concentré que le romancier saurait mener à terme cette difficile tâche. Cette nature totalisante n'a pas échappé à la critique québécoise, entre autres à Cécile Cloutier : « le projet romanesque est par nature totalisant. Ou, si l'on veut, il suppose une vision globale du monde et manifeste une volonté prométhéenne de tout récupérer de l'existence, de tout lester d'un sens³⁰⁰ ».

Le genre romanesque, une synthèse

Comme un nombre restreint de critiques énoncent clairement la définition du roman, il faut se pencher sur certains de leurs jugements sur les œuvres afin de repérer une poétique romanesque et de reconstituer cette dernière à partir d'éléments parcellaires et disparates. Nos chapitres subséquents s'attacheront entre autres à des études de la réception d'œuvres romanesques qui mettent en jeu ces éléments de définition du roman. Une bonne part de la critique appuie ainsi ses appréciations du genre romanesque sur un savoir lié à l'idéologème du « réalisme balzacien ». D'abord, règle générale, la critique juge surtout négativement des romans – ou des parties de romans – qui s'écartent de l'imaginaire lié à la « grande architecture littéraire » romanesque résultant d'un lourd travail de création – éléments vus plus haut. Elle semble en effet rechercher, sinon regretter, la vraisemblance rassurante du roman issu de la tradition réaliste. Le romancier devrait ensuite savoir qu'il ne peut pécher par excès d'élans inspiratoires ou par un symbolisme ou une écriture poétique trop ostentatoires. En fait, les critiques évoquent souvent des éléments d'une œuvre romanesque qu'ils jugent incongrus, qui ne cadrent pas avec les impératifs du genre et manifestent ce faisant une attitude hostile à la présence d'éléments qui menaceraient la pureté du genre. Pour certains, il est proprement impossible de développer une pensée rationnelle ou de poser des jugements sur une œuvre qui s'écarte trop du réalisme³⁰¹. La critique recherche de la clarté, elle veut s'identifier aux personnages et au monde construits dans le roman, comme nous l'avons vu dans la section précédente, et elle déplore des personnages qui « nous restent cachés, [...] que le lecteur saisit à peine³⁰² » Gilles Marcotte, dans l'introduction du *roman à l'imparfait*, note que

³⁰⁰ Normand Cloutier, « La Contestation dans le nouveau-roman canadien-français », *Culture vivante*, 1966, p. 14.

³⁰¹ C'est que suggère entre autres Michèle Mailhot dans un commentaire sur *Le jour est noir* de Marie-Claire Blais : « Je pense qu'on ne peut discuter un tel livre pas plus qu'on ne peut discuter la douleur. Et ce livre est douleur pure, rendue plus tragique encore du fait qu'elle ne proteste pas mais se résigne. »

(Michèle Mailhot, « L'homme en face de la vie », *Châtelaine*, juin 1962, p. 52.)

³⁰² André Renaud, « Marie-Claire Blais : *Le Jour est noir* », *Livres et Auteurs canadiens*, 1962, p. 9.

la critique québécoise attend toujours, à la fin des années 1960, sa « comédie humaine³⁰³ ». Le roman balzacien est pour Marcotte un véritable modèle; un modèle un peu désuet et, surtout, impossible à atteindre. Ce roman espéré par la critique québécoise – et qui ne serait toujours pas advenu, selon lui – aurait été capable de rendre compte « de notre histoire enfin promue aux grandes dimensions de la passion et de la lucidité³⁰⁴ ». Réjean Robidoux et André Renaud formulent ce vœu dans leur ouvrage cité plus haut, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*. Ils abordent, comme nous le verrons dans notre dernier chapitre, les nouvelles tendances romanesques québécoises influencées par le Nouveau roman. Cependant, dans l'introduction de leur ouvrage, les auteurs estiment que l'histoire romanesque québécoise, qu'ils jugent pauvre, repose sur une trop mince « filiation ». Les romans sont « rares » et les romanciers, « isolés » – alors qu'au contraire les poètes se sont souvent regroupés en « cénacles », ce qui aura favorisé l'émulation et la stimulation entre eux :

On peut deviner ce que serait pour tout le roman canadien l'apparition d'une œuvre – un livre ou, mieux, la production vaste et puissante d'un écrivain – qui s'imposerait à tout point de vue. Un fort chef-d'œuvre romanesque informerait en l'illuminant tout un nébuleux passé, lui donnerait un sens, sur le plan de notre collectivité, tout en le transcendant absolument. Du coup, le présent, qui compte un nombre appréciable de tentatives heureuses, quoique limitées, se trouverait littéralement changer de visage³⁰⁵.

Les auteurs prêtent ainsi une potentielle force au roman qui saurait, par ruissellement, susciter la production d'œuvres romanesques subséquentes. D'ailleurs, les expressions et les vocables qu'utilisera Gilles Marcotte une dizaine d'années plus tard pour décrire ce roman connotent la grandeur et la puissance : « grand roman de la maturité³⁰⁶ »; « texte [qui] procure une impression de solidité, de sécurité³⁰⁷ »; « texte précis, méthodique³⁰⁸ »; « forme classique, conquérante du roman occidental³⁰⁹ »; œuvre offrant une « vision totale, solidement articulée, abondante en cause et en effets, de la société et de son évolution³¹⁰ ». Pour Robidoux et Renaud, ce roman ne serait

³⁰³ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait : la « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo : Essai », 1989, p. 10.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

³⁰⁵ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 14-15.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁰ *Idem.*

rien de moins qu'une « production vaste et puissante » qui illuminerait et informerait le passé. Cet imaginaire rejoint celui que construit la critique québécoise des années 1960.

Entrelacements génériques

Dans le discours critique de l'époque, la poésie et le roman ont leurs règles propres, appartiennent à deux mondes qu'il n'est pas aisé d'unir. La critique est fortement attachée aux formes dites *pures* et aux franches distinctions entre les genres. Cependant, comme nous le verrons dans les prochaines pages, le paysage littéraire québécois de la décennie est marqué, et cela ne constitue pas une situation exceptionnelle, par des œuvres qui se situent à la frontière entre le genre poétique et le genre romanesque, des œuvres qui sont, foncièrement, hybrides. Il s'agira dans la prochaine section de mesurer la manière dont les lectures de ces œuvres s'harmonisent avec l'horizon d'attente de l'époque – ou se confrontent à celui-ci, et la façon dont les idéologèmes associés à chacun des genres en présence modulent les jugements proférés dans le métadiscours.

Avant de pousser plus loin notre étude des questions d'entrelacements génériques dans le discours critique, arrêtons-nous à la manière dont sont perçues Suzanne Paradis et Marie-Claire Blais, deux écrivaines dont l'identité littéraire et la figure d'autrice sont elles-mêmes caractérisées par une *hybridité* qui confronte la critique. En effet, elles publient toutes deux durant la décennie des romans et des recueils de poèmes – et même un essai dans le cas de Suzanne Paradis. Il n'y a rien de singulier dans cette pratique transgénérique : Anne Hébert ou Alain Grandbois, parmi d'autres, ont tour à tour écrit des romans et de la poésie. La critique ne peut néanmoins s'empêcher d'associer les deux écrivaines à un genre ou à un autre, et ainsi de refuser leur double identité littéraire. À la fin de 1960, Suzanne Paradis publie son premier roman intitulé *Les Hauts cris*. Elle avait alors déjà fait paraître deux recueils de poésie : *Les enfants continuels*³¹¹ l'année précédente et *À temps, le bonheur...*³¹² en 1960. Deux autres de ses œuvres paraîtront l'année suivante : un roman (*Il ne faut pas sauver les hommes*³¹³) et un recueil de poésie (*La chasse aux autres*³¹⁴). Paradis est-elle une romancière ou une poétesse, se demande la critique qui évoque presque systématiquement sa double identité de romancière et de poète? Sa frénétique production est

³¹¹ Suzanne Paradis, *Les enfants continuels*, Beaumont, [publié à compte d'auteur], 1959, 68 p.

³¹² Suzanne Paradis, *À temps, le bonheur...*, Beaumont, [publié à compte d'auteur], 1960, 116 p.

³¹³ Suzanne Paradis, *Il ne faut pas sauver les hommes*, Québec, Librairie Garneau, coll. « Michel Beaulieu », 1961, 185 p.

³¹⁴ Suzanne Paradis, *La chasse aux autres*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1961, 106 p.

également mise en lumière dans la réception de ses premières œuvres³¹⁵. Tout se passe comme si Paradis produisait une logorrhée littéraire impossible à contenir dans un seul genre. « Il est difficile de bien déterminer si *Les hauts cris* que vient de publier Suzanne Paradis comptent pour son premier roman ou son troisième recueil de poèmes³¹⁶ », écrit d'entrée de jeu Clément Lockquell dans son compte rendu de l'œuvre. Guy Robert estime de son côté que l'œuvre « attein[t] le registre-limite des *Chambres de bois* d'Anne Hébert, et le dépass[e] même du côté vertige poétique et du côté intensité dramatique³¹⁷ ». *Les Hauts cris* « ressemble surtout à un poème. À un beau poème³¹⁸. » On tente de catégoriser l'écrivaine. Paradis réussit à « dépasser les élucubrations de nos jeunes poètes plus ou moins authentiques et débouche dans une œuvre personnelle et originale³¹⁹ » selon Gilles Boyer qui associe l'œuvre à la création poétique, comme si Paradis produisait comme une poète. La réception de *La malebête*, à sa parution à la fin de 1962, révèle que la critique est toujours tirillée quant à la réelle profession de Suzanne Paradis. On ne manque pas d'évoquer l'influence de la poésie sur ses romans, publiés très récemment³²⁰, comme si Paradis était avant tout une poétesse. « Le sixième livre de Suzanne Paradis est son quatrième recueil. De fait, ses deux romans sont aussi des poèmes³²¹ » soutient Guy Robert.

Au début de sa carrière, Marie-Claire Blais est également difficilement cernable par la critique. *Le jour est noir*, « [p]oème plus que roman³²² », est « indécis entre la prose et la

³¹⁵ Guy Sylvestre, par exemple, affirme que Paradis aurait regroupé les meilleurs vers de ses quatre premiers recueils. « [O]n ne voit pas pourquoi elle [ne] publierait pas vingt autres [livres] au cours des vingt prochaines années; le malheur est qu'on ne voit pas non plus pourquoi elle le ferait », déplore-t-il. (Guy Sylvestre, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, loc. cit., p. 495.) Guy Robert reconnaît pour sa part que le mécontentement de la critique face à l'abondance des écrits de Paradis est incongru. « Mais voici qu'avec Suzanne Paradis, nous nous essouffons à la lecture, et surtout nous sommes éblouis de tant de faconde alliée à tant de profondeur. Nous plaindrons-nous que la mariée soit trop belle? (Guy Robert, « *La Malebête* », *Livres et auteurs canadiens*, 1962, p. 48-49.) Dans l'*histoire de la littérature française du Québec*, Pierre de Grandpré reprend ces propos en des termes curieusement similaires : « C'est donc que [Paradis] accorde plus à l'abondance du talent qu'à sa rigueur. Qui donc, après tout, se plaindrait que la mariée soit trop belle, voire un peu coquette? » (Pierre de Grandpré, « Une poésie de grâce, de fantaisie et d'humour », *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III, op. cit.*, p. 120. (Nous soulignons)) Voir aussi Jean Hamelin, « Mailles et Signes dans la poésie de Suzanne Paradis », *Le Devoir*, 8 décembre 1962, p. 11; Gilles Marcotte, « Mailles et Signes dans la poésie de Suzanne Paradis », loc. cit.

³¹⁶ Clément Lockquell, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, roman de la maternité », *Le Devoir*, 18 février 1961, p. 11.

³¹⁷ Guy Robert, « Littérature 1960. *Les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », loc. cit.

³¹⁸ Michèle Mailhot, « Quatre romans dont on parle », *Châtelaine*, octobre 1961, p. 16.

³¹⁹ Gilles Boyer, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », loc. cit.

³²⁰ Michel Champagne, « Suzanne Paradis », *L'Action*, 23 février 1963, p. 4; Joseph D'Anjou, « Les Livres : Suzanne Paradis : *La Malebête* », *Relations*, mai 1963, p. 147; Jean Hamelin, « Mailles et Signes dans la poésie de Suzanne Paradis », *Le Devoir*, 8 décembre 1962, p. 11.

³²¹ Paul Gay, « *La Malebête* », *Lectures*, avril 1963, p. 206.

³²² Henri Dallaire, « Livres », *Maintenant*, loc. cit.

poésie³²³ », ce qui dérouta la critique. « Est-ce bien là un *roman*? J'en doute. Poème? Non plus³²⁴. » En fait, le « talent véritable de visionnaire » de Marie-Claire Blais « s'intègre difficilement dans un roman », mais « s'épanouirait avec un rare bonheur sous la cadence du vers » et révèle même « sa vocation première³²⁵ ». À l'opposé, quand elle s'adonne à l'écriture d'un recueil de poèmes, Blais « frissonne des mêmes cauchemars, des mêmes visions obsessionnelles et caricaturalement grossies que lorsqu'elle écrit un roman³²⁶ ». C'est pourquoi « les romans de Marie-Claire Blais demeurent malgré tout, jusqu'à ce jour, ses meilleurs poèmes³²⁷ ». Ces citations relevées dans la réception des œuvres de Paradis et de Blais illustrent – à l'extrême, peut-être – la manière dont les catégories de la poésie et de la prose sont solidement ancrées dans l'imaginaire de la critique. Tout comme Suzanne Paradis qui, après avoir pratiqué la poésie, peine à assoir sa légitimité de romancière, Blais se voit refuser le titre de poétesse. Les romans poétiques et les poèmes *anecdotiques* de Marie-Claire Blais et la poésie abondante et les romans écrits grâce aux « capacités poétiques » de Suzanne Paradis franchissent les frontières des genres littéraires, mais celles-ci sont maintenues en place par la critique. Il existerait des éléments exclusifs à chaque genre littéraire.

L'histoire littéraire est marquée par la présence de ces œuvres hybrides, des œuvres qui se situent aux limites des frontières génériques entremêlant différents modes d'énonciation et de lecture. Certaines de ces œuvres hybrides correspondent même à une forme d'œuvre purement virtuelle et hypothétique : le roman en vers, selon Christelle Reggiani, se situe « à l'extrême périphérie³²⁸ » du genre romanesque. Même chose pour le poème en prose qui tenterait un procès à la notion de poésie elle-même : « Lire un poème en prose, c'est chercher dans un texte ce qui détermine son appartenance à la poésie et, plus précisément, ce qui le rend "poème"³²⁹ », écrit quant à lui Marc Pelletier. Le Québec des années 1960 comporte ce type d'œuvres et la critique de l'époque est mise au défi : si on attend d'un roman qu'il mette en scène des personnages vivant des événements dans un cadre spatio-temporel réaliste, ces éléments sont-ils suffisants pour assurer

³²³ [Anonyme], « Les livres : *Le jour est noir* », *Le Bulletin du Cercle juif*, *loc. cit.*

³²⁴ Jean Hamelin, « De Gilles Marcotte et de Marie-Claire Blais », *Le Devoir*, 17 février 1962, p. 11.

³²⁵ Jacques Tardif, « Romanciers canadiens-français : *Le Jour est noir* de Marie-Claire Blais », *loc. cit.*

³²⁶ Pierre de Grandpré, « Coulée centrale du lyrisme », *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III, op. cit.*, p. 157. Son recueil *Existences* serait d'ailleurs caractérisé, selon de Grandpré par une « forme descriptive et narrative » et « semble ébaucher un récit ».

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ Christelle Reggiani, « Romans en vers au XXe siècle », *Poétique*, vol. 165, n° 1, 2011, p. 30.

³²⁹ Marc Pelletier, *De Silvio à Nicole Brossard le poème en prose en littérature québécoise*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1987, p. 13.

son identité de roman? Qu'arrive-t-il lorsque ce dernier est mené par une écriture qu'on considère comme poétique et qu'il ne comporte pas réellement de récit, d'histoire? Qu'est-ce qui fait la spécificité de l'écriture poétique si elle n'est pas restreinte aux vers du poème et qu'elle peut prendre en charge la narration romanesque? Si un romancier – reconnu avant tout pour son écriture romanesque – choisit d'écrire un roman en vers, son identité de romancier est-elle menacée? Derrière de telles œuvres qui entremêlent les différents genres, l'horizon d'attente et les habitudes génériques des lecteurs se révèlent.

La critique québécoise des années 1960 a tendance à souligner – d'un imaginaire stylo à encre rouge – les éléments d'une œuvre qui dissonent par rapport à son identité générique, renforçant ainsi l'opposition poésie / prose. Dans la partie qui suit, nous nous attacherons à analyser les réactions et les jugements de la critique face à des œuvres correspondant à deux genres, ou sous-genres, qui se situent de part et d'autre des frontières génériques du roman et de la poésie, en l'occurrence le poème en prose et le roman en vers. Nous nous attacherons en premier lieu à la réception de deux œuvres poétiques qui comportent des poèmes en prose : *Reflet de bérylune* de Frédérique Valois et *Pour saluer une ville* de Jean-Guy Pilon. Ces dernières font partie du corpus regroupé par Marc Pelletier dans sa thèse sur le poème en prose québécois – nous nous appuyerons sur cet ouvrage dans notre exploration du discours critique sur le poème en prose, à laquelle nous ajouterons de menues analyses des deux recueils. Puis, nous clorons ce chapitre avec l'étude de la réception de *La fille de Christophe Colomb*, roman versifié de Réjean Ducharme, classe générique qui confronte les habitudes de lecture, selon Christelle Reggiani. Nous analyserons brièvement le roman également.

Le poème en prose

Cette recherche de *pureté* par la critique ressemble parfois à du désherbage : il faut dégager les éléments prosaïques d'un poème ou les éléments poétiques d'un roman afin de rescaper la légitimité de certaines œuvres. Nous avons vu ce phénomène dans la réception des recueils de Gérard Godin, entre autres. Pourtant, il existe des œuvres qui se limitent encore plus difficilement à un genre exclusif. C'est le cas du poème en prose. Ce dernier, qu'on ne retrouve qu'en nombre restreint dans les années 1960 au Québec selon Marc Pelletier, complique le travail de la critique. Pour appuyer sa définition du poème en prose, Pelletier utilise celle que Suzanne Bernard propose

dans son ouvrage qui a fait école, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*³³⁰, afin de constituer le corpus de sa thèse. Forme brève, le poème en prose est un objet autonome, arborant une écriture cyclique et autoréflexive qui s'écarte de la linéarité de la prose, mais qui s'en rapproche en ce sens qu'il ne s'articule pas en suivant la structure et les contraintes du vers. Une exigence d'instantanéité du poème en prose appelle le poète à s'abstenir d'exécuter de trop amples descriptions; son autoréflexivité l'invite quant à elle à adopter des procédés créant des effets de résonance comme l'anaphore, le parallélisme ou l'allitération. D'un point de vue matériel, ce type de poème prend souvent la forme de blocs de textes isolés par des blancs typographiques, s'apparentant davantage à un paragraphe qu'à une strophe. Si nous nous intéresserons dans les prochaines pages au poème en prose, ce n'est pas simplement parce que ce dernier évoque la confrontation entre deux genres ou deux types d'écriture, mais parce qu'il interroge les frontières génériques de la poésie. Le travail de Pelletier – qui s'avère un riche et exhaustif portrait de la production de poèmes en prose au Québec assorti d'analyses parfois très fines – est pertinent en ce qu'il met en lumière la manière dont la publication de poèmes en prose se fait toujours en confrontation avec la définition de la poésie véhiculée à chaque époque de l'histoire littéraire. Parce que selon lui, « [r]etracer l'évolution d'un genre aussi libre, aussi protéiforme que le poème en prose revient à dégager des lignes de force, à relier des tentatives individuelles qui lui ont, à un moment où l'autre de l'histoire, donné une impulsion nouvelle³³¹ », estime-t-il. Luc Bonenfant et François Dumont, dans la présentation d'un dossier de la revue *Études française* sur le poème en prose québécois paru en 2003, vont plus loin : étudier le poème en prose du Québec permet de « relire autrement l'histoire de la poésie québécoise³³² ».

L'évolution du poème en prose n'a rien de linéaire, note Pelletier. On peut le deviner, surtout en ce qui concerne une forme mouvante, aux frontières poreuses, non seulement frayant avec la prose, mais également avec le verset ou la prose poétique. Pelletier inclut dans son corpus des œuvres dont seules certaines parties peuvent être associées au poème en prose et d'autres qui s'en revendiquent sans lui correspondre tout à fait. Il importe moins de mesurer le degré de fidélité d'une œuvre aux critères du genre que d'observer la forme et la « fonction » des œuvres étudiées³³³.

³³⁰ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, 814 p.

³³¹ *Ibid.*, p. 553.

³³² Luc Bonenfant et François Dumont, « Présentation », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 8.

³³³ Bien que Pelletier ait une vision plutôt souple du genre du poème en prose, et qu'il aborde des œuvres qui s'écartent de la définition du genre établie par Suzanne Bernard (sur laquelle il s'appuie), certaines de ses observations reconduisent un schéma strict du poème en prose et, surtout, de la poésie et de la prose plus particulièrement. Par

Si deux œuvres de deux époques différentes ont une forme en plusieurs points similaires, leur fonctionnement et la manière dont ils actualisent une idée de la poésie – et plus largement de la littérature – peuvent différer complètement. Comme le soutient Jean-Marie Schaeffer, il importe de tenir compte, lorsqu'on s'interroge sur l'identité générique d'une œuvre, du contexte historique dans lequel elle a été conçue et dans lequel elle est reçue. Le genre d'une œuvre est en effet « contextuellement variable³³⁴ », et entre le moment où une œuvre est produite et celui où elle est réactualisée, le genre auquel elle s'identifie est toujours « virtuellement “défunt”³³⁵ » : « les effets divers et imprévisibles induits par la reprise, à des époques différentes, des mêmes traits génériques ne sont qu'un cas particulier du phénomène beaucoup plus général qui est celui de la variabilité dans le temps des phénomènes textuels regroupés sous un même nom³³⁶ », ajoute Schaeffer.

L'étude du poème en prose pousse Marc Pelletier à concevoir les années 1960 au Québec comme une période – et ceci rejoint directement les préoccupations de notre thèse³³⁷ – « où les frontières entre les genres sont tellement incertaines qu'il faudra s'interroger sur la pertinence du vocable « poème en prose » pour décrire les œuvres³³⁸ ». C'est, croit pour sa part Pierre Nepveu dans un article paru dans le dossier piloté par Bonenfant et Dumont, dans un « climat d'incertitude, de tâtonnements et d'insatisfaction croissante à l'égard de l'ordre établi » que le poème en prose constitue le fer de lance d'un « éclatement des formes et [d'une] liberté de dire [qui] semblent

exemple, il affirme que *Genèses* de Paul Chamberland comporte un « échange constant entre d'une part, un discours de prose dont le but est de faire passer un message [...] et d'autre part, un langage de poésie qui propose une dimension symbolique, imagée, du message ». (Marc Pelletier, *De Silvio à Nicole Brossard le poème en prose en littérature québécoise*, op. cit., p. 428.) On a parfois l'impression, en lisant certaines de ses analyses, que Pelletier tente de mesurer le degré de correspondance d'une œuvre au genre du poème en prose. Bien sûr, aborder un genre aussi libre et protéiforme sans s'en tenir à une définition minimale, ainsi que de la poésie et de la prose plus globalement, aurait rendu impossible toute réflexion. Si tout peut être considéré comme un poème en prose, comment celui-ci pourrait-il revendiquer une existence légitime? De manière générale, en concédant le polymorphisme du poème en prose et en se concentrant sur les fonctions des formes littéraires, le travail de Pelletier s'éloigne de tout excès d'essentialisme. Cela dit, nous aurions aimé qu'il appuie ses analyses des œuvres sur l'horizon d'attente de la critique et qu'il mette davantage de l'avant la définition de la poésie propre à chaque époque.

³³⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 135.

³³⁵ *Ibid.*, p. 138.

³³⁶ *Ibid.*, p. 139.

³³⁷ D'ailleurs, comme le notent Luc Bonenfant et François Dumont, très peu de travaux sur le poème en prose québécois ont été réalisés. Leur dossier est en ce sens un important jalon dans l'étude du sujet, et particulièrement les articles portant sur le genre après les années 1970 (celui de Lucie Bourassa sur Jacques Brault, par exemple). Pierre Nepveu y propose une étude du poème en prose au temps de la génération de l'Hexagone, mais dont la périodisation couvre 1945 à 1960 – période également couverte par Marc Pelletier. Il n'en demeure pas moins que les propositions de Nepveu sont pertinentes et originales dans le cadre de notre étude.

³³⁸ *Ibid.*, p. 23.

s'imposer comme une nécessité vitale³³⁹ ». Selon Nepveu, le poème en prose aurait été au cœur des transformations génériques des années 1960 conduites entre autres par la génération de l'Hexagone, mais aussi par les poètes partipristes ou par Jacques Brault³⁴⁰. Cette forme poétique aurait selon lui la capacité de concilier deux réalités à la fois opposées et complémentaires qui préoccupent plusieurs poètes de la décennie : elle permet de porter « le désir d'une poésie absolue, originelle et intemporelle » tout en assouvissant « le besoin d'une parole analytique, qui se met à distance de ses propres métaphores, qui questionne l'identité et le sens, se raconte, s'adresse à elle-même³⁴¹ ». Une parole, en somme, autoréflexive.

Le parcours poétique de Paul Chamberland est selon Marc Pelletier exemplaire de l'évolution de la poésie de toute la décennie. Bien que, dans son recueil *Genèses*³⁴² publié en 1962, il utilisait davantage le verset, le vers libre ou la prose poétique que le poème en prose, Chamberland y interrogeait déjà les frontières du poème. Quelques années plus tard, avec *L'afficheur hurle* et *L'inavouable*, le poète ferait « valoir les limites de la division en genres et les possibilités d'osmose entre leurs ressources propres³⁴³ ». Chamberland, au dire de Pelletier, ne se restreindrait pas aux fonctions traditionnellement liées à la poésie et à la prose et privilégierait une écriture qui allierait les « ressources » de ces deux types d'écriture que l'on a tendance à opposer. Avec *L'inavouable*, « la démarche de "dépoétisation" » du poème atteint une étape décisive, pavant la voie à son travail des années 1970 qui tendra alors à faire éclater les limites mêmes de l'œuvre poétique, alors qu'il proposera des œuvres qualifiées par Marc Pelletier de « laboratoires »

³³⁹ Pierre Nepveu, « Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 49.

³⁴⁰ Dans les années 1950, on publie un nombre important de poèmes en prose, affirme Nepveu – c'est ce que Marc Pelletier observe également. Ces œuvres sont marquées par une sorte de théâtralisation de l'instance énonciative qui vise à « faire éclater l'unicité de la parole lyrique », écrit Nepveu (p. 53), pensons à Claude Gauvreau qui crée des personnages surréalistes ou à Gilles Hénault qui met sa propre parole poétique en scène dans *Théâtre en plein air*. Essai, instabilité de la subjectivité, monologue intérieur ou dialogues fictionnalisés sont autant de procédés qui empruntent à la prose et qui mettent de l'avant une énonciation poétique incertaine qui, souligne Nepveu, redouble le « profond malaise identitaire » (p. 58) que connaissent alors les Québécois. Les poètes des années 1950 auront ainsi préparé le terrain pour les poètes des années 1960, dont ceux qui s'adonnent au poème en prose. (Pierre Nepveu, « Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *loc. cit.*)

³⁴¹ *Ibid.*, p. 58. Le poème en prose serait une forme poétique tout indiquée pour que les poètes des années 1960 « situent » leur poésie, selon le mot cher aux existentialistes sartriens comme Max Jacob. Il s'agit, et le titre du poème « Situation de notre poésie » de Miron l'exige d'emblée, de situer la poésie « dans un espace-temps, dans une expérience et un contexte socio-historique particuliers » (p. 59). Si la prose est un type d'écriture à même de mener ce genre de réflexion, Nepveu signale que, précisément, cette réflexion sous-tend une interrogation plus large sur la poésie en elle-même – rejoignant ainsi l'hypothèse de Marc Pelletier.

³⁴² Paul Chamberland, *Genèses*, Montréal, Éditions AGEUM, coll. « Association générale des étudiants de l'Université de Montréal », 1962, 94 p.

³⁴³ Marc Pelletier, *De Silvio à Nicole Brossard le poème en prose en littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 433.

incorporant notamment des fragments autobiographiques. Chamberland, dont l'œuvre est qualifiée par Pelletier de « microcosme [des années 1960 et 1970] en poésie québécoise³⁴⁴ », sera un des poètes qui donneront une impulsion nouvelle à toute la production de l'époque en annonçant la « poésie nouvelle », dont Nicole Brossard est la plus illustre représentante.

Le poème en prose enrichit notre réflexion. Objet assez bien circonscrit et théorisé, mais qui échappe à une définition trop contraignante, il intente sans cesse un procès à la notion même de poésie et agit comme une actualisation synchronique de l'évolution de la fonction poétique dans l'histoire. C'est précisément cette dernière idée qui nous intéresse. Comme l'entend Marc Pelletier – ainsi que les chercheurs qui ont pris part au dossier d'*Études françaises* –, le poème en prose rend compte du « phénomène de la variabilité du fait littéraire selon les auteur(e)s et les époques³⁴⁵ ». Il doit être possible d'observer, à travers la réception des poèmes en prose, des traces de cette évolution du fait littéraire dans le métadiscours. En fait, nous examinerons dans les prochaines pages l'envers de ce que Marc Pelletier a analysé dans sa thèse. L'évolution des formes littéraires se fait dans la longue durée, et une œuvre que l'histoire littéraire considère comme marquante et novatrice peut être reçue froidement par la critique, quand ce n'est pas avec hostilité. Alors que les œuvres poétiques de Chamberland et de Godin ont contribué à renouveler la manière dont plusieurs poètes abordent la création dans les années 1960 et 1970, nous avons vu que plusieurs critiques ont eu tendance à ramener dans le giron d'une poésie plus traditionnelle *Les cantouques*, *L'afficheur hurle* et *L'inavouable*. Comment savoir, lorsque l'on tient une – ou deux ou cinq ou dix – œuvre poétique dans ses mains, les effets que cette dernière aura sur l'évolution de la littérature dans les années à venir? Alors que comme Micheline Cambron l'affirme, la critique s'inscrit « comme par avance, dans l'ordre des savoirs³⁴⁶ » et que sa parole est une maille dans le grand tissu discursif de l'histoire de la littérature, il faut admettre qu'elle ne peut parfois que s'en remettre à des prédictions, à des pronostics. Nous analyserons dans ce qui suit la manière dont deux œuvres de poésie en prose incluses dans l'ouvrage de Marc Pelletier ont été reçues et nous examinerons comment la critique les a appréhendées. Nous espérons pouvoir observer le décalage ou, au contraire, l'harmonie qui existe entre la conception de la poésie que véhiculent les œuvres et celle que défend la critique. Forcément, en abordant la réception d'œuvres qu'on range dans la

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 488.

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ Micheline Cambron, « De la critique comme événement ou le récit de la geste critique », dans Micheline Cambron et Gérard Langlade (dir.), *L'événement de lecture*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 148.

catégorie des poèmes en prose, nous risquons une surreprésentation de cette question par rapport à l'ensemble du discours critique de l'époque. Nous nous abstenons donc de trop généraliser à partir des propos que la critique tient sur ces œuvres. Nous ne désirons pas offrir un portrait représentatif des questions inhérentes au poème en prose dans le discours critique de l'époque, mais plutôt observer de près ce qui s'articule autour de ce type de textes, en regard des enjeux qui nous intéressent. Quelle est la conception de la poésie et de la littérature qui y est représentée? De quelle manière la critique assure-t-elle la légitimité des textes analysés ou, au contraire, comment leur dénie-t-elle leur littéarité? Quels sont, enfin, les principaux *topoi* liés au savoir littéraire qu'on y construit?

Les contraintes acceptées et dominées : étude de la réception de *Reflets de bérylune* de Frédérique Valois

Frédérique Valois publie son premier recueil en 1964, intitulé *Reflets de bérylune*. Le retentissement de l'œuvre est modeste – 10 articles sont publiés à sa parution –, mais des articles paraissent néanmoins dans les plus grands journaux de l'époque (*La Presse*, *Le Devoir*, *Le Droit* et *Le Soleil*). Des critiques bien en vue comme Gilles Marcotte et Guy Sylvestre ont de surcroît cru bon y accorder leur attention – le premier a même inclus le recueil dans son ouvrage *Le temps des poètes*. Valois a dix-sept ans, et certaines parties de l'œuvre auraient été écrites alors qu'elle en avait treize ou quatorze. En effet, la troisième partie de l'œuvre, intitulée « Une danaïde voltige » porte la mention « Poèmes de l'enfance » et est datée de « 1960-1961³⁴⁷ ». Yolande Chéné voit dans ces sections, versifiées et correspondant à une poésie assez classique, « un fond de romantisme³⁴⁸ ». Plus généralement, la critique insiste abondamment, parfois non sans condescendance, sur la jeunesse de l'écrivaine³⁴⁹. Afin de donner à ses premières armes poétiques

³⁴⁷ Frédérique Valois, *Reflets de bérylune*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1964, p. 45.

³⁴⁸ Yolande Chéné, « Frédéric [*sic*] Valois, *Reflets de bérylune* », *Le Soleil*, 12 septembre 1964, p. 15.

³⁴⁹ L'article de Guy Sylvestre paru dans *Le Devoir* est particulièrement paternaliste. D'entrée de jeu, il s'inquiète, sans pourtant s'en étonner, que la critique accorde plus d'attention à un recueil d'une poète de dix-sept ans qu'à des « œuvres plus importantes », un peu comme ce fut le cas lors de la parution de *La belle bête* de Marie-Claire Blais en 1959, rappelle-t-il. À la lumière de la curiosité qu'elle suscite, Sylvestre invite Valois à « se méfier d'une publicité tapageuse qui ne peut que lui nuire. Qu'elle reste fidèle à elle-même, qu'elle se découvre, qu'elle découvre le monde, qu'elle forge son outil, et alors peut-être... » (Guy Sylvestre, « *Reflets de bérylune* de Frédérique Valois », *Le Devoir*, 2 mai 1964, p. 13.) Pour sa part, André Melançon estime dans *Lectures* que si Valois est « engagée dans l'aventure d'une poésie authentique », elle doit se considérer chanceuse que ses écrits soient publiés dans une « édition de luxe, et magnifiquement illustrée ». Elle doit cette chance, signale Melançon, « à son professeur, M. Jacques Marteaux, ainsi qu'aux éditeurs de la Centrale du Livre. Grâce leur en soient rendues! » (André Melançon, « Valois (Frédérique), *Reflets de bérylune* », *Lectures*, mars 1965, p. 189.)

un peu plus de légitimité, on trace des liens entre sa poésie et celle de poètes de grande renommée : Julien Gracq³⁵⁰, Émile Nelligan³⁵¹, et surtout Gérard de Nerval³⁵². Il faut souligner que Gilles Hénault, dans la préface de l'œuvre, met l'accent sur la jeunesse de Valois et fait le rapprochement entre Nerval et elle, ce qui a vraisemblablement poussé la critique à répéter ces idées.

La réception de l'œuvre est intéressante puisque la critique semble un peu déstabilisée devant la jeunesse de l'écrivaine qui, à ses yeux, transparait dans son écriture. La présence de poèmes en prose dans la deuxième partie du recueil – sous-titrée « Vivre aujourd'hui... Poèmes en prose³⁵³ » – participe, selon les propos de certains, d'une sorte d'adolescente insouciance de l'écrivaine à l'égard des règles de la poésie. André Bastien rédige deux articles en mai 1964, respectivement dans *Le Devoir* et dans *Le Petit journal* – le deuxième sera reproduit dans l'ouvrage rétrospectif *Livres et auteurs canadiens*³⁵⁴ à la fin de l'année. Dans *Le Devoir*³⁵⁵, Bastien réfute les allégations de plagiat que profère Francis Des Roches. Selon ce dernier, qui signe un article dans *Le Message des poètes*, Valois aurait copié des passages de l'œuvre *Séquences du poème*³⁵⁶ de Gemma Tremblay qui, au dire de Bastien, aurait été la professeure de musique de Valois. Des Roches, sarcastique, récuse les « laïus louangeurs et émerveillés » des « grosses pointes de la critique littéraire³⁵⁷ » au sujet du recueil. L'auteur s'est même donné la peine de publier un tableau comparatif contenant de très courts passages qu'on retrouverait dans les deux recueils, des « Images falsifiées » ainsi que des mots soi-disant copiés par Valois. Dans une colonne de gauche, les pages où on retrouve ces mots dans le recueil de Tremblay sont indiquées; dans une colonne de droite, celles de l'œuvre de Valois. On sent tout le mépris de Des Roches à la lecture de ce curieux

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ Cette filiation apparaît réconfortante à Yolande Chéné – elle est la seule à comparer Valois à Nelligan – et n'est pas exempte d'un certain chauvinisme : « Ne plus aller chercher outre-Atlantique les éléments de nos comparaisons! Existons-nous enfin? » (Yolande Chéné, « Frédéric [sic] Valois, *Reflets de bérylune* », *op. cit.*)

³⁵² Dans son compte rendu, André Melançon la compare à maintes reprises à de Nerval, et ce même s'il « est vrai que la poétesse n'a pas toujours pu reproduire, dans son style, les qualités qui font de celui de Gérard une réussite rarement dépassée. » L'admiration de Melançon envers de Nerval est visiblement sans borne, et on a l'impression qu'il s'évertue à observer le niveau de ressemblance entre les deux poètes, voire de mesurer jusqu'à quel point Valois a su bien imiter l'écrivain français. (André Melançon, « Valois (Frédérique), *Reflets de bérylune* », *loc. cit.*)

³⁵³ Frédérique Valois, *Reflets de bérylune*, *op. cit.*, p. 25.

³⁵⁴ André Bastien, « Poèmes de mon pays. Deux Canadiennes et leurs poèmes », *Livres et auteurs et auteurs canadiens*, 1964, p. 59.

³⁵⁵ André Bastien, « Revoici Emma [sic] Tremblay et Frédérique Valois », *Le Devoir*, 16 mai 1964, p. 10.

³⁵⁶ Gemma Tremblay, *Séquences du poème*, Paris, Grassin, coll. « Poètes présents », 1964, 40 p.

³⁵⁷ Francis Des Roches, « Emprunts spontanés ou coïncidences? », *Le Message des poètes*, trimestre 1964, p. 20.

tableau. Bien qu'il excuse cette « erreur » de Valois au nom de sa « jeunesse » et de son « inexpérience », cet article est un autre exemple du ton paternaliste de la réception de l'œuvre.

Les premières lignes du deuxième article d'André Bastien au sujet de l'œuvre qui, contrairement au premier, est véritablement de l'ordre du compte rendu, comporte des réflexions sur le rôle du poète. Il existerait de « vrais » poètes qui « excellent par la richesse évocatrice de leur langage³⁵⁸ ». Cette phrase n'est pas particulièrement singulière, si on observe l'ensemble du discours critique de l'époque au sujet de la poésie. Bastien poursuit en présentant ses doléances face à la poésie québécoise contemporaine. « Notre poésie souffre d'être aux mains des apprentis philosophes et des moralistes. L'insondable richesse du mot est un monde à violer. Le poète est seul capable d'y pénétrer pour le mettre à jour. Le poème n'est qu'une substance digérée », déplore-t-il. On devine que les philosophes et les moralistes qui contaminent la production poétique de l'époque sont ceux qui ne soupèsent pas « l'insondable richesse du mot³⁵⁹ ». Ce sont ceux qui, plutôt que de pénétrer le « monde » formé par le mot, préfèrent le manier et s'en *servir*. On retrouve la conception sartrienne de la littérature en filigrane : on peut supposer que la présence d'une parole plus utilitaire est une « violation » de la *vraie* poésie. L'auteur révèle ensuite que *Reflets de bérylune* comporte des poèmes en prose, qui sont supérieurs aux poèmes versifiés du recueil : « la matière est plus riche, sortie vivante et complexe de l'âme de la poétesse³⁶⁰ ». Sans le mentionner directement, Bastien tient la prose en suspicion – qu'écrivent, sinon une certaine forme de prose, les « apprentis philosophes » et les « moralistes »? À la lumière de l'horizon d'attente de l'époque, qui valorise une poésie intransitive et autoréflexive, seule une prose qui jaillirait de l'esprit créateur de Valois serait légitime. En présentant la poésie comme un objet qui émerge de l'inspiration, de « l'âme » du poète, Bastien reconduit les préceptes du genre poétique qui circulent dans le discours de l'époque. La prose de Valois est selon lui valable puisqu'elle répond à deux des principaux poncifs qui constituent l'idéologème générique de « l'autoréflexivité poétique ». *Reflet de bérylune* « ignore l'existence du temps et de l'espace³⁶¹ », écrit Bastien. Il s'agit d'une observation qui cadre avec le poème en prose qui, selon Marc Pelletier, s'éloigne de la littéralité et de la référentialité au profit de l'évocation plus instantanée et fugitive de la réalité. Chez Valois, le « fluide, le vaporeux

³⁵⁸ André Bastien, « Poèmes de mon pays. Deux Canadiennes et leurs poèmes », *Le Petit Journal*, 31 mai 1964.

³⁵⁹ *Idem*.

³⁶⁰ *Idem*.

³⁶¹ *Idem*.

est saisi, figé, condensé dans ses phrases³⁶² » au contraire de l'écriture de Paul Chamberland, qu'il cite en exemple, qui « s'incarne dans le réalisme de son contexte matériel et quotidien³⁶³ ». Si l'écriture prosaïque de Chamberland n'est pas désavouée par le critique, elle semble néanmoins offrir un fâcheux contre-exemple à la poésie de Valois qui, au contraire, comporte une « intensité exceptionnelle ».

Guy Sylvestre estime que les poèmes en prose sont davantage convaincants que les pièces plus *traditionnelles* du recueil de Valois. L'auteur émet toutefois des réserves – le mot est faible – au sujet de son œuvre : « La grande faiblesse des poésies de Frédérique Valois, c'est précisément qu'elles ne soient pas de véritables poésies, mais une succession de sensations et d'intuitions que rien ne semble lier les unes aux autres, qui n'obéissent qu'au caprice de l'instant³⁶⁴. » L'auteur met même en garde la poétesse : elle devrait « se méfier d'une trop grande liberté, qu'elle apprenne que la plus grande liberté ne se conquiert que dans les contraintes acceptées et dominées³⁶⁵ ». Si l'expression « caprice de l'instant » connote l'impulsivité de la jeunesse, elle renvoie également à une des caractéristiques du poème en prose, à savoir son instantanéité. Sylvestre associe les prises de liberté de l'écrivaine à sa jeunesse, à son incapacité à assumer les conséquences de ces écarts par rapport aux « contraintes » de l'écriture poétique; la jeune Valois n'arriverait ainsi pas à produire de « véritables poésies ». L'utilisation du verbe « conquérir », qui connote l'impérialisme, suggère également que la pratique libre de la poésie s'acquiert par l'entremise d'une puissance qui fait défaut à Valois. Ses poèmes en prose rappellent à Sylvestre les écrits de Julien Gracq, dont il lui conseille d'ailleurs la lecture : « Elle y découvrira [...], sous les apparences de la fantaisie, une rigueur extrême et un univers d'une cohésion absolue³⁶⁶. » Même s'il s'agit d'un « art de *l'instant* » moins ardu que le roman, comme le disaient Réjean Robidoux et André Renaud, la poésie ne peut s'écrire que par la force de l'inspiration – elle n'est pas à la portée de n'importe qui. Sylvestre n'est plus alors uniquement critique, mais se présente désormais comme une sorte de mentor littéraire. Les affinités de la poésie de Valois avec celle de Gracq assurent à cette dernière un minimum de légitimité. Cependant, le poète français demeure un idéal que Valois devrait aspirer à atteindre.

³⁶² *Idem.*

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ Guy Sylvestre, « *Reflets de bérylune* de Frédérique Valois », *loc. cit.*

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Idem.*

Les propos de Gilles Marcotte rejoignent ceux de son confrère du *Devoir*. Les libertés de Valois sont selon lui associées aux emportements inexorables de la jeunesse. « Une liberté, une légèreté extrêmes. Des mots fous lâchés à la cantonade, et qui courent, se précipitent, s'accumulent, vont dans tous les sens à la fois, et très rarement l'embouteillage se produit. On ne sait pas trop où ça va, mais on sait, pour peu qu'on soit sensible, au pouvoir des mots, que ça va quelque part³⁶⁷. » Marcotte est plus ouvert que Sylvestre face aux libertés prises par la poétesse – même s'il adopte, comme son confrère, une attitude quelque peu paternaliste. Pour justifier cette prise de liberté « extrême », il affirme que Valois « est poète ». Ses prises de liberté sont ainsi, en partie du moins, justifiables puisqu'elles proviennent d'un esprit légitimement épris de « l'état poétique ». En fin de parcours, le critique de *La Presse* suggère que la poésie de Valois est liée aux « réalités profondes » du Québec de l'époque, non parce qu'elle documente avec rigueur la « crise de conscience » des Québécois, mais parce que sa poésie met en scène une lutte « contre les démons de l'irréalité, de l'absence, du mauvais silence³⁶⁸ ». Marcotte interprète l'irréalité et l'absence des repères spatio-temporels comme une manière de représenter de manière symbolique l'incertitude identitaire du Québec d'alors. L'auteur salue ainsi le projet de Valois qui comporte selon lui une certaine portée psychosociale. Or, suggère-t-il, cela n'est pas une atteinte à l'intransitivité de la poésie, chère à ses yeux. « Frédérique Valois n'accuse pas, ne plaide pas. Elle n'est pas avocate, elle est poète. À elle, le rêve d'un “monde infini de langage”, qui est celui de la poésie livrée à toutes ses aventures³⁶⁹. » Ni les poèmes versifiés ni, surtout, les poèmes en prose de Frédérique Valois ne s'écartent de l'autoréflexivité essentielle de la poésie. Au contraire de l'avocate qui manie la prose juridique et utilitaire, elle est une véritable poète qui accepte et qui tire profit, paradoxalement, de la gratuité des mots.

Le caractère abstrait et irréférentiel sur lequel insiste la critique se constate à la lecture des poèmes en prose que comporte le recueil de Frédérique Valois. Dans « Succession déifiée (déitique) », Valois évoque un paysage nocturne enneigé dont les lueurs, vues comme des « perles de nacres³⁷⁰ », sont magnifiées par une sorte de filtre qui s'impose entre l'esprit créatif de la poétesse et le monde qui l'entoure : « Vous savez ces petites étincelles chancelantes que les poètes désirent posséder dans un coffret d'albâtre comme un trésor implacable et que les humains dans

³⁶⁷ Gilles Marcotte, « La mère s'appelait Déméter (ou Gaia), la fille était poète... », *La Presse*, 30 mai 1964, p. 6.

³⁶⁸ *Idem*.

³⁶⁹ *Idem*.

³⁷⁰ Frédérique Valois, *Reflète de bérylune*, *op. cit.*, p. 29.

leur confusion appellent des étoiles³⁷¹. » « Ivre » ou inspirée, la poétesse oppose ainsi la vision du poète à celle des simples humains qui nomment les choses avec les mots de la tribu. Valois accentue ce faisant la frontière qui sépare le langage du poème de la prose transitive du monde. Puis, arrivée au « bord de la forêt des “Souvenirs” », la narratrice-poète évoque une « messe blanche », sorte de rite mystique célébrée par une « nymphe au regard inflexible³⁷² » : « Les paroles, les mots voilés de l’ombrage angoissé d’un oubli, d’un regret ou même de l’infidélité défilaient un à un comme une procession de gnomes friands, de revenants fantastiques et d’actes dénués de logique matérielle³⁷³. » Est-ce dans ce tableau impressionniste aux accents mystiques que Gilles Marcotte entrevoyait les « démons de l’irréalité, de l’absence, du mauvais silence » des Québécois mis en scène par Valois? À travers ce symbolisme halluciné et un peu excessif, Frédérique Valois offre à la critique un monde refermé sur lui-même, une « terre insolente aux colliers de chaîne montagnaise³⁷⁴ » éloignée de la réalité représentable. Ce climat irréel est par ailleurs accentué par les illustrations abstraites au fusain qui ornent le recueil, réalisées par J.-R. Charvet. Pourquoi Gilles Marcotte tenait-il à opposer l’écriture de Frédérique Valois à la prose juridique pour valoriser l’écriture de Valois? On peut croire qu’il lui fallait préciser que dans cette œuvre, la prose n’attende pas à la vision du genre poétique de l’époque. Malgré le fait qu’il sont écrits en prose, les poèmes actualisent en somme suffisamment l’acception de la poésie en répondant aux principales valeurs de l’« autoréflexivité poétique ». Bien qu’imparfaite, selon plusieurs, la poésie de Frédérique Valois arrive ainsi à obtenir un minimum de légitimité, à tout le moins de la part d’un critique de la trempe de Gilles Marcotte.

Trop peu de poésie : étude de la réception de *Pour saluer une ville* de Jean-Guy Pilon

Jean-Guy Pilon est présenté par Gilles Marcotte et par Pierre de Grandpré et René Garneau comme un « animateur³⁷⁵ » et un « chef d’équipe³⁷⁶ » qui aurait la capacité de rassembler autour de lui plusieurs représentants de la jeunesse poétique de l’époque. Bien que les poèmes en prose que contient une des quatre parties de *Pour saluer une ville* « constituent un beau florilège du genre

³⁷¹ *Idem.*

³⁷² *Ibid.*, p. 30.

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁵ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes*, op. cit., p. 141.

³⁷⁶ Pierre de Grandpré et René Garneau, « Poètes du pays “réinventé” », loc. cit., p. 288.

en poésie québécoise³⁷⁷ » selon Marc Pelletier, l'expression n'est pas utilisée dans la première réception de l'œuvre, constituée de seulement cinq textes³⁷⁸. L'œuvre est divisée en quatre parties : une suite de poèmes intitulée « Poèmes pour maintenant », une réédition de son recueil *Recours au pays* publié en 1961, un long poème nommé « La parole est à naître » ainsi qu'une section coiffée du titre du recueil qui contient des poèmes en prose. C'est sur cette dernière partie que nous arrêterons nos analyses. Le poète y rend un hommage poétique à différentes villes. On peut sans doute expliquer le peu d'écho de l'œuvre dans la critique par le caractère composite de l'œuvre, de même qu'en raison du fait que celle-ci comporte une réédition de poèmes plus anciens. On sent que la critique estime que le recueil est un objet un peu secondaire et non *officiel* dans le catalogue de Pilon; de l'avis de plusieurs critiques, l'œuvre ne méritait pas qu'on y consacre une recension.

Jean Hamelin, à travers ses analyses de l'œuvre, esquisse la définition du poème en prose. Selon lui, « l'objectif poursuivi par le poète n'est pas de décrire, mais de faire naître une vision brève qui se dissipe aussitôt³⁷⁹ ». Pilon offre, selon le point de vue d'Hamelin, une vision impressionniste un peu « inégale » qui, néanmoins, « atteint parfois à une rare intensité : c'est parfois la cristallisation d'un moment de rencontre avec un paysage urbain qui a toutes les séductions d'une femme aimée ou recherchée³⁸⁰ », ajoute-t-il. Le critique apprécie manifestement la capacité du langage de Pilon d'évoquer des souvenirs et des émotions vécues lors de furtifs instants. Autoréflexivité, intensité, émotions, instantanéité : autant d'éléments qui constituent le poème en prose selon la définition de Marc Pelletier (et, partant, celle de Suzanne Bernard). Malgré tout, Hamelin n'a pas été tout à fait convaincu par le recueil de Pilon qui, rappelons-le, comporte aussi des poèmes dont la facture est plus classique. Les poèmes en prose, qu'il a relativement appréciés, n'ont pas su racheter l'ensemble.

Gilles Marcotte fait valoir, dans son compte rendu de *Pour saluer une ville* publié dans *La Presse*, la singularité du thème du pays chez Jean-Guy Pilon. Le pays n'est pas un décor, au dire de Marcotte : le pays inspire plutôt l'introspection. Marcotte est enthousiaste devant les poèmes

³⁷⁷ Marc Pelletier, *De Silvio à Nicole Brossard : le poème en prose en littérature québécoise*, op. cit., p. 422.

³⁷⁸ Nous avons écarté de ce nombre un article de Paul Gay paru en 1968 dans *Le Droit* intitulé « La jeune poésie ». Gay y recense très brièvement des recueils ou des poèmes de Pilon, Gatién Lapointe, Jacques Brault et Gaston Miron. On peut se demander de quelle manière l'auteur a sélectionné son échantillon et quel était le but de cet article, puisque certains recueils datent de plusieurs années. (Paul Gay, « La jeune poésie », *Le Droit*, 6 juillet 1968, p. 7.)

³⁷⁹ Jean Hamelin, « De nouveau au pays : J.-Guy Pilon et Marie-Claire Blais », *Le Devoir*, 1 juin 1963, p. 10.

³⁸⁰ *Ibidem*.

qui mettent en scène le « combat de l’homme pour accomplir sa maturité³⁸¹ » et qui rejoignent selon lui les préoccupations des poètes du pays de la décennie. Les poèmes en prose, au sujet desquels il exprime de « fortes réserves », le rendent cependant plus sceptique : « Ces pièces brèves, qui célèbrent les villes visitées par le poète, et qui se veulent autant de chants d’amour, sont d’une écriture assez lâche, et le sentiment poétique arrive rarement à s’y cristalliser³⁸². » Pourtant, à peine un an plus tard, il affichera une sympathie (bien que contenue) pour la poésie de Frédérique Valois.

Jean-Guy Pilon fut jadis le prodige, « le jeune poète » québécois, croit Guy Robert dans sa brève bibliographie³⁸³ sur *Pour saluer une ville*. Désormais, plusieurs autres jeunes poètes, tels que Fernand Ouellette, Gatien Lapointe ou Roland Giguère, lui font compétition. La section du recueil dans laquelle le poète rend hommage aux villes qu’il a visitées est qualifiée par Robert de « traité élémentaire de géographie poétisée³⁸⁴ ». Si on peut déceler une pointe d’humour dans cette formulation, il faut admettre que le terme « poétique » arrive loin dans la séquence de mots utilisée par Robert. Dans une conclusion plutôt mystérieuse, il file la métaphore, jugeant cette œuvre marquée par une « mise au point du langage et de la thématique » ainsi qu’une « sorte de bilan, une halte... Avant peut-être un grand départ? Et c’est après ce livre que Pilon commence sa poésie³⁸⁵ ». Ces propos rappellent ceux d’André Major qui, dans sa recension plutôt négative du recueil³⁸⁶, ne consacre que quelques lignes à la partie composée de poèmes en prose – dont le titre, rappelons-le, est le même que celui du recueil : « ce recueil est une étape » vers une « poésie plus simple, plus chaleureuse », écrit-il. L’œuvre est ainsi perçue par les deux auteurs – et c’est un sentiment partagé dans l’ensemble de sa réception – comme une mise en suspens du parcours de Pilon, une « halte ». La poésie prend momentanément congé le temps de ces quelques poèmes en prose et, bien reposée, elle pourra regagner les œuvres subséquentes de l’auteur. Ces propos font du recueil de Pilon une œuvre un peu secondaire dans son parcours d’écriture.

³⁸¹ Gilles Marcotte, « Reconnaissance de l’homme du pays », *La Presse*, 11 mai 1963, p. 8.

³⁸² *Idem*.

³⁸³ Voir la définition de la « bibliographie » à la note 112 du chapitre d’introduction.

³⁸⁴ Guy Robert, « Fonction du poète : vivre et dire », *Maintenant*, juin 1963, p. 212.

³⁸⁵ *Idem*.

³⁸⁶ André Major, « *Pour saluer une ville* de Jean-Guy Pilon », *loc. cit.* De l’avis de Major, qui apprécie la poésie « simple et souple qui donne en même temps plaisir de lecture et *choc* », celle que contient ce recueil « manque de densité (de cette singularité qui en fait la valeur humaine) ». Nous avons cité plus haut ce texte qui reprend, comme nous l’avons vu, certains des poncifs du genre poétique dans la critique de la période.

Enfin, Guy Sylvestre juge ces poèmes en quelques lignes : « il y a beaucoup trop de littérature et trop peu de poésie dans les brèves évocations des villes visitées³⁸⁷ ». La valeur de la poésie est si grande aux yeux de Sylvestre qu'il la distingue de la littérature. On peut comprendre que la « littérature » est ce qui ressortit à la prose, et on en retrouve trop dans les poèmes de Pilon, que le critique qualifie d'ailleurs d'« évocations », et la qualité de l'œuvre en souffre. La teneur des poèmes en prose des deux écrivains n'est évidemment pas tout à fait la même : au contraire des scènes aux décors imprécis de Frédérique Valois, chaque poème de Jean-Guy Pilon porte le nom d'une ville visitée, orientant la lecture et balisant les interprétations. Ces remarques rejoignent celles que nous avons formulées au sujet de la réception comparée des recueils d'Yves Préfontaine et de Paul Chamberland. On peut croire que cet effet d'imprécision ou d'irréalité présent dans les poèmes de Valois plaît davantage à la critique que la « cartographie poétique » de Pilon, ou du moins correspond mieux à son horizon d'attente.

Pourtant, à la lecture de *Pour saluer une ville*, le lien entre la ville qui donne son nom à chacun des poèmes et la teneur de ces derniers est souvent assez mince. En fait, l'identité de la ville semble secondaire. Certes, l'« émoi du premier archipel, comme un rêve qui se poursuivrait » convient au titre « New York³⁸⁸ », poème dans lequel on retrouve les thèmes de la naissance (« les forces intenses de la vie »; « ce fut une naissance »), de l'appropriation d'un territoire sauvage (« Ainsi s'est édifiée la ville, ainsi fut apprivoisée la ville-forêt ») et de la fondation (« Nous nous sommes reconnus : les symboles nous appartiennent ») qui s'inscrivent dans la constellation sémantique de l'américanité³⁸⁹. Cependant, cette référentialité, déjà limitée dans ce poème, est assez rare dans le reste de la section du recueil. Comme l'indiquait Jean Hamel dans sa recension, ces hommages urbains sont bien davantage un prétexte pour sonder l'identité du poète ou pour évoquer le souvenir d'une rencontre que des portraits poétiques de ces villes du monde. Par exemple, Hambourg reste très vague dans le poème qui porte son nom. Le poète y met en scène une furtive « fille » à qui il se résigne à dire « adieu ». Le poète entend des « sirènes qui commencent à affirmer le jour blafard³⁹⁰ », il réalise que « le souvenir », à la manière d'une « chanson qui se noie dans la pluie », est toujours voué à nous échapper. Il comprend également

³⁸⁷ Guy Sylvestre, « Livres en français. Poésie », *University of Toronto Quarterly*, juillet 1964, p. 495.

³⁸⁸ Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue : poèmes, 1954-1977*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1985, p. 164. (Puisque chaque poème se situe sur une seule page, nous n'indiquerons la référence qu'une fois.

³⁸⁹ Voir à ce sujet Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

³⁹⁰ Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue, op. cit.*, p. 165.

que l'aube n'est pas toujours synonyme d'espoir : « La mort, comme la naissance, survient aussi à l'aube ». Bien que le nom « Hambourg » puisse évoquer des images aux lecteurs, lui permettant éventuellement de situer la courte saynète dans un endroit réel, l'attention est résolument portée sur la déroute du poète, sur son désespoir et sur ses désillusions. C'est bien davantage un portrait du poète lui-même qui est esquissé que celui de la ville portuaire allemande. Le lecteur peut sans doute visualiser les « canaux plats, verdâtres et pleins d'odeurs » dans le deuxième poème du recueil, mais le caractère onirique et mystique de la strophe finale de cette pièce intitulée « Amsterdam » est difficilement associable à un endroit véritable : « Dans ces grands lits à ciel ouvert, comme des baldaquins brisés, je glisserai imperceptiblement vers la mer, en tenant par la main des mouettes désespérées. Et nous ferons une ronde au cœur de l'onde, comme des damnés³⁹¹. » En jouant avec les assonances (« briés », « glisserai »; « imperceptiblement », « mer », « mouettes », « désespérés »; « rondes », « ondes ») et les allitérations (« lits », « ciel »; « baldaquin », « brisés »; « mer », « main », « mouettes »), la strophe crée une harmonique qui referme le poème sur lui-même, accentuant son autoréflexivité plutôt que d'ouvrir sur l'évocation d'une réalité extérieure. Pilon, dans ses poèmes en prose, s'attache à construire un monde intérieur constitué de ses souvenirs et de ses états d'âme. En cela, ses poèmes cadrent assez fidèlement avec la définition du poème en prose proposée par Marc Pelletier, voire avec l'horizon d'attente de l'époque.

La présence des noms de ville a-t-elle poussé la critique à poursuivre une lecture référentielle de ces poèmes en prose et à y chercher des symboles ou des endroits iconiques de Barcelone, de Montréal ou de Buenos Aires? *Pour saluer une ville* comporte une semblable atmosphère mystérieuse et floue que celle des *Reflets de berylune* et, bien que Pilon et Valois aient une écriture et une poétique singulières, les deux recueils ne sont pas radicalement différents. Pourtant, ils reçoivent un accueil distinct, ce qui nous semble révéler certains mécanismes de la critique. L'analyse de la réception des poèmes en prose de Valois et de Pilon, oscillant entre la prose et la poésie, met éloquemment en relief l'activité axiologique de la critique et la manière dont l'identité générique et la littérarité d'un texte sont pour une large part construites et performées selon le contexte d'actualisation des œuvres.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 154.

Le poème en prose a la particularité d'être une forme de dépoétisation par accumulation : il ouvre les frontières du genre poétique afin d'y laisser pénétrer la prose. Il s'agit d'une forme qui confronte la critique, attachée à l'idéologème de l'« intransitivité poétique ». En flirtant aussi dangereusement avec la prose, le poème n'est plus, aux yeux de la critique, aussi refermé sur lui-même qu'un poème versifié. Cette dernière doit alors recourir à différentes stratégies pour valoriser le poème en prose sans attenter à sa vision plutôt essentialiste de la poésie. L'attitude de Gilles Marcotte est probante. Il a cru bon, de manière un peu tautologique, invoquer un type de discours éloigné du genre poétique, à savoir le discours juridique. Ainsi, l'œuvre de Frédérique Valois appartient selon lui davantage à la poésie que le plaidoyer d'un avocat – même si elle adopte une forme dont la poéticité est incertaine. En usant de l'opposition sartrienne entre la poésie intransitive et la prose utilitaire, de même qu'en affirmant explicitement que Valois « est poète », Marcotte est parvenu à valoriser la poésie prosaïque de Valois tout en véhiculant une vision assez traditionnelle du genre poétique. Le poème en prose flirte malgré tout avec les limites de la poésie légitime. Guy Sylvestre, pour sa part, refuse de conférer à *Reflets de bérylune* le statut d'œuvre poétique : ces pièces en prose poétisée ne sont, selon lui, pas de « véritables poésies ». Mais il s'agit du seul critique qui est aussi sévère à son endroit – si on excepte Francis DesRoches dans son texte qui accuse l'écrivaine de plagiat. La réception ambivalente des poèmes en prose de Frédérique Valois rappelle celle des œuvres novatrices, hétéroclites ou qui sont simplement difficiles à qualifier, même s'il est, en ce milieu du XX^e siècle, loin d'être un genre nouveau³⁹². La critique met en effet de l'avant son étonnement et affiche un enthousiasme contenu, ce qu'accentue la jeunesse de Valois qui occupe dans la réception une place plus généralement paradoxale. D'abord, la parution d'un recueil écrit par une si jeune femme est en soi exceptionnelle et relève suffisamment de l'événement pour que les plus importants critiques de l'époque lui accordent une recension. Loin d'être une simple information biographique permettant d'enrichir les analyses de l'œuvre, le jeune âge de Valois est une donnée qui influence les jugements de la critique et qui teinte la réception de l'œuvre – cette insistance de la critique peut, il faut le dire, avoir été suscitée par la préface de

³⁹² Faut-il rappeler que la publication posthume des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire date de 1869? De plus, comme Marc Pelletier l'indique dans sa thèse, des poèmes en prose se publiaient dans les années 1890 dans certains journaux et revues québécois tels que *Le Glaneur de Lévis*, *L'Écho des jeunes* ou *Le Monde littéraire*, sous la plume de Pierre Bédard, Édouard-Zotique Massicotte ou Mathias Fillion. Toutefois, c'est un mystérieux poète nommé Silvio qui propose alors la forme la plus aboutie du poème en prose, genre, Pelletier en convient, beaucoup moins populaire au Québec qu'en France. (Marc Pelletier, *De Silvio à Nicole Brossard le poème en prose en littérature québécoise op. cit.*, p. 32-84.)

Gilles Hénault qui mentionne la jeunesse de l'écrivaine. Cette poétesse est manifestement une écrivaine prometteuse, et la critique salue, d'une bienveillance parfois paternaliste, son audace et espère voir la voir mûrir au gré de ses œuvres à venir. C'est en fait une manière pour le recueil, qui ne remplit certainement pas toutes les exigences d'une œuvre poétique, d'être classé au sein de la poésie légitime. On en convient : Valois n'accède pas à la littérature par la grande porte en recevant une légitimation plutôt timide. Certains ont-ils tempéré leurs doléances précisément parce que cette dernière était alors si jeune? Il est impossible de le savoir. Cela dit, la critique affiche une double hésitation devant la valeur artistique des *Reflets de bérylune* : l'œuvre correspond à un genre marginal et est réalisée par une écrivaine qui n'est pas encore en pleine possession de ses moyens. Mais elle est *malgré tout* poète, à la fois *en vertu* et *en dépit* de sa jeunesse. Bien que Marcotte, au contraire de Sylvestre, en souligne les qualités esthétiques, il considère néanmoins le recueil comme une œuvre de jeunesse et, par conséquent, mineure.

En effet, comme le démontre Sophie Dubois, s'en remettre à la jeunesse d'une créatrice ou d'un créateur est une manière de marginaliser son œuvre. Elle rappelle qu'à la parution de *Refus global*, la critique a eu tendance à employer, au sujet des audacieuses propositions des cadets automatistes qui prennent place dans le recueil collectif, des expressions s'inscrivant dans le « motif de la "crise d'adolescence" ». Ces composantes ont été considérées comme des « œuvres de jeunesse qui, par nature, ont un statut d'œuvres mineures³⁹³ », des contributions de second ordre et « marginales face au texte éponyme³⁹⁴ » du « maître » Borduas. Ce phénomène a participé à la marginalisation de certaines parties du recueil, contribuant à leur rejet dans les oubliettes de l'histoire littéraire québécoise. Bien que minorisée, l'œuvre de Valois remplit suffisamment les critères de littérarité pour être légitimée par la plupart des critiques, ne serait-ce qu'en tant que forme *mineure* de littérature.

La critique est moins chaleureuse envers les poèmes en prose de Jean-Guy Pilon. On fait de ces derniers non pas une entreprise créatrice rafraîchissante et un peu outrancière comme celle à laquelle s'adonne Valois, mais une œuvre à l'écriture lâche, ne sachant se hisser au rang de poésie véritable – bien que l'œuvre cadre, comme nous l'avons vu, sensiblement avec l'horizon d'attente de la critique. Nous avons ici une illustration éloquente des mécanismes de la lecture critique,

³⁹³ Sophie Dubois, *Refus global : Histoire d'une réception partielle*, op. cit., p. 133.

³⁹⁴ *Idem*.

particulièrement ceux que décrit Stanley Fish. Les poèmes en prose de Valois sont lus comme faisant partie du genre poétique : Marcotte, à l’instar d’André Bastien, *performe* le texte de Valois comme un poème. Il semble cependant douter de la poéticité des poèmes en prose de Jean-Guy Pilon, alors que sa légitimité ne fait pourtant pas de doute. Peut-être est-ce là simplement une question d’attentes envers Pilon lui-même? *Pour saluer une ville* n’a peut-être pas satisfait les attentes élevées de Marcotte alors que les premiers faits d’armes de Valois l’avaient, un an auparavant, agréablement surpris. Pilon n’est plus un jeune poète : il a fait ses preuves, il doit maintenant livrer des œuvres à la hauteur des espérances de la critique. Le poète dynamique et rassembleur est reconnu, estimé et légitimé. Or, il est difficile pour Marcotte d’accepter que le poète ait sacrifié son capital symbolique en écrivant un type de poésie mineur comme des poèmes en prose. Parmi ceux qui en dénie le caractère poétique, Guy Robert est peut-être celui qui décrit le mieux la réception de l’œuvre : « c’est après ce livre que Pilon commence sa poésie » – idée que reprendra en mots semblables André Major. Cette œuvre mineure de peu de valeur a d’ailleurs suscité, il importe de le rappeler, un intérêt très minime lors de sa parution, surtout en considérant la notoriété de Jean-Guy Pilon, ce qui a contribué à sa marginalisation. D’ailleurs, ne serait-ce qu’en relevant les termes utilisés par Guy Robert et André Major (« étape », « halte »), on devine que le caractère géographique du recueil a teinté les jugements de certains, les poussant peut-être davantage à leur dénier leur identité de poèmes. On peut croire que la critique a en effet été plus prompte à inscrire ces poèmes sous l’égide de textes transitifs et plus référentiels, liés à des genres non poétiques comme des « traité[s] élémentaire[s] de géographie poétisée » (Roy) ou à de la simple « littérature » (Sylvestre), comme nous l’avons vu plus haut. Le détour par le discours juridique permettait à Gilles Marcotte de faire valoir, en comparaison, l’intransitivité des poèmes de Frédérique Valois. Cependant, les hommages à différentes villes visitées par Pilon qu’on retrouve dans *Pour saluer une ville* réfèrent trop directement à une réalité extérieure pour être pénétrés de poésie, la critique ne le performant pas comme une collection de véritables poèmes. Mais est-ce réellement au cœur des poèmes en prose de Pilon que « le sentiment poétique arrive rarement à s[e] cristalliser », comme le prétend Gilles Marcotte, ou plutôt dans la lecture qu’en font plusieurs critiques? Malgré des éléments esthétiques assez semblables, les deux recueils reçoivent des jugements distincts – ils ont donc une fonction distincte. La réception des deux œuvres montre bien que la littérarité d’une œuvre est une qualité que la critique reconnaît et confère à un texte, et non un élément intrinsèque de ce dernier. Comme le dit entre autres Denis Saint-Jacques, élire un

texte au rang d'œuvre littéraire, c'est déjà lui prêter des propriétés littéraires. Il s'agit d'une action faite par des acteurs en vertu de leur place privilégiée dans le champ littéraire et culturel³⁹⁵. Ces jugements sont entre autres conditionnés par des critères génériques et se mesurent selon des habitudes de lecture, mais également, comme nous venons de le voir, en regard du statut de l'écrivain ou de l'écrivaine dans le champ culturel de l'époque.

Un magistral pied de nez : étude de la réception de *La fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme

En 1969, Réjean Ducharme fait paraître *La fille de Christophe Colomb*, un « roman en vers ». La publication de cette œuvre qui emprunte à la prose et à la poésie, sans susciter un franc étonnement, pique la curiosité de la critique. On peut imaginer le romancier, dont la réputation n'est plus à faire, écrivant son manuscrit avec un sourire en coin. Le rire et la moquerie sont en effet des éléments centraux de l'univers ducharmien. Dans « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », Élisabeth Nardout-Lafarge soutient que les mécanismes humoristiques que comportent les romans de Ducharme se distinguent par leur côté excessif : enfilades de jeux de mots, calembours odieux, injonctions péremptoires adressées au lecteur lui ordonnant de rire, surexplication dérisoire de blagues, etc. L'humour excessif, voire compulsif, serait pour Ducharme une tentative de désacraliser ses propres textes et sa figure de « jeune prodige », mais également de rejeter l'attitude de sérieux qu'impose le nationalisme littéraire au Québec et le plus vaste patrimoine littéraire issu de la culture lettrée. Cette « stratégie littéraire » est employée dans *La fille de Christophe Colomb*, estime Nardout-Lafarge. Nous mettrons plus loin en relief ces traces d'humour dans l'œuvre.

L'œuvre contient, comme le souligne Nardout-Lafarge, plusieurs notes en bas de page de l'auteur (« *N.d.A* »), dont une dans laquelle ce dernier dit vouloir « “aller loin dans la niaiserie”³⁹⁶ ». Ces notes, et particulièrement cette dernière, constitueront presque pour la critique une grille de lecture : plusieurs articles y font en effet référence. Les excès de rire engendreraient une équivoque dans la signification de l'œuvre qui « se refuse à l'interprétation; [Ducharme] désamorce le discours, invalidant tous les énoncés auxquels on serait tenté de prêter quelque

³⁹⁵ Denis Saint-Jacques, « La reconnaissance du littéraire dans le texte », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *La Littérarité*, Sainte-Foy Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. 62.

³⁹⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, « En pays ducharmien », *Québec français*, 2011, p. 19-21, p. 125.

crédit³⁹⁷ », mentionne Nardout-Lafarge. L'œuvre met en scène une jeune femme, Colombe Colomb qui partage sa vie avec son père, le célèbre explorateur prénommé Christophe. Cet élément est déjà de l'ordre de l'absurde, puisque la diégèse se déroule à l'époque de parution de l'œuvre. On y retrouve 196 chants composés pour la plupart de six quatrains rimés. Empruntant au conte initiatique à la *Candide* ainsi – davantage du point de vue de la forme que du fond – qu'aux vastes poèmes politiques qu'avaient également l'habitude d'écrire Voltaire, l'œuvre est truffée de péripéties invraisemblables et d'enchaînements improbables d'événements, relatés par un narrateur-poète quelque peu instable. Après la mort de son père, Colombe se liera d'amitié avec tous les animaux de la terre; ces derniers formeront une armée qui affrontera les humains sous les yeux de la jeune femme qui ne peut qu'observer avec tristesse les deux espèces s'entretuer.

Écrire un roman en vers dans les années 1960 au Québec est une entreprise facétieuse en soi. L'alliance de la prose et de la poésie que l'expression suppose n'est pas d'emblée déroutante – le poème en prose et la prose poétique sont des classes génériques répandues – mais un lecteur peut éprouver quelque étonnement devant ce texte qui évoque davantage l'aïeul roman de chevalerie médiéval qu'une œuvre littéraire contemporaine. Le roman en vers, genre à la fois rare et englobant un large éventail de manifestations textuelles possibles, fait partie des œuvres qui, dans leurs actualisations contemporaines, constituent des « fictions génériques, fondées sur l'emploi manifestement décalé des noms de genre³⁹⁸ », comme l'estime Christelle Reggiani qui consacre un article sur le sujet. Reggiani croit qu'un roman en vers écrit au XX^e siècle se situe « à l'extrême périphérie de l'espace générique romanesque³⁹⁹ ». Si le roman en vers resurgit aux XIX^e

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

³⁹⁸ Christelle Reggiani, *loc. cit.*, p. 30.

³⁹⁹ *Idem.* Dans son article, Reggiani développe le concept d'« espace générique », inspiré de celui d'« espace autobiographique » proposé par Philippe Lejeune. Il s'agit d'un espace virtuel au sein duquel peuvent se retrouver les « modes divers de [l']actualisation » d'un genre littéraire. C'est en cela une sorte d'univers des possibles, un « continuum » reliant les différents avatars du genre depuis son actualisation la plus forte – répondant pleinement à l'attente générique qui constitue, de ce point de vue, l'horizon de la lecture (et de l'écriture) à tel moment de l'histoire – jusqu'à son degré le plus faible, où toute consistance générique se défait dans l'apparition fantomatique d'une pure virtualité » (p. 29). La position des « avatars du genre » sur la « ligne de fuite » de l'espace générique est déterminée par l'horizon d'attente. La classe de textes dont le nom « se trouve d'emblée justifié par la présence de ce nom de genre dans le péritexte (par exemple : un roman sous-titré “roman”) » formerait selon Reggiani « l'existence la plus pleine du genre » (*Idem*) selon les attentes que ce dernier suscite. Ensuite, la « consistance générique » d'une classe de textes tend à se « défaire » lorsque le nom de genre d'une œuvre n'entretient des liens qu'implicites avec le genre auquel il s'identifie, ou alors que les composantes de l'œuvre qui permettent sa reconnaissance par le lecteur sont moins évidents. C'est le cas, croit Reggiani, des œuvres sans étiquette générique, ou lorsque celle-ci est « – délibérément, on le suppose – inadéquate, jouant avec l'imaginaire générique du lecteur » (*Idem*).

et XX^e siècles, il demeure néanmoins un genre « fragile⁴⁰⁰ » voire « fantomatique⁴⁰¹ », croit l'autrice. Il appartiendrait à une classe générique qui, fondamentalement, pose un problème d'interprétation :

au défaut patent de liens hypertextuels, le lecteur ne parvient pas, faute sans doute de pouvoir reconstituer une règle génératrice, à fonder l'hypothèse d'une ressemblance propre à justifier l'existence d'un genre. Échappant à la prescription de règles clairement explicites comme à l'évidence d'un travail de réécriture qui l'instituerait en classe généalogique, le roman en vers ne se définit pas davantage comme une classe analogique⁴⁰².

Quoi de plus ducharmien que de se jouer du lecteur en lui proposant une œuvre correspondant à ce « genre fantôme » qui impose, comme on le verra, un mode de lecture ambigu et problématique, issu d'une tradition qui change de sens au cours de l'histoire?

Le ressac du roman en vers au XIX^e siècle survient dans un contexte particulier de l'histoire littéraire française. Reggiani souligne que le système des genres connaît alors une importante « instabilité », entre autres en vertu de l'idéal wagnérien d'un « art total » qui autorise toutes les combinaisons génériques, « du maintien de la poésie versifiée et du récit en prose à la diffusion du poème en prose et à l'“invention” du vers libre, auxquels viendrait donc répondre, dans la logique du système, la contrepartie du roman en vers⁴⁰³ ». Survient alors un double mouvement à la fois paradoxal et complémentaire. D'une part, le système générique se fractionne davantage, des divisions plutôt virtuelles et supposant des noms génériques frôlant l'absurde se composent alors, en l'occurrence le roman en vers. D'autre part, ce séisme littéraire fragilise les frontières de la poésie et du roman et permet « croisements, renouvellements, mais aussi, le cas échéant, coups de force terminologiques⁴⁰⁴ ». Dans le cas de Ducharme, nous pourrions même parler d'un pied de nez. L'autrice soutient en effet que ce « geste générique » qui se situe à contre-courant de l'histoire impose deux modes de lectures plutôt anachroniques. Le lecteur peut renouer avec les origines romanesques, en abordant l'œuvre comme les lecteurs du Moyen Âge – avant le mouvement de transposition en prose amorcé autour du XIII^e siècle. Au contraire, il lui est possible de lire le roman en vers comme un long poème narratif, genre tombé en désuétude au XIX^e siècle, alors qu'on revendique une poésie centrée sur elle-même, autoréflexive et, ce faisant, non narrative. En d'autres

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

termes, écrire un roman en vers, c'est poser un défi au lecteur en lui proposant un mode de lecture problématique et contradictoire. À la source de la plupart de ces romans en vers contemporains, Regginani note la présence d'un « écart, potentiellement héroï-comique, entre la forme versifiée et le prosaïsme affiché du quotidien – et le nom du genre, de fait, énonce bien une manière de faire “verser” la poésie dans le roman⁴⁰⁵ ».

L'œuvre que présente Réjean Ducharme en 1969 a de quoi confronter les attentes du lecteur puisqu'elle se situe en effet à la frontière de deux genres littéraires. À la fois roman et poème, *La fille de Christophe Colomb*, plutôt que d'exploiter toutes les potentialités des deux genres, semble au contraire s'empêtrer dans les contraintes. Écrire un texte en vers, c'est subordonner la syntaxe de la langue au découpage de la métrique pour que le texte rime. Mais l'exagération avec laquelle Ducharme se soumet à cette exigence paraît un peu forcée. Ce phénomène participe évidemment de l'esprit badin de Ducharme. Le narrateur mentionne par exemple une « chanson de Crosby Bing » afin que la fin du vers rime avec « building⁴⁰⁶ » ou, pour la même raison, il invente le mot « garcladrest⁴⁰⁷ ». Cet hapax est d'ailleurs accompagné d'une note en bas de page, dans laquelle le narrateur avoue sans honte avoir inventé ce mot pour satisfaire aux exigences de la forme du texte, accentuant ce rapport trouble aux contraintes de la versification : c'est elle qui mène, au détriment de la compréhension du lecteur. Ces excès accentuent les codes du poème en les présentant comme absurdes, voire artificiels : l'auteur n'a vraisemblablement d'autre choix que de les respecter. De surcroît, à tout moment, le narrateur manifeste son exaspération devant la tâche qui lui incombe (« Devinez la suite. Moi, je suis fatigué. Je vais me détendre un peu de ce travail sot⁴⁰⁸), oublie de révéler des informations (Vous ignorez encore le nom de la vache. C'est Meumère. / Maintenant, vous êtes fixés! Vous l'avez échappé belle!⁴⁰⁹). Après la relation d'événements extravagants – et souvent insensés –, le narrateur fragilise le pacte qui le lie avec le lecteur : « Si vous n'en êtes pas encore convaincus, faites-vous une raison. / Je ne suis pas pour vous payer pour me croire⁴¹⁰. » En se dévoilant de la sorte, le narrateur ne s'éloigne pas radicalement de la narration du roman réaliste traditionnel dans lequel l'instance narrative n'est pas toujours complètement voilée. Mais en

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰⁶ Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969, p. 124.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

affichant de tels moments d'égarement, de confusion et d'accablement, l'œuvre met en scène les contraintes encombrantes du roman en vers. Le lecteur – et, on le devine, la critique –, est ainsi témoin de toute cette machinerie un peu cabotine.

Michel Biron voit dans cette œuvre carnavalesque une « épopée nationale » anachronique qui déjoue le « récit de la fondation, de l'origine » que la Révolution tranquille tente d'inscrire dans son « Grand texte⁴¹¹ ». Selon Biron, l'épopée que propose Ducharme ne s'oppose pas au genre romanesque, comme le soutenait au sujet du genre épique Mikhaïl Bakhtine; *La fille de Christophe Colomb* entremêle les particularités – et, dirions-nous, les obligeances – des deux genres, et ce dans un esprit plaisantin, voire grotesque. Ce « non-sérieux » est, croit Biron, au cœur même de l'entreprise de Ducharme qui ironise à partir des valeurs véhiculées par le milieu littéraire de l'époque qui « veut du sérieux, [qui] exige que la littérature soit une affaire sérieuse. On attend le chef-d'œuvre » donnant les « gages de modernité à la littérature locale⁴¹² », écrit Biron. La critique, bien qu'amusée, a été passablement déçue.

La fille de Christophe Colomb n'est peut-être pas l'œuvre la plus connue de Ducharme. Néanmoins, à sa parution, elle suscite une attention comparable à celle qu'ont eue *Le nez qui voque* ou *L'Océantume* – mais nettement moins soutenue que celle de *L'avalée des avalés*. Dix-neuf textes sont publiés dans les journaux et revues québécoises dans les mois qui suivent sa publication. Ceci se situe dans la moyenne⁴¹³, mais le nombre de comptes rendus et de lectures critiques de l'œuvre est moindre. En effet, de ce nombre, six proviennent d'un dossier spécial paru dans *Le Devoir* du 11 octobre 1969 à l'occasion de l'arrivée de l'œuvre en librairie – il faut en convenir, la parution d'un Ducharme relève de l'événement. Le journal a sollicité d'éminents écrivains et écrivains et d'influents critiques – Jean Basile, Jean Éthier-Blais, Marie-Claire Blais, Jean-Cléo Godin, Hubert Aquin, Claude Jasmin et André Major – pour partager leurs réflexions et leurs impressions sur Ducharme, mais pas réellement sur son nouveau roman. Les propos de Jean-

⁴¹¹ Michel Biron, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 254.

⁴¹² *Ibid.*, p. 256.

⁴¹³ Selon le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, dans les premiers mois qui succèdent sa parution en 1967, 14 textes sont publiés dans les revues et journaux québécois sur *Le nez qui voque*. Édité l'année suivante, *L'Océantume* en suscite exactement le même nombre. Les mois suivant la parution à l'automne 1966 de *L'avalée des avalés*, 42 textes ont été publiés au Québec (nous avons écarté de ce total beaucoup de textes, soit publiés dans des journaux français, soit portant sur l'« Affaire Ducharme ».) (Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969, op. cit.*, p. 637-638; 614- 615; 74-79.)

François Hamel dans son ouvrage *Camarade Mallarmé* précédemment cités nous apparaissent bien convenir à la réception du roman en prose que Ducharme publie à la fin de la décennie – et plus encore au dossier du *Devoir*. En effet, à travers la lecture des œuvres, et surtout des œuvres canoniques, une communauté construit une mémoire collective et parfois même une identité nationale, écrit Hamel. Durant l’occupation allemande, les exégètes des œuvres de Mallarmé ont fait du poète symboliste non seulement un écrivain canonique, mais aussi un symbole de l’identité nationale française : « Mallarmé rappelle ce qu’est la France au moment de la défaite, avant que ne s’impose le dilemme entre la collaboration et la résistance⁴¹⁴ ». Lire et écrire sur les œuvres d’un grand écrivain national, c’est avant tout en révéler sur soi-même et sur la communauté à laquelle on s’identifie. Contrairement aux Français des années 1940 relisant Mallarmé, les collaborateurs du dossier du *Devoir* sont des contemporains de Ducharme et de son œuvre. Le caractère fortement mystérieux de Ducharme fait évidemment de lui une figure particulière dans le paysage littéraire québécois. Peut-être que, à la différence d’un écrivain minimalement présent dans les médias et dans les événements publics, Ducharme a pu apparaître comme une figure fantomatique et, ce faisant, moins *contemporain* aux yeux des écrivains québécois de l’époque. L’absence de cette figure d’écrivain a sans doute poussé la critique à en construire une. Tentons d’observer ce que révèlent ces lectures de la figure littéraire ducharmienne sur la communauté que forme la critique littéraire québécoise des années 1960.

Plutôt sobre et assez modeste, s’étendant sur trois pages, la première page du dossier comprend des effets typographiques afin de séparer cette section du reste du journal. Le titre « Réjean Ducharme, trois ans après » chapeaute un texte de présentation au-dessous duquel est imprimée une des rares photos de l’écrivain, grossie et coupée de sorte que seuls ses yeux et une oreille soient visibles. Par l’entremise de cette photo retravaillée et des témoignages recueillis, le journal propose un rare moment de proximité avec le mystérieux et volatil romancier québécois. « Que reste-t-il du “phénomène Ducharme” trois ans après?⁴¹⁵ », se demandent les collaborateurs du dossier – certains évoquent d’ailleurs la possibilité que *La fille de Christophe Colomb* soit sa dernière publication, du moins pour plusieurs années. Loin d’être un hommage, plusieurs d’entre

⁴¹⁴ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, op. cit., p. 57. Selon Hamel, la canonisation de Mallarmé aura également été « l’instrument d’une *distinction* » : cette consécration de l’identité nationale française s’est également faite par différenciation, en s’opposant à une altérité, en l’occurrence, l’identité nationale allemande : « Mallarmé rappelle que les Français ne sont pas les Allemands et que l’idéologie fasciste leur est étrangère. » (*Idem*)

⁴¹⁵ [Anonyme], « Ducharme, 3 ans après », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11.

eux sont quelque peu agacés par « l’adulation⁴¹⁶ », l’idolâtrie⁴¹⁷, voire « l’obsession⁴¹⁸ » qu’on porte à Ducharme. Par ailleurs, le titre du dossier, qui réduit Ducharme à un « phénomène », n’est lui-même pas très flatteur à l’égard de ses œuvres.

Figure 1⁴¹⁹



⁴¹⁶ Jean Éthier-Blais, « Le Fils de Christophe Colomb », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11. « Il n’est ni savant ni primitif. Il est l’écrivain petit-bourgeois, généreux et agressif, qui fait ses cabrioles sans savoir pourquoi. » ; « M. Réjean Ducharme sait de quoi il parle, lui qui a été l’objet de l’adulation de tous. Moi qui admire par-dessous tout les écrivains qui écrivent, je ne puis m’empêcher (bien que l’œuvre déçoive) de souhaiter qu’un jour M. Réjean Ducharme en finisse de jeter sa gourme. »

⁴¹⁷ Jean-Cléo Godin, « Une idole aux pieds d’argile », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11. L’entreprise de Ducharme consiste selon Godin à s’« ériger en idole en attirant toujours l’attention sur ses pieds d’argile, pour qu’ainsi on risque moins de les voir... » Godin s’est fait reprocher d’avoir été trop sévère lorsqu’il a émis « quelques réserves » sur *Le nez qui voque*, probablement en raison d’une trop grande « fascination » du public envers l’écrivain, plaide-t-il. Celle-ci expliquerait entre autres par une crainte que « toute l’entreprise prométhéenne de Ducharme, qui nous grandit, croule et s’achève, que le rêve touffu et exaltant s’interrompe. C’est pourquoi nous nous inquiétons, nous sommes prêts, toujours, à “défendre” Ducharme; et c’est nous même, profondément consternés, que nous cherchons à protéger », croit-il, bien qu’il dise admirer l’œuvre de Ducharme.

⁴¹⁸ Hubert Aquin, « Un fantôme littéraire », *Le Devoir*, octobre 1969, p. 13. « Je crois comprendre qu’un lecteur normal devient obsédé par les écrits phantasmatiques de notre petit génie. Or, comme ce n’est pas mon cas, je suis inquiet; j’en arrive même à douter de ma propre normalité... »

⁴¹⁹ « Réjean Ducharme : 3 ans après », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11.

Cet agacement se transporte dans l'ensemble de la réception de *La fille de Christophe Colomb* qui ne fait pas l'unanimité. Sa forme est comparée par plusieurs à des vers de mirliton, suggérant avec force sa piètre valeur esthétique⁴²⁰. On semble en outre prendre au pied de la lettre la note en bas de page évoquée par Nardout-Lafarge : Ducharme est manifestement allé « loin dans la niaiserie ». Ducharme a proposé une œuvre dérisoire, écrite avec trop peu de sérieux, préférant « couler dans le moule de quatrains de mirliton les prouesses verbales de ses précédents romans et les aventures déconcertantes de la petite Colombe Colomb, mais nous sommes maintenant bien loin de la surprise et de la qualité naguère originales de la première *Avalée des avalés* (1966)⁴²¹ », tranche Réjean Robidoux en 1970 dans sa rétrospective des œuvres publiées l'année précédente. Il ne juge pas nécessaire d'accorder plus d'attention à l'œuvre. Jean Éthier-Blais, qui ne raffole pas des œuvres de Ducharme, considère l'œuvre « décharnée et prétentieuse »; « “Mon idée, écrit M. Réjean Ducharme, est d'aller loin dans la niaiserie.” Il est allé assez loin pour susciter l'ennui; pas assez loin pour susciter la pitié⁴²². » Jean-Cléo Godin, qui avoue n'avoir que parcouru sommairement l'œuvre, décrit *La fille de Christophe Colomb* comme « un magistral pied de nez⁴²³ » au lecteur. Victor-Lévy Beaulieu ne doute pas quant à lui du « génie » de Ducharme, mais désapprouve la gratuité de l'œuvre : « Peut-être, en effet, faudrait-il faire l'éducation politique de Ducharme. Sinon, son œuvre risque de n'être finalement que littéraire⁴²⁴. »

L'œuf de Colomb : il suffisait d'y penser

Ce manque de sérieux qui caractérise l'offrande de Ducharme et que la critique déplore transparait également – peut-être même davantage – dans les comptes rendus plus positifs de l'œuvre, ceux de Réginald Martel et de Jean Royer particulièrement. Dans une chronique au ton imaginaire⁴²⁵, Martel exploite la thématique religieuse afin de donner ses impressions du dernier

⁴²⁰ Jean Éthier-Blais, « Le fils de Christophe Colomb », *loc. cit.*; Jean-Cléo Godin, « Une idole aux pieds d'argile », *loc. cit.*; Réjean Robidoux, « Romans, Récits, Nouvelles, Contes », *University of Toronto Quarterly*, XXXIX, juillet 1970, p. 437.

⁴²¹ Réjean Robidoux, « Romans, Récits, Nouvelles, Contes », juillet 1970, *loc. cit.*, p. 437.

⁴²² Jean Éthier-Blais, « Le fils de Christophe Colomb », *loc. cit.*

⁴²³ Jean-Cléo Godin, « Une idole aux pieds d'argile », *loc. cit.*

⁴²⁴ Victor-Lévy Beaulieu, « L'année d'une prise de conscience collective », *Maintenant*, décembre 1969, p. 312-315. Curieusement, pour Lévy-Beaulieu, la littérature relève de la gratuité, alors que certains critiques, comme Guy Sylvestre, associent la littérature à la prose transitive : « il y a beaucoup trop de littérature et trop peu de poésie dans les brèves évocations des villes visitées », écrivait-il à propos du poème en prose de Jean-Guy Pilon. (Guy Sylvestre, « Livres en français. Poésie », *University of Toronto Quarterly*, juillet 1964, p. 495.)

⁴²⁵ Les lecteurs assidus des chroniques de Réginald Martel à *La Presse* étaient familiers avec son écriture éclatée. (Pierre Filion et Gaston Miron, « Éléments pour le portrait d'un journaliste littéraire », Réginald Martel. *Le premier*

verset de « L'évangile selon saint Réjean⁴²⁶ ». Le ton loufoque qu'emprunte Ducharme n'arriverait pas à dissimuler la cruauté et le lyrisme liés au sentiment de désespoir qui émane de l'œuvre, selon Martel. En fait, juge-t-il, « il est évident que les excès de son chant sont aussi et surtout les excès d'une conscience douloureuse⁴²⁷ ». C'est précisément dans les « failles du récit » qu'on retrouve les moments les plus riches, estime Martel, c'est là où l'ironie et la « niaiserie », pour employer le mot de Ducharme lui-même, se taisent momentanément. Ce compte rendu, éclaté et déjanté, est un exemple flagrant de l'interprétation qualifiée de « créatrice⁴²⁸ » par Jacques Dubois, celle qu'un critique dérouté, mais ouvert d'esprit, proposera à ses lecteurs initiés en mettant l'accent sur sa propre interprétation plutôt que sur l'œuvre elle-même⁴²⁹. Les instants plus sérieux, voire tragiques, de *La fille de Christophe Colomb* seraient « révolutionnaires » puisqu'ils dénoncent, aux yeux du critique, les conditions de travail dans les manufactures. On peut déceler chez Martel, malgré le respect qu'il voue à Ducharme, une pointe de déception : « Ducharme est Ducharme et on lui pardonne volontiers de faire du Ducharme : jeux de mots, impertinences, gros mots, surréalisme, lyrisme fou, tendresse blessée, cabotinage, sagesse niaise ou brillante, amour de l'amour, clichés, idées fixes, fantômes suspendus dans le vide, jolie salade!⁴³⁰ » Il faut ainsi accepter l'abondante ivraie ducharmienne si on veut profiter des grains précieux de *La fille de Christophe Colomb*.

Les impertinences et les insolences que Réjean Ducharme commet dans son roman en vers sont nombreuses. En fait, avant les premiers vers de l'œuvre, l'écrivain s'en prend déjà à la critique. Dans son épigraphe adressée « Au jeune homme de lettres⁴³¹ », Ducharme profère d'outrecuidants conseils aux écrivains débutants : « *N'attends pas après les lecteurs, les critiques et le Prix Nobel pour te prendre pour un génie, pour un immortel.* » Quelques lignes plus loin, il évoque un nom bien connu du milieu littéraire québécois, « *Jehan Ethiey-Blez* » qui « *n'a reçu aucun signe* » d'immortalité et de génie – Blais, comme on le sait, pratique à la fois la critique et l'écriture

lecteur : *Chroniques du roman québécois (1968-1994)*, Montréal, Leméac, 1994.) (Voir la note 118 du présent chapitre.)

⁴²⁶ Réginald Martel, « L'évangile selon saint Réjean. *La Fille de Christophe Colomb* », *La Presse*, 11 octobre 1969, p. 35.

⁴²⁷ *Idem.*

⁴²⁸ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Dossiers média », 1978, p. 95. (Voir la note 163 du premier chapitre.)

⁴²⁹ L'œuvre dont l'auteur rend compte paraît alors davantage comme un prétexte à un compte rendu presque autoréflexif – ce genre d'interventions critiques, estime d'ailleurs Jacques Dubois, auraient contribué à l'autonomisation de la critique comme genre.

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969, p. 7.

romanesque. Il n'est pas étonnant que Réjean Ducharme raille la littérature en tant qu'institution – ses prix, ses grands auteurs, ses instances critiques. Mais comme l'explique Michel Biron dans *L'absence du maître*, Ducharme adopte une position précaire et paradoxale dans l'institution de la littérature québécoise. Car l'écrivain, estime Biron, ne s'oppose pas totalement à ce que son œuvre s'inscrive dans l'institution de la littérature. En refusant de se désigner comme homme de lettres (le refus d'exister comme figure sociale de l'écrivain se retrouve dans plusieurs de ses œuvres), il interroge sans cesse les frontières de la littérature. « Y entre-t-il? En sort-il? Les deux mouvements renvoient l'un à l'autre de façon réciproque, le fait de quitter l'espace clos de la littérature constituant la meilleure façon d'établir qu'on s'y trouvait bel et bien auparavant⁴³² », illustre Biron. L'épigraphe de l'œuvre est une manifestation assez éloquente de la « liminarité » de Ducharme, pour reprendre la notion développée par Michel Biron. L'œuvre, située à la jonction de la poésie et du roman est une autre illustration de ce phénomène. Or, se moquer de l'institution semble la seule manière pour Ducharme de prendre des distances par rapport à celle-ci sans se condamner au silence. Dans *La fille de Christophe Colomb*, Ducharme s'attaque à de nombreuses reprises aux icônes, aux personnages historiques, au savoir, aux symboles sacrés et, bien sûr, à la littérature elle-même. Malgré tout, il ne peut effacer complètement sa déférence envers ces grands symboles. L'auteur ne craint pas en effet le révisionnisme historique : le Christophe Colomb qu'il met en scène a découvert Manne, une île appartenant à la Biélorussie, en 1949. « Depuis qu'il a été dégradé / [...] Christophe vit seul, presque suicidé, / Au bord de l'eau, avec sa fille, dans une chaloupe⁴³³ ». Le personnage de Paul Blablabla, « plus instruit que Paul Ricœur⁴³⁴ », raille sans grande subtilité le verbiage des milieux intellectuels qui renferment, on le devine, une large part des membres de l'institution littéraire québécoise. Que dire de la présence saugrenue d'Al Capone qui, après sa mort, détrône Dieu et prend les commandes du Paradis en y installant un casino : « Al a besoin d'un bon croupier pour la table de baccara / D'un casino qu'il vient d'ouvrir, casino réservé / À des types comme Hitler, Bonaparte, Pouchkine et Marat⁴³⁵ »? On peut comprendre la critique d'être restée dubitative devant cette désacralisation en bloc de différents mythes et symboles.

⁴³² Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 192.

⁴³³ Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb*, op. cit., p. 12.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 50.

Nombreux sont les passages où la poésie en elle-même est désacralisée. Ce phénomène se produit entre autres par l'utilisation d'une langue outrancière (Colombe marche dans l'eau du fleuve qui lui verse du « pipi de nuage plein ses grandes bottes noires »; elle n'est « Jamais contente! Quelle emmerdeuse!⁴³⁶ ») ou en empruntant à des formes jugées de moindre valeur, comme une comptine (elle compte parmi ses prétendants « Dagobert, qui porte sa culotte à l'envers⁴³⁷ »). Ducharme n'est à ce titre pas complètement singulier : on trouve des phénomènes similaires dans la poésie de Gérard Godin ou dans plusieurs romans et contes de Jacques Ferron, par exemple. C'est peut-être néanmoins une des raisons pour lesquelles la critique a eu tendance à aborder l'œuvre avec une certaine distance. Assez tôt dans l'œuvre, le lecteur apprend que Colombe Colomb, la fille de l'illustre explorateur, est née d'un œuf, l'œuf de Colomb. Amusante trouvaille du romancier qui exploite au premier degré cette expression connue. Il serait facile de considérer ce genre de détails de l'œuvre comme le résultat du parti pris absurde de l'auteur, voire de son manque de respect pour la littérature. Or, Ducharme nous apparaît interroger la portée du langage poétique et littéraire en remettant en cause, dans *La fille de Christophe Colomb*, le rapport entre le langage propre et le langage figuré. Puisque dans l'univers de l'œuvre le langage figuré opère à la manière du sens propre, des incongruités surviennent forcément. Il faut, par exemple, que la mère de Colombe soit une poule, celle-ci étant née d'un œuf⁴³⁸. Plus loin, les habitants de l'île de Manne ont « mis l'île à l'envers⁴³⁹ » durant l'absence de Colombe. L'expression est à prendre au pied de la lettre : désormais, « La partie de l'île qui était dans l'air / Est maintenant sous les flots⁴⁴⁰ » et les lacs sont des « lacs d'air ». Enfin, lorsqu'elle constate qu'elle est complètement seule à Montréal, et qu'« [e]lle ne voit pas un chat⁴⁴¹ », il semble tout à fait inévitable qu'elle tombe nez à nez avec « un Chinois chasseur de chats » qui raconte que « [p]as plus tard qu'avant-hier, il rôdait / Des tas de chats dans les rues et les ruelles de Montréal⁴⁴² ». On apprend quelques pages plus loin que la race féline a rejoint tous les animaux du monde, afin de former une armée qui affrontera le genre humain. Ces exemples sont révélateurs d'une interrogation par Ducharme de la fonction du langage. Le monde de *La fille de Christophe Colomb* n'est que langage. Chaque parole, chaque

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁴² *Idem.*

vers a un effet direct sur le récit et, plus encore, sur le monde. Le langage ne sert pas à raconter le monde, mais il sert à *faire* le monde, à créer les frontières d'un monde fait de langage. Plus l'œuvre progresse, et plus le narrateur du roman prend la parole. Sa fatigue face à sa colossale tâche s'accroît : « J'ai hâte d'avoir fini de vous raconter cette belle histoire. Quand j'aurai fini, je m'écouterai : “Enfin!”⁴⁴³ » Plus l'œuvre progresse, plus on constate l'effectivité du langage : même les expressions figurées ne peuvent être proférées sans avoir de répercussions sur les événements. L'œuvre nous paraît poser d'intéressantes réflexions sur le langage poétique, jouant avec l'imaginaire même de la poésie. Dans *La fille de Christophe Colomb*, le langage a le pouvoir absolu : si le monde du poème n'est que langage, comme le veut l'imaginaire de la poésie, il peut également faire dérailler les événements qui s'y déroulent, modifier l'état des choses et des lieux. Ducharme, de manière excessive et parfois absurde, révèle ici toute l'ambiguïté, voire l'impossibilité, de l'intransitivité du langage poétique et, ce faisant, désacralise une fois de plus l'idéologème générique lié à la poésie.

Écrire un roman en vers, c'est l'inscrire, du moins partiellement, dans les limites de la poésie. Ducharme a beau profaner la noblesse de la poésie – celle que la critique valorise –, en faisant par exemple rimer « Il est parti » avec « Tabarnak d'asti!⁴⁴⁴ », il n'en demeure pas moins qu'il expérimente avec peine toute la gravité du travail langagier de la poésie : « Blé, clé, dlé, flé, glé, klé, mlé, nlé, plé, rlé, slé; / Bac, cac, dac, fac, gac, hac, jac, kac, lac, mac, nac, pac, rac. / Il y a quantité de mots qui n'ont aucun sens, / De monosyllabes facilement prononçables non usités. / Mon histoire aurait bien plus l'air de ce que je pense / Si je pouvais remplacer ce PRONONÇABLES par un mlé⁴⁴⁵ », concède le narrateur-poète. Cette exaspération que ressent le narrateur n'est pas uniquement causée par les contraintes du roman en vers, mais peut-être aussi par la gravité du travail du langage : ce dernier semble échapper à l'emprise du narrateur qui n'arrive plus à le contrôler. La poésie, disait Mallarmé⁴⁴⁶, c'est tenter de restituer au langage tout le mystère de son sens le plus originel. Le narrateur de *La fille de Christophe Colomb* a eu beau

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁴⁶ Un passage dans lequel le narrateur réfléchit à la langue, en l'occurrence la langue russe puisque l'île fictive de Manne appartient à la Biélorussie, rappelle certains propos de Mallarmé sur l'arbitraire du signe : « Jean-Sébastien devrait s'appeler Jean-Sébastienne. / Je sais, je sais! Et la mouche Quadrimateur / Devrait s'appeler Quadrimateuse ou Bonne Aryenne. / (C'est le féminin de bon à rien.) Je sais, cher lecteur. / [...] Notre belle langue russe est mal faite. Tant pis pour elle! ». (p. 179)

vouloir « aller loin dans la niaiserie », il a plutôt vécu, à sa manière, la tragique expérience mallarméenne. Les réflexions sur le langage que comporte l'œuvre, qui sont centrales sans être omniprésentes, ont été très peu abordées dans la première réception de l'œuvre. Cette dernière a principalement fait état du manque de sérieux, de la « niaiserie » de Ducharme, et a passé sous silence les parties de l'œuvre dans lesquelles le narrateur expérimente tout le tragique de l'écriture poétique.

Répondre au génie?

Le titre de la chronique de Jean Royer est ambigu, mais elle cristallise bien l'attitude de la critique face à *La fille de Christophe Colomb* : « Surtout, ne pas critiquer Réjean Ducharme ». De manière un peu contournée, Royer juge que le roman de Ducharme est loin d'être inoubliable. Néanmoins, le lecteur doit garder l'esprit ouvert à la lecture de ses œuvres, éviter les critiques trop rapides, et surtout « réfléchir⁴⁴⁷ ». Royer plaide pour que le romancier – et sans doute pour que chaque écrivain et écrivaine – jouisse d'une totale marge de manœuvre, sans égards aux règles et aux conventions littéraires. Royer, qui récuse l'expression « vers de mirliton » que plusieurs critiques ont accolée à l'œuvre, estime précieuse la manière dont Ducharme arrive à « tout briser de nos conventions littéraires bourgeoises⁴⁴⁸ ». Or, comme nous l'avons montré plus haut, Ducharme a plutôt réitéré la prestance de ces conventions. Sans réellement se prononcer sur cette œuvre menée par une protagoniste en qui on trouve « autant de tendresse et de merveilleux que chez Bérénice, Mille Milles et Iode Ssouvie⁴⁴⁹ », Royer encense Ducharme, « héros tragique de notre littérature⁴⁵⁰ » ou encore « notre anti-littéraire nécessaire. Il ne faut surtout pas le critiquer. Surtout pas lui faire payer ce qu'il nous donne si gratuitement⁴⁵¹ ». Royer n'interdit certes pas les critiques négatives à l'endroit des œuvres de Ducharme, pas plus qu'il n'accepte les nonchalances qu'il commet. Ses propos contribuent néanmoins à faire de Ducharme un intouchable de la littérature québécoise. Les qualités ou les faiblesses de l'œuvre ne semblent pas réellement influencer les jugements que l'auteur y porte⁴⁵² – ou que, semble-t-il, qu'il faudrait y porter :

⁴⁴⁷ Jean Royer, « Surtout, ne pas critiquer Réjean Ducharme », *L'Action*, 25 octobre 1969, p. 19.

⁴⁴⁸ *Idem.*

⁴⁴⁹ *Idem.*

⁴⁵⁰ *Idem.*

⁴⁵¹ *Idem.*

⁴⁵² Le bref compte rendu publié dans *Le Livre canadien* au sujet de l'œuvre est assez positif mais, surtout, fortement descriptif. Après un résumé succinct, le texte souligne l'« imagination volcanique » de Ducharme ainsi que son « langage qui fait fi de tous les usages littéraires; l'auteur au besoin invente un mot pour la rime ». Quelques passages

« C'est Ducharme qui a raison. À nous de répondre au génie », tranche-t-il. Pourtant, répondre à son interlocuteur, n'est-ce pas parfois le contredire?⁴⁵³

Dès la publication de *L'avalée des avalés* en 1966, « lire Ducharme, c'était accepter, parfois malgré soi, l'excentricité – c'est-à-dire l'éloignement du centre plus que la fantaisie ou l'anticonformisme – d'une œuvre qui ne se réclamait d'aucun courant et d'aucune affiliation⁴⁵⁴ », écrit Martine-Emmanuelle Lapointe. À la parution de *La fille de Christophe Colomb* trois ans plus tard, la critique accepte toujours l'excentricité de Ducharme lui-même, solidifie cette part de lui-même, mais accepte peut-être un peu moins celle de son roman en vers. L'entreprise du romancier québécois est généralement approuvée : les plus enthousiastes s'amuse de son insolence, récusent même ceux qui pourraient remettre sa liberté de création en doute ou qui voudraient imposer à Ducharme un cadre trop strict – c'est pourtant Ducharme lui-même qui s'en est imposé un. Les moins enthousiastes, pour leur part, insistent surtout sur des éléments extérieurs à l'œuvre : Ducharme a une courte vue politique (Beaulieu) ou ne leur plait simplement pas (Éthier-Blais et Aquin). Jean Basile croit quant à lui que Ducharme est victime de l'énorme succès qu'a connu *L'avalée des avalés*. Il souligne que chaque œuvre qu'il a proposée après ce premier roman, ne jouissant pas d'un tel triomphe, est vue par plusieurs comme un échec ou considérée comme de moindre qualité que les précédentes. Cela ne s'explique pas, selon Basile, par les attentes trop élevées de la critique ou des lecteurs, mais plutôt en raison du fait que Ducharme « a eu, dès le départ, trop de lecteurs et trop de mauvais lecteurs⁴⁵⁵ ». Est-ce justement à cause du caractère excentrique de l'œuvre, correspondant à un « genre fantôme » qui se situe dans une catégorie problématique des poétiques littéraires, que plusieurs critiques n'osent pas véritablement juger l'œuvre elle-même, ou du moins ne l'abordent qu'avec une certaine distance – en blâmant par exemple, un peu injustement, les « mauvais lecteurs »? Les œuvres de Ducharme seraient-elles

de l'œuvre sont cités dans ce texte qui ne comporte pas de réelles analyses ou de véritables jugements. On sent en effet la difficulté de la rédactrice ou du rédacteur à se positionner, voire à appréhender cet « interminable délire où le burlesque voisine avec le sérieux, le tendre avec le comique ». On se contente, en fin de parcours, de mentionner le fait que l'œuvre est « aussi, et surtout malgré la facture rocambolesque du roman – un plaidoyer pour l'amitié. » ([Anonyme], « *La Fille de Christophe Colomb* », *Le Livre Canadien* n° 9, 1970.)

⁴⁵³ Nous aurions pu ajouter à cette liste de textes dont les auteurs semblent hésitants à porter un réel jugement sur l'œuvre de Ducharme une très courte bibliographie publiée dans *Le Québec en bref*. Or, en raison de sa brièveté et sa teneur purement descriptive, nous avons préféré ne le mentionner qu'en note. [Anonyme] « *La Fille de Christophe Colomb* », *Le Québec en bref*, novembre 1969, p. 22.

⁴⁵⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature* : Le libraire, Prochain épisode et *L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 231.

⁴⁵⁵ Jean Basile, « Y aurait-il trop de lecteurs pour trop de Réjean Ducharme », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 12.

déjà, en 1969, intouchables? Et le sont-elles parce que Ducharme est lui-même intouchable parce que mystérieux, insaisissable et peut-être même un peu sacré? Plusieurs collaborateurs du dossier spécial publié dans *Le Devoir* ont précisément écrit sur ce caractère sacré. Ne serait-ce pas aussi parce que l'œuvre est difficile, voire impossible à conceptualiser, à inscrire dans une véritable – et sérieuse – filiation générique pour que la critique puisse se l'approprier et poser des jugements fondés sur des critères esthétiques? Confrontée au « silence et [à la] réserve de Ducharme » ainsi qu'à la quasi-absence de références génériques, la critique doit se résoudre « à affronter la solitude du livre », sans « véritable expérience esthétique⁴⁵⁶ » pour baliser ses jugements. À l'automne 1969, à la fin d'une décennie marquée par mille soubresauts culturels et sociopolitiques, la critique s'attendait de la part de Réjean Ducharme, comme le dit Michel Biron, à une *grande* œuvre moderne; le romancier leur aura plutôt offert un « livre sur tout et rien à la fois, tout en s'abandonnant à la dissolution des formes et au rire satanique d'Al Capone [qui] s'emploie à défaire l'idée même qu'il puisse s'agir d'un grand roman⁴⁵⁷ ». Or, ce *grand* roman québécois qu'on attend, il correspond malgré tout au roman réaliste – c'est ce que suggèrent Gilles Marcotte⁴⁵⁸ et Isabelle Daunais⁴⁵⁹ dans leurs travaux respectifs. La critique ne peut que rejeter une œuvre comme *La fille de Christophe Colomb* qui attente à la fois aux idéologèmes génériques de la poésie par ses excès de badinage, ainsi qu'à l'idéologème du « réalisme balzacien » en mettant en scène une épopée extravagante et des personnages saugrenus. Les réflexions sur le langage qu'elle propose ont été largement ignorées par la critique. Puisqu'elle arrive mal, selon Michel Biron, à s'inscrire dans le grand récit de la Révolution tranquille⁴⁶⁰, cette œuvre réactivant ironiquement un genre

⁴⁵⁶ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, op. cit., p. 252.

⁴⁵⁷ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 256.

⁴⁵⁸ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op. cit.

⁴⁵⁹ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p. Dans son ouvrage, Daunais prétend que le roman québécois serait, de tout temps, dépourvu « d'aventure ». Les romanciers canadiens-français seraient en effet privés de la « matière romanesque » (p. 26) en tournant le dos à l'aventure. Leurs œuvres ne contiendraient qu'une idylle. « Le roman n'est pas conçu pour l'idylle. Ce qui l'a fait naître comme forme et comme pratique, ce qui l'a forgé au fil des siècles, c'est au contraire un monde résistant, ou en tout cas paradoxal, rempli d'ambiguïté et d'illusions, un monde dont la direction nous échappe et dont le sens ne peut être interprété avec certitude. Un monde, en un mot, soumis à l'aventure. » (p. 26) Cela s'accentuerait à la Révolution tranquille : « [le] refus [du roman] de poursuivre la quête d'aventure qui prévalait jusqu'alors ou, si l'on préfère, le fait que, face à cette quête, il lâche prise. » (p. 150). À travers une curieuse personnification du roman, l'ouvrage d'Isabelle Daunais contribue à figer l'identité générique du roman. C'est le roman qui mène, c'est en quelque sorte lui qui dicte la poétique, au détriment de l'écrivain qui ne fait que suivre les directives du tout-puissant roman. Le roman a une essence, celle du monde de l'aventure, et le roman qui se refuserait à l'aventure se refuserait à lui-même, refuserait d'exister.

⁴⁶⁰ Nicole Deschamps considère, dans un article paru en 1975, *La fille de Christophe Colomb* comme un « texte politique et révolutionnaire qui mériterait d'être mis au programme des écoles et lu comme un mythe d'ici », un « mythe collectif englobant le passé, le présent et l'avenir de notre culture et rejoignant par là l'universel ». Les lectures politiques ou nationalistes sont absentes de la réception de l'œuvre à sa parution, si ce n'est la timide prise de position

moyenâgeux échoue à répondre aux exigences de modernité que la critique, malgré les lectures essentialistes qu'elle applique souvent aux œuvres, attendait de ce grand écrivain national.

Conclusion

Comment distinguer le réel poète du « faiseur de vers⁴⁶¹ », se demande Guy Sylvestre en 1965? Cette question, pour cocasse qu'elle puisse paraître, révèle une large part du rôle et des mécanismes de la critique. Celle-ci, à la fois par son rôle axiologique, mais aussi par son travail sur l'horizon d'attente, manifeste toujours des usages et des appropriations, en un mot une « représentation » du littéraire. Il est possible de repérer, à la lecture du discours critique québécois des années 1960 une esquisse des définitions des genres littéraires et de la littérature. Parfois, la littérature se profile, aux yeux de la critique, à travers une distinction binaire un peu simpliste : il existe des œuvres qui font partie de la littérature dite légitime, d'autres qui en sont exclues. Les définitions du roman et de la poésie proposées par certains des autrices et des auteurs de notre corpus ont fait jaillir une sorte d'idée générale des genres littéraires. Cette préconception des genres émerge de la manière dont les auteurs de notre corpus abordent les textes.

L'interaction de ces textes a en effet permis de voir qu'une vision assez figée de la littérature est développée dans le discours critique : la poésie est un état d'âme, un jaillissement lyrique, un chant donnant accès par le langage à un monde secret; le roman est un genre rigoureux, près de l'histoire, qui fait ressentir le temps historique et qui permet au lecteur de côtoyer ce qui se rapproche le plus d'humains réels. Mallarmé et Balzac s'opposent ainsi l'un à l'autre à travers la distinction entre la poésie et la prose qu'opère la critique de l'époque. La rencontre entre les deux types d'écriture est d'ailleurs assez mal perçue, ou du moins déroutée la critique. Ces définitions

de Réginald Martel qui prête au roman des vertus révolutionnaires. Rappelons que Victor Lévy-Beaulieu déplorait l'incompétence politique de Ducharme après la lecture de l'œuvre. (Nicole Deschamps, « Histoire d'E : lecture politique de la *Fille de Christophe Colomb* », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 330.) Peut-être les propositions de Nicole Deschamps sont-elles apparues trop tard pour que l'œuvre soit « rapatriée », comme l'a été *L'avalée des avalées*. Comme l'explique Martine-Emmanuelle Lapointe, bien que le premier roman de Ducharme résiste à son insertion dans un récit racontant univoquement le destin de la littérature québécoise, la critique s'est longtemps obstinée à l'inclure dans le « giron familial, dans le lieu du même ». Pour ce faire, elle a dû « repenser des catégories » qui avaient longtemps facilité l'incorporation d'une œuvre dans le grand récit national : associer le thème de l'enfance à celui de la génialité par l'entremise de la figure de Nelligan, insister sur l'inventivité de la forme et de la langue ducharmienne, manifester une sorte d'esprit de fraternité envers la culture juive du Québec afin qu'une partie du contexte social cadre avec celui de l'œuvre. (Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, op. cit., p. 263; 311; 275-283; 283-296; 297-312.)

⁴⁶¹ Guy Sylvestre, « La poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 34, n° 4, juillet 1965, p. 472.

sont chargées de sens : en réactivant, tel que nous l'avons vu, l'opposition entre un discours lié au symbolisme – construit à partir de Mallarmé – et au réalisme (ou au naturalisme) – cristallisé autour de Balzac –, ces définitions s'appuient sur une représentation de la littérature où l'ombre des auteurs et des œuvres canoniques plane sur la production contemporaine. Il s'agit de mesurer les réussites récentes à l'aune d'œuvres monumentales. Les comparaisons que nous avons faites – par exemple certaines définitions de la poésie et les textes rédigés à la fin du XIX^e siècle par Mallarmé –, ont révélé que même le vocabulaire utilisé par le poète français et par la critique québécoise est fort similaire.

La poésie est, nous l'avons dit, un genre exclusif et tous ne peuvent se déclarer poètes, pas même en partageant les racines antiques du genre : l'analyse de la présence de la chanson a montré que cette forme particulière ne pouvait prétendre à la grandeur de la poésie. À la fois lointains héritiers des troubadours médiévaux et inscrits de plain-pied dans la culture de masse, les chansonniers sont inclus dans ces deux ouvrages pour être aussitôt rejetés dans les marges de la poésie. Cette tentative de légitimation de la chanson par Gilles Marcotte et Pierre de Grandpré et René Garneau est finalement davantage une réitération de la légitimité de la poésie. Enfin, le poème en prose et le roman en vers sont deux catégories génériques qui se situent de part et d'autre des frontières des genres poétique et romanesque, et qui fragilisent leur unicité, centrale dans l'horizon d'attente de la critique. Libérer le poème des amarres du vers ou utiliser ces dernières pour restreindre le polymorphisme romanesque nécessitent une certaine outrecuidance, voire une insouciance, ce que peut visiblement se permettre une jeune poétesse de dix-sept ans comme Frédérique Valois ou Réjean Ducharme, cet « idole aux pieds d'argile⁴⁶² », mais un peu moins un poète sérieux et consacré comme Jean-Guy Pilon. En somme, la différence entre un poète véritable et un « faiseur de vers » réside peut-être avant tout dans l'œil de celui qui lit.

⁴⁶² Jean-Cléo Godin, « Une idole aux pieds d'argile », *loc. cit.*

Troisième chapitre : Réélaboration des genres littéraires par le discours critique

Selon Tzvetan Todorov, « les genres littéraires trouvent leur origine, tout simplement, dans le discours humain¹ ». Cette phrase toute simple mène bien entendu à une réflexion plus complexe. Art du langage, la littérature est au dire de Todorov un discours fait de règles de convention – à l’instar d’autres disciplines, comme la science ou le droit – constitué lui-même de différents discours². Il faudrait voir, selon l’auteur, les genres littéraires non comme des classes de textes mais plutôt comme des « genres du discours » que l’on peut entre autres étudier selon les méthodes d’analyse inspirées de la linguistique. Il n’existerait pas selon l’auteur d’âge littéraire adamique exempt de genres littéraires (ainsi tranche-t-il le dilemme posé par Karl Vietör que nous avons évoqué dans le chapitre méthodologique). Ceux-ci se transforment au gré de leur métadiscours et des modifications de l’horizon d’attente qu’ils imposent. Ils subissent aussi, selon Todorov, une influence mutuelle. Observer les transformations des genres du discours éclairerait leurs plus larges liens avec la société, tant sur le plan historique qu’ethnologique :

Dans une société, on institutionnalise la récurrence de certaines propriétés discursives, et les textes individuels sont produits et perçus par rapport à la norme que constitue cette codification. Un genre, littéraire ou non, n’est rien d’autre que cette codification de propriétés discursives³.

Bien que cette codification, qui contribue à la construction de normes et d’attentes, soit un processus lent, il n’en demeure pas moins que la transformation d’un groupe de textes en un genre institutionnalisé se fait à travers le discours. Au dire de Marc Angenot, qui développe les présupposés de Todorov, ce n’est qu’en envisageant le discours social qu’il est possible d’appréhender le « fait littéraire » et par la suite, les genres littéraires. Ceux-ci auraient partie liée avec l’aménagement du discours social : si le roman est une sorte de collage de la « rumeur

¹ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 60.

² C’est sensiblement la manière dont Alain Vaillant conçoit la littérature dans son ouvrage *L’histoire littéraire*. C’est un « sous-système à l’intérieur du système complexe que forment les multiples formes de communication sociale ». (Alain Vaillant, *L’histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U ». Série Lettres », 2010, p. 251.)

³ *Ibid.*, p. 49.

cacophonique du discours social global avec ses voix discordantes⁴ », Angenot a également montré que le genre romanesque offrait à l'inverse un modèle épistémologique organisant, et même les mettant en intrigue, certains ensembles discursifs idéologiques d'une société⁵. Le système des genres littéraires réagit, croit de son côté Pierre V. Zima, aux événements historiques : ceux-ci se transforment au gré de « l'évolution socio-historique ». Un genre peut en effet apparaître sous l'impulsion des « aspirations d'un nouveau groupe social ou à la situation changée d'une collectivité sociale qui cherche à s'émanciper⁶ ». Plus largement, comme l'affirment les rédacteurs de *La vie littéraire au Québec*, les « débats constants qui entourent la notion de littérature permettent de retrouver autant les consensus qui assurent sa stabilité au champ que les conflits qui entraînent ses transformations⁷ ». Nul besoin de multiplier davantage les exemples : le système des genres littéraires est imbriqué dans un plus large ensemble discursif qui l'influence et qui, en échange, est influencé par lui.

Ce chapitre s'attache à poursuivre l'étude du discours critique de la littérature québécoise des années 1960 en observant son emprise sur les genres littéraires, inspirés des propos que nous venons de citer en ouverture. Alors que les transformations et les évolutions du système des genres littéraires reposent sur le métadiscours – et, plus largement, sur le discours social –, et se mesurent sur une longue durée, nos analyses mettront plutôt au jour un rapport *modal* ou immédiat entre le

⁴ Marc Angenot, « Le texte littéraire comme effet du discours social », dans Richard St-Gelais [dir.], *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Séminaires », 1998, p. 43.

⁵ Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 178-190. On pourrait par exemple, selon Angenot, comprendre la mouvance antisémite de la fin du XIX^e siècle comme « une explication “expressive” de la modernité centrée sur une narration crépusculaire », en somme en empruntant aux mécanismes du discours romanesque.

⁶ Pierre V. Zima, *Théorie critique du discours : la discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Diagonale critique », 2003, p. 161. Dans le chapitre intitulé « Vers une déconstruction des genres », Zima évoque l'évolution moderne du roman, genre, comme on le sait, « issu de l'idéologie individualiste d'une bourgeoisie ascendante et comme une recherche réussie ou manquée d'une valeur esthétique, éthique, politique ou autre ». Le genre romanesque aurait été travaillé par l'idéologie moderne puis postmoderne. Le roman moderne serait caractérisé selon Zima par une « ambivalence » face aux valeurs, produisant, chez Proust, Kafka ou Camus, des « narrateurs agnostiques incapables de distinguer le bien et le mal ». Or, les romans postmodernes mettraient pour leur part en scène des narrateurs non pas ambivalents mais « indifférents » à toutes les valeurs du monde. « Les nouveaux romans français, les romans ou récits américains de Barth, Pynchon ou Barthelme [...] ne sont plus des recherches d'un Sujet en crise, mais des jeux avec le langage et avec des formes anciennes envisagées sous un jour ironique. » C'est qu'à la fin du XIX^e siècle, croit Zima, on assiste à une remise en cause de la « possibilité qu'a le Sujet d'énonciation moderne de découvrir l'essence derrière les apparences et d'agir en conséquence », cette vision du monde sous-tendant l'idéologie bourgeoise. Nietzsche et Baudelaire, entre autres, ont mis à mal ce schéma idéologique en accentuant « l'ambivalence intrinsèque de tous les phénomènes », menaçant le genre romanesque issu du modèle réaliste et conduisant à son évolution moderne puis postmoderne.

⁷ Maurice Lemire, Lucie Robert et Denis Saint-Jacques, *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, p. XI.

métadiscours et les genres littéraires. Nous mettrons ce faisant en lumière les marques qui révèlent le pouvoir de la critique sur la constitution et les transformations des genres littéraires. La critique, comme nous allons le voir, a souvent tendance à s'approprier une œuvre à la lumière de son horizon d'attente personnel et celui de sa propre époque. Il ne s'agira pas de cerner les enjeux de l'évolution des genres ni de comprendre le contexte ayant permis de codifier certaines normes ou certains traits formels, processus conduisant à l'institutionnalisation de la poésie ou du roman à un moment précis de l'histoire littéraire québécoise. Comme, selon Todorov et Angenot, les genres littéraires se modifient par leur prise en charge dans le discours critique, nous nous attacherons plutôt à étudier, de manière synchronique, la façon dont les genres littéraires s'actualisent à travers le discours critique – et le discours *des* critiques. Nous avons vu dans le chapitre précédent la manière dont certains auteurs tentaient de définir les genres littéraires; il faudra ici garder en tête ces définitions générales de la poésie et du roman.

Tout d'abord, nous observerons ce que nous qualifions de spéculation générique⁸ : certaines œuvres ne correspondent pas, aux yeux des critiques, à ce que l'on devrait attendre d'un roman ou d'un recueil de poésie, ce qui donne lieu à des réflexions sur la nature générique de ces textes – et sur ce que devrait être la *bonne* appellation qu'on devrait leur donner. Cette spéculation contribue à maintenir intact le système des genres, plutôt qu'à le transformer : plusieurs auteurs associent les œuvres qu'ils critiquent à des genres distincts ou à des genres plus marginaux, parfois même non institutionnalisés. Ils restreignent ainsi le potentiel de signification de certains textes dans le but de conserver une vision idéologique essentialiste de la littérature, assurant l'hégémonie des *grands* genres littéraires. Dans cette partie, nous réfléchirons au rôle des étiquettes génériques dans le fonctionnement du genre littéraire, et nous ferons valoir que cette spéculation sur la nature générique des œuvres de fiction dévoile une tentative d'en orienter – ou réorienter – le mode de lecture. Il y aurait, selon certains, une façon de lire adéquatement un roman ou un recueil de poèmes. Les éléments qui ne cadrent pas avec ce mode de lecture anticipé sont bien souvent présentés comme indésirables. Nous nous pencherons également sur la manière dont certains critiques se permettent de prodiguer des conseils à l'auteur ou l'autrice de l'œuvre dont ils rendent compte. De manière prescriptive, ils somment parfois écrivains et – surtout – écrivaines à remanier

⁸ Nous empruntons le terme de « spéculation » et son utilisation à Karim Larose qui, dans *La langue de papier*, étudie les différentes prises de position d'intellectuels dans les principaux débats linguistiques au Québec entre 1955 et 1977. (Karim Larose, *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Presses de l'Université Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, 457 p.)

des parties de leur l'œuvre, à soigner leurs figures de style, à polir leur poétique, etc., ce qui trahit leur propension à empiéter sur le travail des écrivains et des écrivaines en plus de clamer haut et fort l'autorité de la critique. Nous avons nommé ceci, dans une perspective communicationnelle, la critique « conative ».

Dans la deuxième partie du chapitre, nous nous pencherons sur la manière dont la critique aborde la production littéraire des femmes : celles-ci font les frais d'une subdivision hiérarchisée de la littérature, phénomène qui recoupe la domination sexuelle du champ littéraire. En nous penchant sur l'exemple du « roman féminin », nous verrons qu'un « imaginaire générique », selon la notion de Christine Planté, est véhiculé par l'entremise de l'articulation entre genre littéraire et identité sexuelle. En effet, certains éléments formels sont placés sous l'égide du *féminin*, alors qu'ils sont pourtant présents dans l'ensemble du corpus et notamment dans la production des hommes; relevés dans les œuvres publiées par des femmes, ils sont souvent au contraire discrédités. Les travaux d'Isabelle Boisclair – qui étudie les mécanismes du champ littéraire selon une perspective féministe – et de Manon Auger – portant sur le journal intime – nous seront également utiles dans cette section du chapitre. La construction d'un imaginaire de « l'écriture féminine » – associé au roman et à la poésie – est également de l'ordre de la spéculation générique puisque les auteurs qui emploient des appellations telles que « roman féminin », « récit féminin », « roman de la maternité », « poésie féminine », « lyrisme féminin », proposent à la fois une réorganisation et une consolidation du système générique. Il s'agira encore une fois de considérer la critique à la fois de manière systémique, mais également comme une succession d'interventions subjectives faites par des lecteurs distincts et singuliers.

Il est frappant de constater que de tels jugements de valeur envers l'écriture dite féminine sont parfois proférés par des femmes. C'est que la critique est elle-même en quête de légitimité : afficher une trop grande bienveillance devant des œuvres qui s'écartent des valeurs génériques de l'époque risquerait d'apporter un discrédit à leur pouvoir de consécration. Nous aborderons plus frontalement la notion de légitimité, déjà présente de manière diffuse dans les deux premières parties, dans la troisième partie de ce chapitre. Les autrices et auteurs de notre corpus ont tendance à justifier la validité de certaines œuvres – surtout celles plus novatrices – en insistant sur la légitimité de l'entreprise de l'auteur, ou encore en affirmant, tout simplement, que l'œuvre recensée est celle d'un authentique romancier, d'un poète véritable. Ce faisant, tout en réitérant sa fonction axiologique, la critique s'assure que la valorisation d'une œuvre, à la base de son activité même,

ne contredit pas sa propre conception de la littérature. Cette reconnaissance de la légitimité de certaines écrivaines et de certains écrivains est soutenue par différents motifs, mais révèle toujours les mécanismes du travail de la critique. La réception de *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit servira à illustrer que, parfois, la critique souhaite auréoler une œuvre potentiellement marquante dans l'histoire de la littérature. Existerait-il plus haute consécration pour un critique que d'avoir entrevu avant tout le monde la valeur d'une œuvre devenue classique? Cette partie tentera aussi de voir comment la critique met en jeu son propre capital symbolique lui permettant de consolider sa position d'agent de légitimation dans l'institution de la littérature, rôle qui lui confère du pouvoir.

Tel que Todorov – et, à sa suite, Angenot et Zima – l'affirme, l'existence des genres littéraires repose sur des discours à leur sujet, discours eux-mêmes enclavés dans de plus larges ensembles discursifs. Nous proposons d'observer attentivement ces discours *initiaux* qui pourraient transformer le système générique de la littérature. La critique – et particulièrement la critique journalistique –, en plus de contribuer à cristalliser la littérarité d'un texte et de fournir une légitimité à son auteur, inscrit au dire de Joseph Jurt l'œuvre littéraire dans un deuxième cycle de communication⁹. Si elle occupe un rôle dans la fortune d'une œuvre littéraire dans l'histoire, si elle contribue de surcroît à façonner l'horizon d'attente des œuvres futures, phénomènes percevables avec un certain recul historique, elle permet plus prosaïquement aux lecteurs de s'orienter à travers l'actualité littéraire. On imagine les abonnés de *La Presse*, du *Devoir* ou du *Droit* parcourant la section littéraire à la recherche de suggestions de lecture. Les comptes rendus qu'on y publiera les encourageront à lire telle œuvre ou à passer outre telle autre, titilleront leur curiosité ou, au contraire, l'éteindront. « Lire un compte rendu ou une présentation de livre, c'est commencer à lire un livre qu'on n'a le plus souvent pas encore lu (c'est pré-lire) à travers l'énoncé de quelqu'un qui l'a déjà lu, c'est déjà en somme, en réaliser une relecture par personne interposée¹⁰ », croit pour sa part Claude Labrosse qui fait valoir la nature collective de la lecture. Le futur lecteur sera souvent poussé par la critique à lire une œuvre avec une attitude différente de ce que le paratexte le disposait à adopter. Ces prises de position sur l'appellation générique des œuvres recensées – « cette œuvre est davantage un essai qu'un roman » – sont réellement de l'ordre de la prélecture : la critique

⁹ Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Marie Place, coll. « Œuvres & critiques », 1980, p. 36.

¹⁰ Claude Labrosse, « Fonction culturelle du périodique littéraire », Claude Labrosse et Pierre Rézat, *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 33. Si les réflexions de Labrosse concernent en premier lieu les périodiques littéraires, nous pouvons les élargir aux sections littéraires des journaux généralistes.

transmet au lecteur un cadre de lecture réfutant les décisions prises par l'équipe éditoriale. Et la manière dont certains critiques s'adressent aux écrivaines et écrivains afin de leur promulguer des conseils montre à la fois le dynamisme et la multiplicité de la situation de communication qu'active la lecture. Cette activité critique quotidienne façonne ainsi l'horizon d'attente des lectrices et lecteurs d'une époque, elle influence leur préconception des œuvres et, plus largement, des genres littéraires et de la littérature. La tendance par ailleurs fortement judicative de la critique journalistique tend alors à édicter au lecteur une *bonne* et *valable* manière de lire une œuvre. Le lecteur est confronté à cette parole d'autorité : les critiques sont des hommes et des femmes de haute instruction qui occupent parfois – ou sont sur le point d'occuper – des postes prestigieux à l'Université et qui pratiquent souvent le métier d'écrivain.

Le rapport « contemporain » de la critique avec les œuvres

La littérature est un « système en continuelle transformation¹¹ », affirme Todorov, et la critique est une des instances qui assurent la succession de ses différents mouvements – notamment parce qu'elle redéfinit l'horizon d'attente. Nous nous attacherons dans ce chapitre à ce que nous croyons être des tentatives de réaménagement du système générique en observant le rapport « contemporain » qu'entretient la critique avec les genres littéraires. Nous userons ainsi de la notion théorisée par Vincent Descombes. En fait, nous étudierons les textes dans lesquels les auteurs partagent avec les genres littéraires la « même *actualité historique* ». L'actualité telle que définie par Descombes – et qui s'avère intrinsèquement liée à la notion de contemporanéité du point de vue de la philosophie du temps – implique une rupture dans la temporalité¹². Pour que deux phénomènes soient contemporains, il ne suffit pas qu'ils se produisent au même moment, ils doivent plutôt partager une commune « actualité historique », voire avoir une possible *conversation*, de manière à ce qu'ils « se contrarient ou se renforcent [l'un et l'autre]¹³ ». Le témoin

¹¹ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, *op. cit.*, p. 47.

¹² Cette conception de la contemporanéité s'oppose à celle développée par la philosophie de l'histoire, qui considère le contemporain de manière « *epochale* » ou comme un « âge ». Il s'agit alors d'une « concitoyenneté d'époque » et « être contemporain de quelqu'un ou de quelque chose veut dire avant tout : être du même temps, appartenir au même âge ou à la division du temps universel en époques ». Dans cette optique, réfléchir à la contemporanéité poussera le chercheur à identifier les éléments communs aux concitoyens d'une même époque, « la nôtre », précise Descombes. Or, définir de tels archétypes révélerait « l'erreur selon laquelle il y aurait une essence historique commune à tous les acteurs présents sur la scène ». (Vincent Descombes, « Qu'est-ce que le contemporain », *Le genre humain*, n° 35, février 2000, p. 21-22.)

¹³ *Ibid.*, p. 29.

contemporain entretiendrait un rapport affectif et sensible avec l'événement, explique Descombes : la « couleur de contemporanéité », selon l'expression qu'utilise Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* alors qu'il relate la révolution de Juillet, serait drapée d'un « caractère *irritant, douloureux* ou *délicieux*¹⁴ ». Chateaubriand affirme que celui qui écrit l'histoire contemporaine adopte un « style bas » et possède la « vérité d'une comédie humaine », alors que les écrits de l'historien dit *de la postérité* revêtraient un « style élevé » ayant la « vérité d'un drame universel ou d'une tragédie¹⁵ ». Les *Mémoires d'outre-tombe* oscillent ainsi entre ces deux registres, selon que l'auteur relate les événements en train de se produire ou qu'il prédit leurs répercussions futures et leurs traces dans l'histoire. Cette dernière activité le fait alors basculer dans une position d'« interprète ultérieur¹⁶ » ; ce faisant, il n'adopte plus une perspective contemporaine. De cette manière, les autrices et auteurs de notre corpus à l'étude dans ce chapitre révèlent une telle relation affective aux genres littéraires¹⁷ : les œuvres leur sont *actuelles*, elles existent comme une concrétisation des multiples potentialités d'un genre littéraire. Grâce à ces œuvres, le discours de la réception et l'histoire des genres littéraires se voient confrontés. Affirmer qu'un texte doit être considéré comme un essai plutôt que comme un roman, c'est être contemporain, c'est occuper le rôle de témoin de l'histoire en train de s'écrire et tenter de « convertir le fait s'accomplissant en fait accompli¹⁸ ». Ce témoin, sans savoir de quoi sera fait le roman de demain, est tout entier plongé dans le présent épisode de l'histoire du roman que constitue sa lecture. Selon Søren Kierkegaard auquel Vincent Descombes fait référence, les événements décisifs de l'histoire n'ont pas de

¹⁴ *Ibid.*, p. 24. (C'est Descombes qui souligne.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Ils sont bien contemporains des genres littéraires plutôt que des œuvres qu'ils critiquent. Vincent Descombes affirme que la lecture instaure une « contemporanéité herméneutique » entre un lecteur et un auteur, relation médiée par l'acte de lecture : « Dans un dialogue avec mon contemporain Platon, c'est moi qui donne les réponses aux questions que je lui pose, et c'est encore moi qui rédige les questions qu'il me pose. Un tel "dialogue" a pour scène un espace égologique », écrit-il. Or, il nous semble que les travaux sur la réception et sur l'histoire culturelle montrent que tout lecteur entretient un rapport contemporain avec l'œuvre qu'il tient entre les mains – en plus de celui d'ordre herméneutique. D'une part, l'horizon d'attente qui préside la lecture d'une œuvre est bien entendu le fruit de l'encyclopédie du lecteur et du savoir littéraire collectif, or l'appareil paratextuel et les différents éléments matériels du texte – la typographie, par exemple –, entreront en confrontation avec lui, signifieront dans une actualité commune à l'acte de lecture. D'un point de vue plus matériel d'autre part, l'histoire culturelle a permis de mettre en lumière différentes appropriations, voire utilisations, de l'imprimé sous toutes ses formes – parmi lesquelles bien sûr le livre de littérature – qui chacune lui donne sens. Ces appropriations sont selon nous autant de rencontres, presque de dialogues, avec un objet matériel et bien réel et son lecteur. En somme, il nous appert que la lecture est toujours un rapport contemporain avec une œuvre, et c'est plutôt, dans cette partie, le rapport contemporain entre la critique et les genres littéraires qui doit être pris en compte. (Vincent Descombes, « Qu'est-ce que le contemporain », *loc. cit.*, p. 30; Voir également la section « La littérature et ses représentations » au sujet de l'histoire culturelle dans notre chapitre méthodologique.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

témoins puisque leur sens provient d'une interprétation indirecte et différée. Ainsi, « parce que l'événement décisif est un instant du temps où se décide le sens de ce qui s'est produit ou se produira en tout temps, personne n'en est vraiment contemporain¹⁹ ». Comme nous le verrons, cette attitude n'est pas tout à fait celle de la critique à la parution de *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit, alors que les auteurs et autrices semblaient considérer l'œuvre davantage de manière prospective que contemporaine. À l'instar de Chateaubriand qui « fait une hypothèse risquée sur ce que sera le jugement de la postérité²⁰ » des événements de juillet 1830, la critique immédiate de l'œuvre de Benoit juge l'œuvre « comme le ferait un interprète ultérieur²¹ » qui aurait connaissance de ses répercussions réelles dans l'histoire. De cette manière, la critique s'est faite interprète de l'histoire et, du même coup, entretient un rapport pas tout à fait contemporain avec le système des genres. Nous accorderons néanmoins une place à la réception du roman de Réal Benoit puisqu'elle révèle une volonté des critiques d'orienter l'histoire du métadiscours littéraire québécois. Or, ils amorcent également une réflexion sur le genre romanesque en lui-même à travers sa constitution en chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre chamboule l'horizon d'attente en créant de nouvelles normes et de nouveaux standards et crée, après-coup, un séisme dans l'histoire des genres littéraires. Présenter *Quelqu'un pour m'écouter* comme un futur chef-d'œuvre ainsi que le font plusieurs critiques à la parution du roman, c'est alors tenter de réélaborer le genre romanesque. C'est éprouver tout à la fois les sensations du témoin contemporain tout en gardant la froide perspective de l'interprète ultérieur. C'est, en somme, user des pouvoirs que confère le titre de critique, tout en révélant ses principaux mécanismes.

Spéculation générique

Selon Jean-Marie Schaeffer, le nom de genre d'une œuvre littéraire correspond à une forme de « baptême ». Comme l'auteur le souligne, un terme comme « roman » est « d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses et à des textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers²² », parfois même rétrospectivement, plusieurs décennies après que ne soient publiées les œuvres. Le nom de genre peut catégoriser un ensemble de textes à partir de caractéristiques variables d'une époque à l'autre : le mode narratif, la longueur du texte, la tonalité,

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Idem.*

²² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 65.

etc. En plus de prescrire – ou de proscrire – des attitudes de lecture, il suppose un certain nombre de marques textuelles que le lecteur peut s’attendre à retrouver. Dans le fonctionnement du genre littéraire en tant qu’acte de communication²³, le nom de genre est le point de départ, le pôle de l’*émetteur*, pourrions-nous dire. Il oriente l’acte de réception du lecteur, qui occupe le rôle du récepteur. Il assure en somme un lien entre l’œuvre singulière et l’abstraction théorique collectivement admise que décrit son nom : « quelle que soit la fonction communicationnelle ultime des noms génériques, ils ont toujours la prétention d’identifier des textes en relation à un nom collectif²⁴ ». Cette dimension « performative » du nom de genre littéraire a été bien perçue par Caroline Loranger qui, comme nous l’avons mentionné dans le chapitre méthodologique, relève une présence accrue de l’étiquette générique « roman canadien » dans l’entre-deux-guerres, que ce soit dans le discours critique et publicitaire ou dans le paratexte des œuvres. Pour Loranger, « [n]ommer 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 question²⁵ ». Et en tant que « baptême », le choix par un auteur ou par un éditeur d’un terme générique constitue un parti pris. Ces épithètes sont bien entendu historiques, et concernent l’horizon d’attente : elles prescrivent des attentes et des habitudes de lecture qui fluctuent au gré de l’histoire. Un nombre important d’autrices et d’auteurs de notre corpus spéculent sur ces noms de genre : ils les renomment, remettent en cause le bien-fondé de la désignation générique de certains textes ou, au contraire, en réitèrent la pertinence. Cette création de nouveaux noms de genres ou ce collage de deux noms de genres différents, nous apparaît comme une volonté de rebaptiser les œuvres, de leur donner une nouvelle identité générique. Ainsi, ces auteurs réorientent l’acte communicationnel que régit l’identité générique des œuvres et, par le fait même, traduisent une conception le plus souvent essentialiste des genres littéraires. Nous nous pencherons, dans cette partie de notre chapitre, sur la réception de *Papa boss* et de *La nuit* de Jacques Ferron.

²³ Voir le chapitre méthodologique.

²⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, op. cit., p. 67.

²⁵ Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d’écriture au Québec (1919-1939)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2019, p. 48.

Acharnements éditoriaux

Mais avant, arrêtons-nous sur une phrase toute simple tirée d'un compte rendu de Romain Légaré paru dans la revue *Culture*²⁶ qui illustre, à l'extrême et peut-être de manière caricaturale, un exemple éloquent de ces spéculations génériques. Au sujet du roman *Il ne faut pas sauver les hommes*²⁷ de Suzanne Paradis paru en 1961, Légaré pose d'entrée de jeu une question qui écorche à la fois l'œuvre, l'auteur et l'équipe éditoriale : « Pourquoi les éditeurs s'acharnent-ils à étiqueter "roman" un livre qui peut être aussi bien conte ou poème?²⁸ ». Non seulement le texte ne devrait pas être qualifié de roman, mais Légaré suggère au lecteur, afin d'être disposé à la lecture de l'œuvre, de « mettre en veilleuse sa pensée et de "vibrer" seulement au style poétique, précieux et abstrait d'une sorte de conte de fées moderne²⁹ ». Ces propos traduisent l'horizon d'attente de Légaré : ce dernier reçoit le message « roman » en présupposant probablement la présence d'éléments textuels précis. Or le texte ne satisfait pas ses attentes : l'œuvre comporte selon lui un « échafaudage de vagues symboles » et une soi-disant absence de toute forme d'intelligibilité. Cette lecture fait écho à la vision commune de l'époque qui fait du roman un objet mimant la complexe organisation des structures sociales, éléments que le critique ne retrouve pas dans l'œuvre. En invalidant de cette manière la pertinence du terme « roman » mis en place par l'éditeur, Légaré réduit les possibles concrétisations de l'œuvre. Le terme « roman », sur le plan de l'énonciation, ne devrait pas prédisposer le lecteur à une lecture affective (laquelle lui permettrait de « mettre en veilleuse sa pensée et de "vibrer" seulement au style poétique », écrit-il précisément), ni comporter, du point de vue de l'acte réalisé, un haut coefficient de symbolisme. En faisant partie des premiers critiques d'*Il ne faut pas sauver les hommes*, Légaré agit comme transmetteur et il fournira des balises pour orienter d'éventuels lecteurs. En refusant l'appellation « roman », il invalide le mode

²⁶ Fondée en 1940 par le père Edmond Gaudon, *Culture* est financée par les Franciscains. Revue à prétention scientifique, elle vise à instaurer un dialogue entre les « deux peuples fondateurs » du Canada. Elle publie principalement des essais politiques, littéraires et philosophiques et s'intéresse en premier lieu aux ouvrages et articles publiés au Canada. Plusieurs comptes rendus d'essais, d'ouvrages critiques et de numéros de revues littéraires québécoises ainsi que d'œuvres (principalement d'auteurs connus) sont publiés. Comme il s'agit d'une revue religieuse, des jugements moraux sont parfois proférés dans certains comptes rendus qui emploient un ton, par ailleurs, assez neutre. Cependant, les articles plus soutenus de critique littéraire se font plus rares. (Voir : Agnès Whitfield, « Frontières critiques : 1955-1965 », Annette Hayward et Agnès Whitfield, *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, Montréal, Nota Bene, 1992, p. 153-154.)

²⁷ Suzanne Paradis, *Il ne faut pas sauver les hommes*, Québec, Librairie Garneau, coll. « Michel-Beaulieu », 1961, 185 p. Ce roman de Paradis ne fait pas partie des œuvres qui ont servi à circonscrire notre dépouillement. Nous avons trouvé cet article par hasard durant nos recherches et avons choisi de l'inclure. Nous espérons qu'on nous pardonnera cette inconséquence scientifique.

²⁸ Romain Légaré, « Paradis, Suzanne, *Il ne faut pas sauver les hommes* », *Culture*, XXIII, décembre 1962, p. 427.

²⁹ *Ibid.*, p. 427.

de lecture que prescrit l'appareil éditorial de l'œuvre – de même que, on le devine, les intentions de l'autrice – et prescrit au lecteur l'attitude qu'il devrait adopter : « vibrer seulement au style poétique ». Mentionnons par ailleurs que sur la couverture de la réédition de 1981 de l'œuvre, la mention « roman » a été retirée au profit de celle de « conte ». On ne peut évidemment prétendre que Légaré est le responsable de ce changement d'appellation éditoriale, mais on peut penser que cette décision s'est prise en considérant la réception de l'œuvre. Par cette confrontation avec le système générique, Légaré a contribué à postériori à fixer le genre romanesque et à invalider des réalisations individuelles de la catégorie qui dévièrent du schéma de lecture qu'il a destiné au lecteur de son article.

L'appellation « roman » des œuvres *La nuit* et *Papa Boss* de Jacques Ferron pose également problème; notons que l'appareil paratextuel des éditions Parti pris qualifie les deux œuvres de la sorte. *Papa Boss* consisterait en une « parodie d'évangile » où la « poésie côtoie [...] le burlesque³⁰ ». Il s'agirait « [m]oins d'un roman [que d'un] récit satirique sur les Canadiens français³¹ ». L'auteur des *Contes du pays incertain* est souvent associé par la critique des années 1960 – et des décennies suivantes – à sa pratique de conteur, et plusieurs textes évoquent l'emprise du conte sur son écriture romanesque³². Le lien entre le roman et le conte ferroniens est tracé par Gilles Marcotte à l'occasion d'un article dans lequel il rend compte conjointement de l'anthologie *Conteurs canadiens-français*³³, préparée par Adrien Thério, et de *La nuit*. Le fait qu'il regroupe ces deux parutions ne relève bien entendu pas du hasard; le titre de l'article, « Conte du jour, de la nuit et du demi-jour... », le suggère avec force. Marcotte se réjouit de la parution de l'anthologie,

³⁰ Paule Saint-Onge, « Au menu : une romancière, un humoriste et un chansonnier », *Châtelaine*, vol. 7, n° 7, juillet 1966, p. 18.

³¹ Jeunesses littéraires du Canada, « Papa Boss », *Fiches bibliographiques de littérature canadienne*, vol. 1, n° 2, octobre 1966, p. 28.

³² Notons que Jacques Ferron lui-même se considère comme « le dernier de la tradition orale et le premier de la transposition écrite » – cette citation désormais célèbre est souvent reprise dans les travaux sur Ferron. (Jacques Ferron, « Le mythe d'Anthée », *La Barre du jour*, vol. 4, n° 10, automne 1967, p. 26-29.)

³³ Adrien Thério, *Conteurs canadiens-français : époque contemporaine*, Montréal, Déom, 1965, 322 p. Dans l'introduction de son anthologie, Adrien Thério estime pallier un manque : il n'existerait à l'époque aucune anthologie sur la prose contemporaine canadienne-française. L'ouvrage qu'il propose, destiné à un large public, comprend des contes et des nouvelles – parmi celles qui s'écartent le plus de la forme romanesque, insiste l'auteur – parus depuis vingt-cinq ans. Vingt-trois auteurs ont été retenus par Thério qui signale que seuls Albert Laberge et Ringuet sont morts au moment où l'ouvrage paraît; l'auteur justifie leur place dans l'anthologie en affirmant que les deux hommes ont publié des ouvrages au milieu des années 1950, donc assez récemment pour y figurer. De manière générale, les conteurs contemporains auraient presque entièrement délaissé la matière folklorique et le corpus des légendes traditionnelles, soutient Thério. En fait, la dichotomie entre les conteurs du XIX^e siècle et ceux de l'époque contemporaine participerait de la significative évolution de la littérature canadienne-française.

mais il aurait aimé que Thério mette en perspective l'importance du conte dans l'histoire de la littérature québécoise. Pour Marcotte, cette abondance s'expliquerait par le fait que « le conte, comme le poème, coïncide avec les premiers pas d'une culture, qu'il ne s'embarrasse pas des développements, des circonvolutions appelés par une vie sociétaire diversifiée³⁴ » – ces propos font écho à ceux de Lisette Morin pour qui la poésie est « l'art premier des civilisations³⁵ ». L'association que fait Marcotte entre le conte et la poésie peut surprendre. Il n'est pas étonnant qu'un critique lie le conte au caractère folklorique et à la tradition³⁶; cependant, cette vision *primitive* de la poésie peut faire sourciller. Peut-être doit-on lier ces propos à ceux de Réjean Robidoux et d'André Renaud évoqués précédemment, pour qui une culture qui en serait à ses « premiers pas », tel que l'illustre Marcotte, se tournerait vers la poésie, cette forme qui émerge souvent d'une « nécessité vitale³⁷ ». Ces observations de Marcotte, bien qu'elles ne concernent pas en premier lieu la poésie, tracent un parallèle entre l'écriture d'un recueil de poésie et un certain *état* poétique, représentant le genre comme une expression d'ordre viscéral qui naît d'une pulsion particulière. Ces éléments ne sont pas sans rappeler l'imaginaire construit autour de l'idéologème de l'« intransitivité poétique ». On peut saisir en cela l'hésitation de certains à accoler à l'œuvre de Ferron l'étiquette de roman.

Ces idées rejoignent ce que Georges Poissant écrira un an plus tard, à la parution de *Papa Boss*. Pour lui « Ferron est d'abord et avant tout conteur³⁸ ». Ainsi, « du véritable romancier, loin d'en avoir l'étoffe, il n'a même pas les allures³⁹ ». Impossible de cacher la vraie nature de conteur de Ferron avec des appareils de romancier – qui ne convainquent d'ailleurs pas Poissant. Le résultat ne ment pas, estime le critique : « [*Papa Boss*] nous fait l'effet d'un conte étiré aux dimensions d'un petit roman⁴⁰ ». Les formules de Marcotte et de Poissant évoquent une sorte de nœud au sein de la pratique de Ferron que la critique tente tant bien que mal de dénouer. Plusieurs auteurs se

³⁴ Gilles Marcotte, « Conte du jour, de la nuit et du demi-jour... », *La Presse*, 17 avril 1965, p. 4.

³⁵ Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « La poésie : le verbe exquis de notre pays de parole », *Le Progrès du Golfe*, 1 février 1968.

³⁶ Pourtant, Adrien Thério, dans l'introduction de son anthologie, insiste sur la rupture entre les conteurs du XIX^e siècle et les conteurs contemporains. Il croit par exemple inutile d'inclure à son ouvrage un lexique comme l'avait fait Édouard-Zotique Massicotte dans sa propre anthologie, *Conteurs canadiens-français du XIX^e siècle*, parue en 1902, puisque les auteurs qui font partie de son anthologie emploient généralement la langue usuelle de l'époque. (Adrien Thério, *Conteurs canadiens-français : époque contemporaine*, *op. cit.*)

³⁷ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 13.

³⁸ Georges Poissant, « Papa Boss de Jacques Ferron », *Le Sainte-Marie (Les Carnets)*, 5 avril 1966, p. 4.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

butent à ce dilemme : Ferron est-il avant tout conteur ou romancier? Le caractère fantastique⁴¹, la satire de la religion⁴² et l'excessive brièveté de ses romans⁴³ sont tour à tour évoqués comme autant d'éléments étrangers à l'écriture romanesque⁴⁴. Selon Gilles Marcotte, Ferron aurait lui-même affirmé que l'œuvre n'est pas un roman. Mais que sont *La nuit* et *Papa Boss*, alors?⁴⁵

« Jacques Ferron nous l'a dit, il ne s'agit pas d'un roman. D'une nouvelle? J'en doute, car les personnages n'y sont que des étiquettes, sans aucune sorte d'existence personnelle. Une fantaisie, peut-être, sur la nuit et le jour, les Canadiens français et les Canadiens anglais, la police et les communistes...⁴⁶ » Bien qu'on puisse déceler une part d'ironie dans le discours de Marcotte – on peut supposer qu'il reconnaît et, à la limite, apprécie l'écriture polymorphe de Ferron –, il lui semble important de déterminer à quel genre correspond l'œuvre. Marcotte, en vain, se contraint à sortir des limites du domaine littéraire, voire de l'institution de la littérature : il suggère que l'œuvre serait de l'ordre de la « fantaisie », un type d'œuvre non codifiée par la tradition littéraire. Ferron écrit des œuvres valables lorsqu'il s'adonne aux formes brèves telles que le conte, mais lorsqu'il « entreprend de développer, ça se complique, ça s'entortille, et ça ne va plus guère⁴⁷ ». À l'instar du conte, la nouvelle est également une œuvre de moindre légitimité que le roman. À quelques reprises, des critiques de l'époque affirment que certains romans auraient dû être raccourcis pour en faire des nouvelles⁴⁸. N'admettant pas que le roman puisse accueillir des

⁴¹ Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne : Le "Pays incertain" du fantastique et de l'humour », *Liberté*, vol. 6, n° 6, novembre-décembre 1964, p. 469-479; Paule Saint-Onge, « De tout : joul, reportage et lyrisme », *Châtelaine*, vol. 6, n° 11, novembre 1965, p. 52.

⁴² André Bertrand, « Prophéties de Jacques Ferron », *Le Quartier latin*, 10 novembre 1966, p. 6.

⁴³ Paul Gay, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 162.

⁴⁴ Selon Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré, qui semblent du reste apprécier le travail de Ferron, « la transposition dans le roman de formes propres au conte prive parfois l'écriture romanesque [de Ferron] d'une part de la densité du vécu et l'empêche d'aller à la limite des possibilités signifiantes du roman ». (Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré, « Romans-poèmes, romans-symboles, "nouveau roman" », Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 142.)

⁴⁵ Gaston Miron à l'occasion d'un compte rendu de *Papa Boss* de Jacques Ferron, s'interroge lui aussi sur l'identité générique du texte de Ferron, que l'appareil paratextuel de son éditeur qualifie de roman : « Roman-fable? Roman-allégorie? Roman-symbole? À nous de jouer. » Plutôt que de restreindre l'œuvre à un genre particulier ou au lieu de discréditer l'appareil paratextuel conçu par l'éditeur de Ferron, Miron donne au lecteur la liberté de « performer » l'œuvre de la manière dont il l'entend, et ce avec une certaine lucidité (« jouer »). Sans complètement refuser l'étiquette de « roman », Miron en interroge la rigidité en défendant une coopération textuelle plurielle entre l'œuvre et l'auteur. Gaston Miron, « *Papa Boss* », *Le Magazine Maclean*, juin 1966, p. 66.

⁴⁶ Gilles Marcotte, « Conte du jour, de la nuit et du demi-jour... », *loc. cit.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Par exemple, selon Guy Robert, *Amadou* de Louise Maheux-Forcier est « plutôt une longue nouvelle qu'un véritable roman ». Pour sa part, Georges-André Vachon estime qu'Alice Parizeau a « dilué son récit » en écrivant un roman. Elle aurait dû opter pour une nouvelle.) Guy Robert, « Six écrivains canadiens. Romans, contes, nouvelles », *Le Petit*

personnages-étiquettes, Marcotte préfère associer l'œuvre au « conte » ou même à la « fantaisie », poussant le lecteur à la recevoir comme tels. Il s'agit d'une tentative d'agir directement sur l'horizon d'attente du genre romanesque.

La réception de *Papa Boss*, qui paraît l'année suivante, est soumise à des réflexions similaires. André Major, dans un article plutôt complaisant, considère Ferron comme « l'un de nos meilleurs conteurs⁴⁹ ». Aux yeux de Major, *Papa Boss* serait, à l'instar de *La nuit*, un « récit allégorique ». L'introduction de l'article est assez révélatrice : avant d'aborder l'œuvre à recenser – ce qu'il fait, par ailleurs, de manière précipitée –, l'auteur énumère les différents genres pratiqués par Ferron. Il existerait des éléments étrangers au genre romanesque dans *Papa Boss*. Si les attentes de Major sont dérouterées, sa critique est très positive : « De tous nos écrivains, il est l'un des rares qui peuvent tout se permettre parce que leur talent leur confère une sorte d'immunité. On accepte donc qu'il dénature la réalité, qu'il la corrige, car on attend de cette opération une féérique transformation⁵⁰. » Si l'écart esthétique entre l'œuvre de Ferron et les attentes de Major ne désarçonne pas ce dernier outre mesure, tout porte cependant à croire que l'œuvre ne contribuera pas non plus à modifier son horizon d'attente lié au genre romanesque constitué, on doit l'admettre, d'éléments assez traditionnels : reportage fidèle de la réalité, narration omnisciente et sobriété.

Le roman reste un objet littéraire, et un roman à thèse, proprement didactique, n'est pas valorisé par la critique. Le compte rendu de *Papa Boss* de Jacques Ferron rédigé par Clément Lockquell révèle que les pouvoirs édificateurs du roman doivent se faire avec mesure. Le caractère engagé de *Papa Boss* fait en sorte que l'œuvre, selon Clément Lockquell, s'écarte des impératifs du genre. Dans son compte rendu, Lockquell qualifie l'écriture de Ferron de « grossière ». Certaines scènes, parmi les plus symboliques, sont amenées avec un « tact de rhinocéros », juge Lockquell, qui évoque au passage la carrière politique que mène alors Ferron depuis 1963. Les parties les plus valables de l'œuvre, de Ferron, celles où on peut déceler des « échappées lyriques fort belles », émergent lorsque l'auteur « oublie un moment sa “cause”, son parti pris d'humour “à mort”, pour laisser plus explicitement s'exprimer sa tendresse humaine⁵¹ ». Ici, la beauté lyrique

journal, 5 janvier 1964, p. A35; Georges-André Vachon, « Chronique des lettres : cinq romanciers », *Relations*, mai 1964, p. 149.)

⁴⁹ André Major, « Le *Papa Boss* de Jacques Ferron », *Le Petit journal*, 24 avril 1966, p. 42.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Clément Lockquell, « Aux antipodes : *Papa Boss* de Jacques Ferron - *Contes de coin de l'œil* de Gilles Vigneault », *loc. cit.*

est tolérée par le critique dans la mesure où elle est un contrepoint aux excès d'engagement de l'écrivain. Comme le souligne Lockquell, il est difficile de cerner à qui Ferron destine son ton railleur et cynique. Ferron met en scène dans *Papa Boss* un employé de la Asshold Finance qui habite un logement que lui loue Gérard Pelletier, dont le nom évoque le député du Parti libéral du Canada, Gérard Pelletier. On peut ainsi voir une charge envers le pouvoir financier détenu par les élites anglophones, elles-mêmes supportées par le pouvoir fédéral. Que dire du personnage de Papa Boss, une sorte d'être divin et tout-puissant qu'on peut interpréter comme le plus haut représentant de l'idéologie cléricale, servant les intérêts des élites financières modernes :

Quand la spiritualité s'est éteinte, quand la tradition sauvée est devenue un appareil, quand on s'est mis à se battre pour l'armoire à glace contre le réfrigérateur, pour l'iglou contre le béton armé, la beauté québécoise s'est abîmée et la vieille horreur qui couvait sous la cendre a de nouveau flambé, rejoignant l'enfer refléuri et le G. I. Joe suivant son tapis de napalm. Le règne de Papa Boss avait prévalu⁵².

À tout prendre, il vaut mieux se servir d'une prose poétique et humaniste que de tirer à boulets rouges sur ses adversaires fédéralistes et sur les élites économiques – ces propos suggèrent que sans être une forme totalement autoréférentielle comme la poésie, le romancier ne doit pas omettre la part de création artistique liée à l'écriture romanesque. Ferron, en plus de destiner son œuvre à la dénonciation des pouvoirs financier, religieux et politique, verserait dans l'humour excessif. Ce sont ces éléments qui retiennent en premier lieu l'attention du critique et qui pèsent le plus dans ses jugements sur l'œuvre : « Irrévérances, désinvoltures intempestives, singeries de potache attardé... nous aurions voulu retenir autre chose de *Papa boss*⁵³ ». Le travail du romancier repose en somme sur un juste équilibre que seules la lucidité du jugement et la maturation de la pensée peuvent atteindre.

Jacques Ferron est sans contredit un des écrivains les plus en vue de l'époque, jouissant déjà d'une grande légitimité. Gilles Marcotte ne répudie pas complètement le conte – il a quand même consacré un article à une anthologie du conte québécois contemporain –, mais peut-être est-il gêné par sa présence au sein d'un roman. Il dévalue donc la littérarité de *La nuit* en y relevant des éléments d'un genre plus marginal. Marcotte a visiblement été désarçonné, l'œuvre ne comportant pas les composantes romanesques attendues. Mais est-ce justement en raison du statut de Ferron que la présence d'éléments liés au conte gêne? Comment, en tant que *grand* écrivain,

⁵² Jacques Ferron, *Papa Boss*; suivi de *La créance*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo récits », 1990 [1966], p. 95.

⁵³ Clément Lockquell, « Aux antipodes : *Papa Boss* de Jacques Ferron - *Contes de coin de l'œil* de Gilles Vigneault », *loc. cit.*

Ferron a-t-il pu s'adonner à un genre « liminaire » et mineur⁵⁴, attaché dans l'esprit commun à l'art populaire et au folklore? Ferron aurait alors du mal à se soustraire à sa *nature* propre, celle de conteur, lorsqu'il écrit des romans, comme le soulignera également Georges Poissant au sujet de *Papa Boss* l'année suivante. On peut supposer en revanche que c'est l'admiration qui pousse Major, ancien collaborateur de la revue *Parti pris*, à saluer Jacques Ferron⁵⁵, l'œuvre profitant de l'« immunité » de son illustre auteur.

Il est difficile pour les critiques de déterminer de quelle manière recevoir ces œuvres de Jacques Ferron – ainsi qu'*Il ne faut pas sauver les hommes* de Suzanne Paradis, évoqué au début de cette section – entre autres parce qu'ils n'arrivent pas à les lire à la lumière de leurs habitudes génériques. S'agit-il de romans véritables? La complexité et la mixité des œuvres gênent visiblement la critique qui préfère, nous l'avons vu dans le premier chapitre, les textes moins polyphoniques. Ferron et Paradis, parmi d'autres, offrent de multiples pistes d'interprétation et ouvrent les frontières de leurs œuvres à une autre forme générique – le conte – ou à un discours éloigné de la littérature – la religion – afin que leur interprétation s'appuie sur un savoir tangible. La critique spéculé et, de ce fait, manifeste son malaise devant des œuvres qui se jouent de leurs lecteurs et qui leur posent des embûches. Elle tente également d'exercer son influence sur le système générique de l'époque en spéculant de la sorte : les auteurs cités plus haut veulent réduire les différents modes de lecture possibles des œuvres qu'ils abordent. La « nature » de conteur de Ferron est utilisée comme angle afin d'aborder le caractère allégorique et « féérique » de *Papa Boss* et de *La nuit* – et par ailleurs celle de Suzanne Paradis. Peut-être *Papa Boss* aurait été plus convaincant si Ferron avait écrit un « petit conte d'allure philosophique⁵⁶ », se demande Bernard Valiquette? Pour mieux baliser la lecture des œuvres de Ferron, dans lesquelles « on ne sait trop parfois où se situe la réalité et où intervient l'imaginaire⁵⁷ », il faut leur dénier une part de littérarité

⁵⁴ Les œuvres de Ferron « se dépouillent des signes qui permettraient de les situer à l'intérieur de la hiérarchie des formes littéraires ». La réponse à cette question, Michel Biron la formule dans son ouvrage : grands écrivains d'une littérature liminaire et sans grande tradition, Ferron, Ducharme et Saint-Denys Garneau s'adonnent à des genres dont la légitimité est fragile. (Michel Biron, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 11.)

⁵⁵ Robert Major souligne que Jacques Ferron était en quelque sorte le père spirituel des partipristes : « Les partipristes se mirent dans cet esprit narquois et irrespectueux, profondément attaché au pays du Québec. » Malgré la relation tumultueuse entre Major et les autres collaborateurs de la revue, on peut croire que l'admiration de ce dernier envers Ferron ne se soit jamais entamée. (Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979, p. 316-320.)

⁵⁶ Bernard Valiquette, « Le livre de la semaine : *Papa boss* », *Échos-Vedettes*, 21 mai 1966, p. 24.

⁵⁷ Jean-Yves Thériage, « Est-ce le chef-d'œuvre de l'année? », *Le Canada français*, 12 mai 1966, p. 40. Notons que cette critique, comme le sous-entend son titre, est très positive.

et les concevoir comme des contes. Dans la conclusion du *Roman à l'imparfait*, Gilles Marcotte compare l'écriture romanesque de Marie-Claire Blais, de Jacques Godbout, d'Hubert Aquin, de Gérard Bessette et de Réjean Ducharme au travail du « conteur-cartographe », figure qu'il emprunte aux *Contes* de Ferron. L'art de ces cinq romanciers, « malgré [leur] désir de l'histoire », indissociable selon Marcotte de la pratique romanesque, s'apparente au travail « du cartographe, en ce qu'il s'attache primordialement à définir un lieu, à “bâtir le pays”⁵⁸. » Le fait que Ferron soit associé de cette manière au conte ne menace pas sa réputation : c'est un des grands auteurs québécois et il suscite l'admiration, comme on le remarquait dans l'article d'André Major. La critique a beau spéculer sur la nature générique de l'œuvre, les différentes étiquettes qu'elle lui accole n'arrivent pas à en baliser complètement la lecture. Elle reste alors, comme l'écrit Georges Poissant dans sa critique négative, « sur sa large faim⁵⁹ », comme en témoigne la réception mitigée de *Papa Boss*.

Les réflexions sur les étiquettes génériques semblent moins répandues dans la critique poétique que romanesque⁶⁰. Admettons que la poésie comporte des traces conventionnelles

⁵⁸ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait : la « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo : Essai », 1989, p. 245.

⁵⁹ Georges Poissant, « *Papa Boss* de Jacques Ferron », *loc. cit.*

⁶⁰ On retrouve quelques remises en cause génériques, particulièrement chez Gérald Godin et Paul Chamberland. Yves Préfontaine croit que *L'afficheur hurle* n'est pas réellement un recueil de poésie, mais un « “petit livre” à distribuer, comme un tract, un pamphlet, voire un fascicule touristique ». L'expression « petit livre » est manifestement un jugement de valeur négatif : l'œuvre est amenée sur le terrain des textes plus marginaux, peu ou pas institutionnalisés et dévalués par Préfontaine. Elle fait partie des petits livres ou des livres de petite stature qui tranchent avec la grandeur de la poésie. (Yves Préfontaine, « Poésie pas morte », *Maintenant*, n° 42, juin 1965, p. 213.) Malgré quelques perles poétiques, *Les Cantouques* serait, au dire de Guy Sylvestre « plus près de la chanson folklorique que de la poésie ». Sylvestre affirme que *Les Cantouques* « ne sont que de la littérature ». Il s'agit d'une curieuse phrase qu'il ne développe pas. Faut-il en déduire que, pour l'auteur, la poésie est un art distinct, et plus distingué, que le reste de la production littéraire? Ou sous-entend-il la notion de littérature dans l'optique de l'engagement sartrien, en évacuant de ce fait la poésie? Possiblement les deux. Rappelons ce que l'auteur disait au sujet des poèmes en prose de Jean-Guy Pilon : « il y a beaucoup trop de littérature et trop peu de poésie dans les brèves évocations des villes visitées » (Guy Sylvestre, « Livres en français. La Poésie », *University of Toronto Quarterly*, juillet 1968, p. 581; Guy Sylvestre, « Livres en français. Poésie », *University of Toronto Quarterly*, juillet 1964, p. 495.) Jean-Guy Pilon a beaucoup apprécié *Terre Québec* de Paul Chamberland, paru en 1964, ainsi que ses textes parus dans *Parti pris*, mais « s'interroge sur la qualité » de *L'inavouable*. Selon lui, il s'agit d'un « livre dont la poésie [...] semble singulièrement absente ». Le terme « livre » utilisé par Pilon – il utilisera ce terme à deux autres reprises – renforce sa prise de position sur l'œuvre qu'il refuse de ranger dans la catégorie de la poésie et qu'il réduit à sa stricte matérialité. Plus loin dans le texte, Pilon qualifie l'œuvre de poème, mais encadre le mot de guillemets : il se place à distance d'une telle appellation. Mais qu'est-ce que *L'inavouable*, alors? La présence excessive de la prose rapprocherait l'œuvre de l'essai : « le lecteur n'est plus en poésie, mais il a l'impression de lire un essai ». L'utilisation de la préposition « en » est particulière. Elle confère à la poésie une acception presque géographique. Écrire de la poésie, c'est situer sa pratique à l'intérieur d'étanches frontières qui bordent le genre. Il s'agit de deux genres exclusifs, comme deux pays indépendants. (Jean-Guy Pilon, « Un nouveau livre de Paul Chamberland : *L'inavouable* », *Le Devoir*, 24 février 1968, p. 12.)

facilement identifiable (la versification et les blancs typographiques, par exemple); la critique serait alors peut-être moins portée à remettre en cause l'identité poétique de certaines œuvres qui comportent ces composantes matérielles. En contrepartie, plusieurs auteurs interrogent néanmoins la poéticité de certaines parties des œuvres – nous avons mis ce phénomène en lumière dans le premier chapitre, entre autres en observant la réception des œuvres de Gérard Godin et de Paul Chamberland. Considérer les œuvres de manière morcelée, en discriminant certaines parties plus prosaïques d'un recueil, est aussi une manière de spéculer sur l'identité générique. Selon Yvon Morin, *Les Cantouques* de Gérard Godin est « rarement poétique⁶¹ »; pour sa part, Gilles Rioux affirme, au sujet du recueil, que « c'est à peine si la poésie daigne se présenter en quelques rares endroits⁶² ». Gilles Constantineau juge que certaines parties du recueil *Les belles au bois dormant* de Pierre Trottier comportent de « détestables jeux d'orthographe dont il est inconcevable qu'on les estime poétiques⁶³ »; l'œuvre ne mériterait alors que partiellement d'être qualifiée de recueil de poésie. Discréditer certains passages d'une œuvre en les dissociant de l'écriture poétique a aussi pour effet de remettre en cause la pertinence de l'étiquette générique qu'on leur accole. Il faudrait alors ne les lire que partiellement comme un recueil de poèmes, partiellement comme de l'essai poétique, partiellement comme de la poésie polémique. Associer les parties les moins réalistes des romans de Ferron au conte ou élaguer (symboliquement) les rugosités prosaïques de Godin participent d'une même volonté de restreindre les potentialités que subsument les catégories génériques du roman et de la poésie. Les deux attitudes contribuent à mettre de l'avant la non-mixité des œuvres et des genres littéraires, et à transmettre une vision idéologique des genres romanesque et poétique. Lorsque les romans de Ferron s'éloignent des éléments constitutifs du « réalisme balzacien », la critique leur accole un nouveau nom de genre. Quand les œuvres de Chamberland et de Godin menacent de verser dans la prose engagée et qu'elles contredisent l'idéologème de l'« intransitivité poétique », la critique la considère « rarement » ou « partiellement » poétique. D'une façon ou d'une autre, elle dévoile une vision essentialiste de la littérature, en mettant de l'avant des modes de lecture propres à chacun des genres. Elle agit directement, de façon contemporaine, sur le système générique de l'époque. Et parfois, cette

⁶¹ Yvon Morin, « Livres à lire au coin du feu. *Les Cantouques*, poèmes en langue anglaise », *loc. cit.*

⁶² Gilles Rioux, « Culture et loisirs. Livres. *Les Cantouques* », *loc. cit.*

⁶³ Gilles Constantineau, « La Poésie. Jeunes bardes, vieilles barbes et treize ronces à la douzaine », *La Presse*, 24 décembre 1960, p. 32.

spéculation fonctionne : réédité vingt ans plus tard, *Il ne faut pas sauver les hommes* n'est plus identifié comme « roman », mais comme « conte ».

La critique conative

En appuyant notre conception du discours critique sur le discours social théorisé par Angenot, nous considérons les textes de notre corpus comme une vaste rumeur à la fois cacophonique et organisée, faite de constructions discursives récurrentes, mais aussi d'éléments dissonants. Or, il s'agit aussi de prises de paroles individuelles. Il ne faut alors pas perdre de vue que celui ou celle qui prend la plume et qui rédige un compte rendu, une chronique littéraire, une bibliographie, etc., amorce un dialogue avec son lectorat. Nous l'avons formulé dans notre chapitre méthodologique : la réception a été pensée, entre autres par Umberto Eco et Wolfgang Iser, dans une situation de communication. Pour sa part, Joseph Jurt estime que l'auteur critique instaure un deuxième cycle de communication. En tant que lecteur, il occupe le pôle du récepteur d'une situation de communication qui le lie avec l'auteur ou l'autrice de l'œuvre qu'il tient dans ses mains, considérée comme le message. En tant qu'auteur critique, il occupe celui de l'émetteur dans un dialogue entre lui-même et le lecteur de la publication où paraît son texte.

Il faudrait apporter des précisions sur les propositions de Jurt. Ce deuxième cycle de communication qu'instaure le critique – entre lui-même et le lecteur de son texte – n'invalide pas nécessairement le premier. Ainsi, Gilles Marcotte ou Guy Sylvestre entretiennent selon nous un double dialogue : avec la lectrice ou le lecteur de son texte d'une part et, d'autre part, avec l'autrice ou l'auteur de l'œuvre dont il rend compte. Marcotte et Sylvestre transmettent bien entendu leurs propres jugements de l'œuvre préalablement lue à leurs lecteurs, à qui ils proposent parfois, comme nous l'avons dit, d'adopter une lecture différente de celle qui avait été prévue à l'origine (par l'écrivain et par l'équipe éditoriale). Nous avons fait valoir la dimension axiologique de la critique qui, en s'appuyant sur des critères qui se construisent dans l'interaction généralisée du métadiscours, assure ou dénie la littérarité d'une œuvre. Cette fonction axiologique est parfois réitérée, et ce, précisément à travers le double dialogue qui caractérise la critique littéraire. Plusieurs critiques de notre corpus effectuent, dans une visée quasi didactique, une rétroaction dirigée vers l'autrice ou l'auteur des œuvres qu'ils commentent en leur prodiguant des conseils. Ils s'adonnent ce faisant à une critique que nous qualifierions de conative. Ainsi, un Clément Lockquell ou un Jean Ménard se permettent sans ambages d'affirmer que tel roman aurait nécessité

plus de travail, que tel poète devrait davantage épurer son écriture. Bien que *critiquer* fasse partie du travail de la critique, cela constitue une tentative de faire peser son autorité sur le destinataire du premier cycle de communication, en l'occurrence, le poète ou la romancière – ainsi que, de manière plus implicite, sur le lecteur du compte rendu. Si la critique profère de tels conseils, c'est qu'elle espère voir ces correctifs apportés dans les œuvres subséquentes – faute de pouvoir modifier l'œuvre déjà publiée. Son message – le compte rendu – est orienté vers le destinataire – l'écrivaine, l'écrivain –, le pousse à l'action et, en ce sens, relève de la fonction conative du langage.

Une œuvre qui déplaît à la critique a bien entendu plus de chance d'être l'objet de tels conseils; une jeune écrivaine également⁶⁴. Après la parution de son deuxième roman *Le jour est noir*, Marie-Claire Blais se voit dispenser des conseils par la critique. Jean Paré ne tempère pas ses remontrances à l'endroit de la romancière : « Il aurait fallu décanter, épurer, en un mot travailler⁶⁵ », exprime-t-il, avant d'accuser la romancière d'avoir composé du « verbiage » plutôt que de réels dialogues. Sans pitié, Julia Richer juge « l'œuvre si factice qu'elle ressemble au produit d'une élève à qui on a dit qu'elle faisait de “belles compositions”⁶⁶ ». Elle croit même « qu'on extirpe ce qu'on peut lui exploiter » – en parlant probablement de son éditeur – et que, ce faisant, « assèche en elle la source vive du romancier qui a vraiment quelque chose à communiquer⁶⁷ ». Sans nier son talent, elle lui conseille – ou conseille-t-elle à son éditeur? – de peaufiner ses manuscrits et de publier à un rythme plus modéré. « Mais ce n'est pas à publier son petit roman ou son petit poème ou sa petite pièce de théâtre, tous les six ou douze mois qu'elle donnera sa vraie mesure⁶⁸ », croit-elle. Elle la prévient, en conclusion, que « “*Le jour est noir*” résonne un peu comme une sonnette d'alarme. À l'auteur menacé d'en comprendre l'avertissement⁶⁹ ». Selon l'autrice, Blais doit comprendre qu'à trop vouloir s'abreuver à la source de son talent, elle risque la sécheresse créatrice. « Un roman devrait enrichir sa connaissance de l'homme, et on aimerait que Marie-Claire Blais décrivît avec plus de clarté des personnages cohérents⁷⁰ », écrit, avec plus de retenue, Jean Ménard. Malgré une certaine circonspection, les griefs sont dirigés vers l'écrivaine

⁶⁴ Nous avons abordé le regard paternaliste posé par certains critiques sur le travail de Frédérique Valois – Guy Sylvestre conseillait à la poétesse la lecture des œuvres de Julien Gracq. (Guy Sylvestre, « *Refllet de bérylune* de Frédérique Valois », *loc. cit.*)

⁶⁵ Jean Paré, « *Le Jour est noir*, roman par Marie-Claire Blais. Une recette de fantôme », *op. cit.*

⁶⁶ Julia Richer, « *Le Jour est noir* », *Notre temps*, 6 mars 1962, p. 5.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Jean Ménard, « La vie littéraire. *Le jour est noir* », *loc. cit.*

plus que vers l'œuvre elle-même. Les trois auteurs cités dans ce paragraphe se retranchent derrière des pronoms impersonnels – « *il* aurait fallu », « *on* aurait aimé », « l'auteur menacé » – et le conditionnel, comme s'ils n'assumaient pas entièrement leur prise de position. L'utilisation par Ménard d'une formulation positive « *plus* de clarté » suggère qu'il accorde une certaine indulgence à Blais. Il lui profère – non sans une certaine forme de paternalisme : l'écrivaine a alors 23 ans – un conseil que Blais pourrait éventuellement appliquer à ses prochaines œuvres. Paré et Richer sont plus intransigeants. Alors que Paré conteste et invalide à rebours le travail de Blais en utilisant à son attention le passé antérieur, Richer donne, en plus de ses commentaires assassins, une sorte d'ultimatum à la romancière.

Deux ans plus tard, Jean Ménard est moins bienveillant à l'endroit de Louise Maheux-Forcier. Après avoir contredit ceux qui ont salué le style de l'écrivaine, il relève une citation de l'œuvre dans laquelle « l'auteur recourt au style énergique des concierges⁷¹ », en proférant au passage des jugements de valeur face aux travailleurs manuels. Sans plus d'explication, il affirme : « Il faut s'exprimer plus simplement et plus correctement, orner son style et non le tatouer⁷². » Le caractère assertif (« il faut ») et l'opposition entre un terme mélioratif (« orner ») et péjoratif (« tatouer ») renforcent sa vision élitiste de la littérature : il existe une *bonne* manière de s'exprimer dans un roman, et la romancière d'*Amadou* n'atteint pas ces standards. En des termes semblables, Clément Lockquell conclut son compte rendu de l'œuvre en s'attristant du fait que l'autrice n'a pas réussi à mettre son talent au service de son roman :

Si elle pouvait se débarbouiller de sa culture livresque (c'est telle, qu'elle nous apparaît, hélas!), si elle consentait à ne plus faire montre de son érudition, si elle se laissait aller à sa spontanéité qu'on sent palpiter sous tout ce fatras, Louise Maheux-Forcier pourrait bien écrire quelque chose de valable, puisqu'elle a du talent⁷³.

En insérant quelques compliments (« spontanéité », « talent ») parmi une enfilade anaphorique de reproches, Lockquell trace un portrait idéal de Louise Maheux-Forcier. On devine que la version d'*Amadou* qui répondrait aux exigences du critique serait passablement différente de celle qu'a écrite Maheux-Forcier. Cela n'est pas sans rappeler les propos de Paule Leduc qui, bien qu'elle reconnaisse l'originalité de *Trou de mémoire*, se permet d'imaginer une œuvre un peu différente :

⁷¹ Jean Ménard, « *Amadou* de Louise Maheu-[sic] Forcier », *Livres et auteurs canadiens*, 1964, p. 24.

⁷² *Idem.*

⁷³ Clément Lockquell, « Le Prix du Cercle du livre de France. *Amadou* de Louise Maheux-Forcier », *Le Soleil*, 19 octobre 1963, p. 12.

« Le roman vaut par la recherche stylistique. On se demande dans quelle mesure une intrigue plus spontanée, n'aurait pas permis une recherche formelle plus dense⁷⁴. » La réputation et le statut d'Hubert Aquin expliquent peut-être l'utilisation du conditionnel et la formulation interrogative de la phrase. On retrouve encore des propos semblables dans la réception des œuvres de Suzanne Paradis, de Paul Chamberland et de Pierre Trottier⁷⁵.

En offrant de tels conseils, la critique n'est plus critique; elle adopte plutôt la fonction de mentor, de prescripteur de la bonne écriture. Le lecteur est alors témoin du dialogue qui s'institue entre l'écrivain et le critique. Ce mentorat n'est pas nouveau. Comme le souligne Chantal Savoie, les pages féminines de plusieurs journaux de la toute fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle furent le lieu de « nouvelles sociabilités littéraires⁷⁶ » adaptées à l'espace public du journal. Les femmes de lettres qui ont la responsabilité de ces pages surtout dédiées au lectorat féminin donnent alors leur avis, dans des rubriques de « courrier des lecteurs », sur les manuscrits que leur font parvenir des auteurs et autrices en herbe. Elles conseillent surtout à ces derniers de retravailler leur manuscrit – ce qui n'est pas sans rappeler ce qui se joue dans les années 1960. « Se profile donc d'entrée de jeu une conception de la littérature qui repose sur le travail, la maîtrise de cet art s'obtenant par la pratique, position évidemment à l'opposé de celle qui associerait la qualité littéraire au génie ou à l'inspiration⁷⁷ », explique Savoie. Cette conception de la littérature est encore vivante dans les années 1960 : Marie-Claire Blais, Frédérique Valois ou Louise Maheux-Forcier, par exemple, sont de jeunes écrivaines dont le talent ne fait pas de doute; on leur enjoint, parfois de manière alarmiste comme le fait Julia Richer, de travailler davantage plutôt que de ne se

⁷⁴ Paule Leduc, « Le Roman », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, 1969, p. 211.

⁷⁵ Guy Sylvestre estime que Paradis aurait dû mieux polir l'écriture de son recueil *La malebête* : « sa facilité la dessert, on voudrait qu'elle fût plus exigeante envers elle-même ». (Guy Sylvestre, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 32, n° 4, juillet 1963, p. 495.) Joseph D'Anjou tient sensiblement le même discours. (Joseph D'Anjou, « Les Livres : Suzanne Paradis : *La Malebête* », *Relations*, mai 1963, p. 147.) Critique généralement enthousiaste, Jean-Yves Théberge émet des réserves au sujet de *L'inavouable* de Paul Chamberland : « On souhaiterait que l'auteur ait procédé à un certain émondage. Ce qui ferait de ce livre une œuvre durable. » (Jean-Yves Théberge, « Un travail non fini, comme la vie », *Le Canada français*, 11 avril 1968, p. 30.) En considérant la vie et sa propre mort comme faisant partie d'une expérience poétique, Pierre Trottier serait trop investi dans sa poésie, croit Jean Éthier-Blais. Il ajoute : « Je le souhaiterais, pour ma part, plus dégagé, moins intimement uni à la matière de sa poésie. » (Jean Éthier-Blais, « Le Poète et la Mort. *Les Belles au bois dormant*, de Pierre Trottier », *Le Devoir*, 21 janvier 1961, p. 11.) Le recueil de Trottier a déplu à Gilles Constantineau. Il estime néanmoins « qu'avec un peu de travail, Trottier eût réussi probablement à donner à la plupart de ses poèmes une qualité égale à celle du poème qui s'intitule "Je n'ai plus de vérité" » (Gilles Constantineau, « La poésie. Jeunes bardes, vieilles barbes et treize ronces à la douzaine », *La Presse*, 24 décembre 1960, p. 32.)

⁷⁶ Chantal Savoie, « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX^e siècle », *Tangence*, 2006, n° 80, p. 128.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

fier qu'à leur talent. De manière semblable, Joseph D'Anjou exige plus de rigueur de la part de Suzanne Paradis : « Qu[’elle] respecte la syntaxe, corrige sa mauvaise métrique [...], sabre dans ses rengaines [...]; qu’elle discipline ses images [...], et elle saura, inspirée par notre terre qu’elle aime, créer des chants qui s’imposeront au cœur et à l’esprit⁷⁸ ». Ces propos rappellent cette conception de la littérature du début du siècle décrite par Chantal Savoie. Le critique somme Paradis de se soumettre à une impitoyable discipline (elle devrait « sabre[r] dans ses rengaines », « qu’elle discipline ses images ») ainsi qu’à une rigueur contraignante qu’exige l’écriture poétique (« Que Suzanne Paradis respecte la syntaxe, corrige sa mauvaise métrique »). De telles prescriptions sont plus rarement dédiées à des auteurs plus établis comme Hubert Aquin : c’est du bout des lèvres et de manière quelque peu détournée que Paule Leduc lui formule des recommandations – notons d’ailleurs qu’il s’agit ici d’une femme qui critique le travail d’un homme. Les propos de la critique conative sont étonnamment semblables à celle qui se pratiquait plus de soixante ans plus tôt.

Il s’agit en somme d’une éloquente réitération par la critique de ses pouvoirs de légitimation. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle « la littérature n’occupe pas encore un espace réservé et spécialisé dans les colonnes de ces journaux » mais, plus largement, à cette époque « la spécialisation littéraire est encore embryonnaire⁷⁹ », souligne Savoie. Alors que la profession d’écrivain est encore peu développée, ces femmes incarnent une parole d’autorité. Elles jouent également différents rôles liés aux lettres et à leur transmission : « du haut de leur tribune médiatique [elles sont] tour à tour bibliothécaire, professeure, critique, éditrice, publicitaire, à une époque où à peine l’une de ces quatre professions, celle d’enseignante, existait réellement⁸⁰ ». On peut alors croire que ces différentes fonctions qu’elles occupent et qu’elles incarnent symboliquement ou dans leur vie professionnelle en parallèle – particulièrement celle d’enseignante – leur offrent des outils et des perspectives pour bien encadrer ces écrivains *amateurs*. Dans les exemples que nous avons cités plus haut, la critique s’exécute plutôt auprès d’écrivains *professionnels* – cette profession est alors reconnue par l’institution et plus largement par la société – et, surtout, se penche sur des œuvres déjà publiées. Le geste de dénégation de littérarité qui accompagne de tels conseils – l’écrivain *aurait dû* mieux travailler – est alors plus

⁷⁸ Joseph D’Anjou, « Les livres : Suzanne Paradis : *La Malebête* », *loc. cit.*

⁷⁹ Chantal Savoie, « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX^e siècle », *loc. cit.*, p. 141.

⁸⁰ *Idem.*

porteur. Dans le Québec des années 1960, la critique s'est professionnalisée, les journaux quotidiens comportent des sections complètes dédiées à la littérature et, si la critique universitaire ne prend son envol que vers la fin de la décennie, de nombreuses revues littéraires existent. Pourquoi Jean Ménard ou Clément Lockquell éprouvent-ils le besoin d'effectuer un tel mentorat, pourquoi se sentent-ils obligés de manifester de manière performative leur autorité? N'est-ce pas également empiéter sur le travail éditorial sous-jacent à la publication de ces œuvres?

Subdivision des genres, division des sexes

Notre corpus comprend des textes critiques au sujet de six écrivaines, soit Marie-Claire Blais, Monique Bosco, Louise Maheux-Forcier, Suzanne Paradis, Alice Parizeau et Frédérique Valois. La réception d'œuvres écrites par les hommes et celle des œuvres écrites par les femmes diffère-t-elle? Ou, pour le dire plus crûment, peut-on qualifier la critique de sexiste à l'endroit des écrivaines québécoises dans les années 1960? Certains éléments pourraient pousser à le croire. À quelques reprises, on peut relever des textes dans lesquels l'auteur s'adonne à décrire physiquement l'écrivaine⁸¹. Cette pratique, rare bien que marquante, se retrouve le plus souvent dans des entretiens, ou dans des comptes rendus comprenant une entrevue : écrivaine et critique sont alors parfois mis en scène, et la subjectivité de l'une comme de l'autre est exacerbée; l'ambiance générale de la rencontre peut être évoquée, l'apparence physique de l'interviewée figurant alors parmi les différentes techniques de mise en récit de l'entretien⁸². On peut relever certaines récurrences dans la réception des écrivaines. D'abord, on évoque davantage la jeunesse des femmes⁸³ que celle de Gérald Godin ou d'Yves Préfontaine qui, pourtant, n'ont qu'à peine 25 ans

⁸¹ On retrouve trois textes de ce type dans la réception de Marie-Claire Blais (Jean Basile, « Après l'attribution du Médicis à Marie-Claire Blais : Autopsie d'un prix », *Le Devoir*, décembre 1966, p. 13; Jean Éthier-Blais, « Le Feuilleton littéraire de... : "Une saison dans la vie d'Emmanuel" de Marie-Claire-Blais » », *Le Devoir*, juillet 1965, p. 8; Hélène Pilote, « Marie-Claire Blais : une entrevue d'Hélène Pilote », *Châtelaine*, février 1967, p. 22-23), un texte au sujet de Louise Maheux-Forcier (Solange Chalvin, « Le plus récent auteur canadien : Louise Maheux-Forcier nous raconte sa douceur de vivre », *Le Devoir*, 26 octobre 1963, p. 42); un sur Monique Bosco (Jean Éthier-Blais, « Romans », *University of Toronto Quarterly*, vol. 35, n° 4, juillet 1966, p. 518; et un sur Jean Basile (Claude-Lyse Gagnon, « Le petit monde de Jean Basile », *La Patrie*, octobre 1967, p. 41.)

⁸² On retrouve des occurrences de telles descriptions tant dans des textes rédigés par des hommes que par des femmes, alors qu'on pourrait croire qu'il s'agit d'une pratique que des hommes seraient plus susceptibles de faire. Selon ce schéma, les critiques hommes incarneraient une figure d'autorité absolue, réduisant l'écrivaine devant lui à un simple objet offert à son regard. Néanmoins, c'est un schéma qu'une femme pourrait très bien reproduire.

⁸³ Gilles Boyer, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, les *Hauts Cris* », *Le Soleil*, 14 janvier 1961, p. 4; L'Illettré [pseudonyme de Harry Bernard], « Madame Maheux-Forcier et son *Amadou* », *loc. cit.*; Joseph D'Anjou, « Les Livres : Suzanne Paradis : *La Malbête* », *Relations*, mai 1963, p. 147; Julia Richer, « *Le Jour est noir* », *Notre temps*, 6 mars 1962, p. 5; Gilles Marcotte, « Le troisième roman de Marie-Claire Blais », *La Presse*, 10 février 1962, p. 8; Gaston Rioux, « Suzanne Paradis, *Les Hauts Cris* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, septembre 1962, p. 366; Gilles Boyer,

en 1960. Ensuite, le rythme soutenu de publication de Marie-Claire Blais et de Suzanne Paradis, comme nous l'avons vu, est remis en cause par certains⁸⁴. On peut douter qu'un homme ait reçu un tel traitement. Les exemples de la partie précédente indiquent que la proportion de femmes qui reçoivent des conseils par des critiques est plus grande, de même que le nombre d'hommes qui préfèrent de telles critiques.

La manière dont on présente le travail des écrivaines est également particulière. Le magazine *Châtelaine* publie par exemple une entrevue menée par Michelle Lasnier avec les romancières Marie-Claire Blais, Monique Bosco, Diane Giguère et Suzanne Paradis. Dans l'article, intitulé « Les quatre romancières de l'année : Pourquoi sont-elles en colère? », les écrivaines se confient sur différents sujets liés de près ou de loin à leur métier⁸⁵, tout en décrivant que certains préjugés au sujet du métier d'écrivain persistent dans l'imaginaire collectif. Dans l'introduction de son article, Lasnier prévient le lecteur que les quatre romancières ont récemment fait paraître des œuvres qui « ne sont pas à l'eau de rose⁸⁶ », comme si le lecteur devait s'attendre au contraire. Puis, elle ajoute que ces quatre romans ont tous été récipiendaires de prix littéraires⁸⁷, prouvant qu'« aucun n'est médiocre » : « Donc, de la qualité, et reconnue par les spécialistes », ajoute

« Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *op. cit.*; Michèle Mailhot, « Quatre romans dont on parle », *Châtelaine*, octobre 1961, p. 16. Gilles Marcotte, « La mère s'appelait Déméter (ou Gaia), la fille était poète... », *loc. cit.*; André Melançon, « Valois (Frédérique), *Reflets de bérylune* », *Lectures*, mars 1965, p. 189; Guy Sylvestre, « *Reflets de bérylune* de Frédérique Valois », *Le Devoir*, 2 mai 1964, p. 13; Yolande Chéné, « Frédéric [*sic*] Valois, *Reflets de bérylune* », *Le Soleil*, 12 septembre 1964, p. 15.

⁸⁴ Jean Paré, « *Le Jour est noir*, roman par Marie-Claire Blais. Une recette de fantôme », *loc. cit.*; Guy Sylvestre, « Poésie », *loc. cit.*; Guy Robert, « Littérature 1960. *Les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *Revue dominicaine*, avril 1961, p. 153-154.

⁸⁵ Michelle Lasnier, « Les quatre romancières de l'année : Pourquoi sont-elles en colère? », *Châtelaine*, juin 1962, p. 31-32; 94-96; 98; 101-102. Suzanne Paradis évoque par exemple la forte réaction de sa famille lorsqu'elle leur annonça qu'elle avait quitté son emploi d'enseignante afin de se consacrer exclusivement à l'écriture. Monique Bosco a quant à elle caché ses origines juives jusqu'à la parution de son premier roman. Elle dit avoir reçu un accueil chaleureux à son arrivée au Québec. Marie-Claire Blais affirme pour sa part le caractère primitif du milieu littéraire québécois, comme si l'écriture n'y était pas naturelle : si l'idéologie traditionaliste a longtemps jugé l'exercice littéraire suspect – tant pour les hommes que pour les femmes –, Blais croit que les écrivaines et les écrivains actuels ne sont toujours pas considérés avec sérieux. Enfin, Diane Giguère, qui fréquentait le collège français Marie-de-France, dit avoir énormément appris au contact de ses camarades, Françaises pour la plupart. Sa culture littéraire doit davantage à ses camarades qu'aux cours qu'elle y a suivis.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁷ Selon l'article, *Un amour maladroit*, premier roman de Monique Bosco est lauréat du Beta Sigma Phi First Novel Award, remis dans le cadre du Canadien Author Association d'Edmonton; Diane Giguère est la plus jeune récipiendaire du Prix du Cercle du Livre de France pour *Le temps des jeux*; *Il ne faut pas sauver les hommes* de Suzanne Paradis est colauréat du Prix Camille-Roy du Salon du Livre; Marie-Claire Blais a vu son premier roman *La belle bête* être couronné du Prix de la Langue française par l'Académie française.

Lasnier comme s'il fallait dissiper le soupçon du lecteur quant au talent de ces « jeunes filles⁸⁸ ». Des « spécialistes » ont reconnu leur travail, on peut accorder une légitimité aux romancières.

Il ne s'agit ici que de quelques occurrences à la lumière desquelles il serait hasardeux de conclure trop rapidement au sexisme systématique de la critique. Un tout autre portrait pourrait sans doute être fait. Nous demeurerons prudent mais attentif au double standard qui guide la critique de l'époque. Nous nous pencherons sur la façon dont la critique, lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une œuvre écrite par une femme, superpose à ses jugements de nature esthétiques des critères liés à l'identité sexuelle. Le métadiscours peut parfois opérer une hiérarchisation à la fois générique et sexuelle, les deux phénomènes, en l'occurrence, s'influençant mutuellement. Si, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, le discours critique québécois des années 1960 a tendance à construire une définition généralisée du roman calquée sur le modèle réaliste et de la poésie centrée autour de l'intransitivité, assurant la valeur de littéarité des textes, on peut croire que les diverses sous-catégories du genre sont considérées comme inférieures.

Nous croyons que la critique québécoise des années 1960, principalement dans la réception d'œuvres d'écrivaines, a une propension à opérer une subdivision du genre littéraire. Nous nous concentrerons dans les prochaines pages sur la manière dont elle crée la catégorie du « roman féminin », en observant la réception de Louise Maheux-Forcier, de Suzanne Paradis, de Monique Bosco et de Marie-Claire Blais, romancières dont la place n'est d'ailleurs pas encore totalement consolidée dans l'institution littéraire au moment où elles publient leurs œuvres⁸⁹. Avant de ce faire, nous observerons plus brièvement le même phénomène appliqué à la poésie. Subdiviser ainsi les genres est bel et bien une action sur le système générique et pousse, par là, à adopter une position contemporaine face aux genres littéraires. Les jugements de la critique reposent sur des modèles hégémoniques, *le roman*, *la poésie*, qui existent en tant qu'« archigenres⁹⁰ ». Les subdivisions que subissent les « archigenres » se déclinent en sous-catégories dont la valeur est inférieure aux grands ensembles surplombants. La critique considère la production romanesque des femmes comme une sous-catégorie forgée par leur identité sexuelle, portant des jugements de valeur liés à

⁸⁸ Michelle Lasnier, « Les Quatre romancières de l'année : Pourquoi sont-elles en colère ? », *loc. cit.*, p. 32.

⁸⁹ *Une saison dans la vie d'Emmanuel* est, dès sa parution, considéré comme une œuvre marquante et consacre son auteure parmi les plus importants écrivains québécois. Or, on peut croire que la reconnaissance de la France – l'œuvre remporte le Prix Médicis en 1966, un an après sa parution – a contribué à ce que le roman acquiert le statut de classique québécois.

⁹⁰ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *loc. cit.*, p. 142.

leur sexe. Elle a également tendance à associer ces œuvres au journal intime, genre mineur par excellence s'il en est. Alors que les femmes sont d'avance dévalorisées dans l'institution de la littérature, comme l'estime Isabelle Boisclair, le fait qu'on les associe à des genres peu ou pas institutionnalisés délégitime de surcroît leur pratique et, on peut le croire, pourrait avoir contribué à fragiliser leur place dans le canon de l'histoire littéraire québécoise.

Il est bien entendu impossible d'expliquer sans équivoque la fortune ou l'infortune d'une œuvre; mais, comme l'indiquent Daniel Chartier et Micheline Cambron⁹¹, la critique de première réception offre des jugements et des interprétations, en somme un discours, que l'histoire pourra s'approprier, et joue un rôle essentiel dans le destin d'une œuvre dans l'histoire littéraire. On peut croire que les œuvres de Maheux-Forcier et de Suzanne Paradis ainsi que les premières œuvres de Marie-Claire Blais – dont *Le jour est noir* – ont souffert, du point de vue de la postérité, d'une réception parfois hostile. Comment ces écrivaines arrivent-elles à être valorisées alors qu'on situe leurs œuvres dans les interstices des genres littéraires, et partant, de l'institution de la littérature? Comment ces romans peuvent-ils jouir d'une réception positive alors qu'en vertu de l'androcentrisme de l'institution littéraire, plusieurs valeurs liées au *féminin* sont d'emblée discréditées puisque les instances de légitimation du littéraire sont essentiellement masculines? Comment ces écrivaines sont-elles à même d'être élues au rang de grandes écrivaines alors que les œuvres qu'elles écrivent mettent de l'avant des éléments irrecevables par la critique?

Poésie dite féminine

Arrêtons-nous sur les propos tenus par la critique au sujet de recueils de poésie écrits par des femmes. Suzanne Paradis est romancière, poète et essayiste. Sa poésie est qualifiée de « féminine ». Dans le troisième tome de *L'histoire de la littérature française du Québec*, consacré à la poésie, son recueil *La malebête* est décrit par Pierre de Grandpré comme possédant une « densité » qui relève du « très féminin lyrisme⁹² ». Il s'agit d'une curieuse formulation sans équivoque quant à la manière dont de Grandpré conçoit la poésie de Paradis. Dans cet ouvrage, les auteurs ne catégorisent pas franchement la poésie écrite par les femmes – au contraire du tome suivant où, on le verra, une partie est dédiée au « roman féminin »; de Grandpré inscrit néanmoins

⁹¹ Cf : Chapitre 2.

⁹² Pierre de Grandpré, « Une poésie de grâce, de fantaisie et d'humour », dans Pierre de Grandpré [dir.], *Histoire de la littérature française du Québec. Tome III*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 124.

le lyrisme de Paradis sous l'égide du « féminin ». L'analyse de la poésie de Paradis se trouve dans le quatrième chapitre, intitulé « Une poésie de grâce, de fantaisie et d'humour », rédigé par Pierre de Grandpré, qui comporte majoritairement des poètes masculins. Dans le chapitre intitulé « Coulée centrale du lyrisme », on remarque toutefois la présence importante de femmes, soit huit sur dix-sept (Andrée Maillet, Irène Kwiakowska, Isabelle Legris, Marcelle Desjardins, Marie Laberge, Cécile Cloutier, Alma de Chantal). L'écriture poétique féminine est ainsi fortement associée au lyrisme.

Dans *Le temps des poètes*, Gilles Marcotte regroupe plus explicitement la poésie dite féminine. Le chapitre « Poésie pour nommer » contient une section intitulée « “Pour saisir un cœur” » – il s'agit d'un vers de Françoise Bujold paru en 1958⁹³ – regroupant cinq « poètes féminins d'aujourd'hui⁹⁴ » : Gertrude Lemoyne, Françoise Bujold, Suzanne Paradis, Michèle Lalonde et Andrée Maillet. L'ouvrage de Marcotte, avec exhaustivité, propose de brèves analyses de la poétique d'œuvres parfois quelques années seulement après leur publication. C'est dans cette partie exclusivement réservée à des femmes que la majorité des poétesses recensées par Marcotte figurent⁹⁵ – à trois exceptions près. Rina Lasnier et Anne Hébert figurent dans les deux premiers chapitres – aux côtés de Saint-Denys Garneau et d'Alain Grandbois, entre autres – consacrés aux *anciens* et à leur influence. Marie-Claire Blais se retrouve dans un chapitre portant sur les réminiscences québécoises de la poésie surréaliste – Claude Gauvreau, Roland Giguère et Yves Préfontaine, notamment, font également partie de ce chapitre. Selon Marcotte, les préoccupations des poétesses québécoises seraient les mêmes que celles des poètes. L'élaboration d'une anthologie de la poésie féminine québécoise serait ainsi saugrenue, « parce qu'ici les femmes écrivains s'inscrivent dans le courant principal de l'action littéraire, et non dans ses marges⁹⁶ ». L'auteur reconnaît le paradoxe de regrouper cinq poétesses dans une même section – dans un ouvrage consacré à huit femmes et à quarante-deux hommes – et s'en excuse du bout des lèvres : « Ce n'est pas sans un peu de mauvaise conscience d'ailleurs que, pour la commodité du classement, je

⁹³ Françoise Bujold, *La fille unique*, Montréal, Éditions Goglin, 1958, 30 p.

⁹⁴ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 168.

⁹⁵ Cette section consacrée aux poétesses est située entre les sections « Éclats de voix », des poésies qui « peuvent être réunies sous le signe de la plainte amère », et la section intitulée « Un homme, un peuple ». Cette dernière, et Marcotte ne regrette pas l'androcentrisme de son titre, porte sur Gaston Miron, Jacques Brault et Paul Chamberland, aborde la frange revendicatrice de la poésie. Difficile de ne pas associer, par cette catégorisation, la poésie nationaliste aux poètes masculins. (*Ibid.*, p. 159-168; 178-194.)

⁹⁶ *Ibid.*, p. 168.

m'apprête à réunir dans les pages qui vont suivre quelques-unes des voix féminines les plus importantes de la poésie actuelle⁹⁷ », écrit-il. Si cette section ne répond, selon Marcotte, qu'à des impératifs logistiques, il semble que la poésie féminine des années 1960 comporte certaines particularités esthétiques. Tout d'abord, au sujet de la poésie de Gertrude LeMoine, Marcotte émet des commentaires éloquents. Il affirme, au sujet de recueil *Factures acquittées*⁹⁸, qu'« [a]vec elle nous sommes aux antipodes de ce que Jean Rousselot appelle "la mièvrerie de tant de poètes en jupon"⁹⁹ »; Marcotte ajoute que LeMoine « ne se complaît pas dans une *claustration mélancolique*¹⁰⁰ ». Le détour par Jean Rousselot nous apparaît pour le moins discutable. Marcotte poursuit ses réflexions sur les particularités de l'écriture poétique des femmes. Par sa quotidienneté, la poésie de LeMoine, empêche « la magie poétique d'opérer au delà [*sic*] des bornes d'une vie sans cesse recomposée. Peut-on voir là une vertu spécifiquement féminine, un ancrage dans le concret pour lequel la femme paraît particulièrement douée?¹⁰¹ », insinue Marcotte. Une sorte de poésie sobre et tempérante serait ainsi privilégiée par les femmes. Certains sujets apparaissent également à Marcotte plus *féminins* que d'autres : « La poésie française d'aujourd'hui offre peu d'exemples d'une œuvre aussi totalement vouée à l'affirmation d'un certaine "mystique féminine" axée sur la procréation et la conservation de la vie. Suzanne Paradis rêve le monde au féminin¹⁰² ». En mettant l'accent sur le thème de la procréation chez Suzanne Paradis, Marcotte réitère la dichotomie entre les paradigmes *masculin* et *féminin*, paradigmes qu'il traduit en valeurs littéraires et esthétiques. Ces derniers, souligne Isabelle Boisclair, « sont constitués de symboles, de rôles, de comportements et d'attitudes » et sont traditionnellement assignés parallèlement aux hommes et aux femmes « de façon à leur donner un caractère déterminé et une portée déterminante, [étant] érigés en système¹⁰³ ». Boisclair explique que du côté des valeurs masculines, on retrouverait notamment la force, l'objectivité, la production et la création; parmi les valeurs féminines, on pourrait relever la faiblesse, la subjectivité, la reproduction et la procréation. « Mais gardons-nous d'enclorre la femme, et le *lyrisme féminin*, dans les définitions

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ Gertrude LeMoine, *Factures acquittées*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Matinaux », 1964, 29 p.

⁹⁹ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes, op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 169. (Nous soulignons.)

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 173. Dans cette partie sur Suzanne Paradis, Marcotte excède les frontières du Québec en évoquant, pour appuyer ses analyses, Henry de Montherlant, Paul Claudel et Cécile Sauvage. S'il n'est pas particulièrement rare que des écrivains français soient invoqués, cette manière de situer la poésie de Paradis dans la « littérature française » est singulière.

¹⁰³ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x, op. cit.*, p. 37.

trop strictes¹⁰⁴ », conclut Marcotte qui, sans trop rigoureusement circonscrire la poésie féminine, consent néanmoins à la nommer et à la séparer de la poésie et du lyrisme en général.

Paul Gay, à l'occasion d'un compte rendu du recueil *La malebête* de Paradis, abonde dans ce sens. Selon Gay, c'est la femme qui est le sujet central de l'œuvre. « Rarement œuvre a été écrite sous une optique plus féminine¹⁰⁵ », croit-il. Cette « optique féminine » ne se résume pas cette fois à un sujet particulier – comme la maternité, selon ce qu'avancait Clément Lockquell –, mais relève justement d'une énonciation particulièrement lyrique : « Le thème en est la femme, dans sa communion étroite avec la nature [...]; la femme et la terre; la femme et la fécondité; la femme dans ses rapports avec l'homme¹⁰⁶ ». C'est donc le *Je* lyrique qui porte l'énonciation féminine de l'œuvre. On peut par ailleurs douter que l'« optique masculine » d'une œuvre écrite par un homme eût été soulignée par Gay.

Jean Hamelin soutient pour sa part, en maniant de manière manifestement volontaire l'oxymore, que la poésie et les romans de Paradis seraient empreints d'une « féminité délicatement virile ». Paradis serait une « sœur de Marie-Claire Blais, mais justement avec quelque chose de plus viril et de plus adulte (je parle ici uniquement de l'âge adulte et non pas de la maturité d'un talent)¹⁰⁷ ». Malgré les nuances qu'il apporte, Hamelin oppose la virilité et la maturité masculines et la douceur et la légèreté féminines – opposition qui sera particulièrement effective dans le cas du « roman féminin ». Par l'utilisation de cette expression visiblement paradoxale, Hamelin tente d'atténuer la connotation négative associée à l'écriture de Paradis : sa féminité n'est pas *trop féminine*, mais comporte une touche de virilité. Ce faisant, et peut-être est-ce à son insu, il renforce les préjugés liés aux sexes. L'œuvre de Paradis peut ainsi être rachetée par cette écriture virile et puissante. L'auteur souligne également la jeunesse de l'écrivaine : Paradis publie à un rythme effréné et, croit-il, « avance aussi dans cette voie de ses grandes aînées ». Par cette formulation, l'auteur sous-entend que les poètes masculins étaient des modèles inatteignables pour Paradis : ceux-ci ont leur « voie » à eux, distincte de celle de Paradis et de ses « grandes aînées ».

Les quelques textes que nous venons de citer suggèrent la tendance de la critique à distinguer la poésie des femmes de celle des hommes. Il s'agit à notre sens d'une manière d'agir

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰⁵ Paul Gay, « *La Malebête* », *loc. cit.*

¹⁰⁶ *Idem.*, p. 14.

¹⁰⁷ Jean Hamelin, « Mailles et Signes dans la poésie de Suzanne Paradis », *loc. cit.*

directement sur le système générique, en créant symboliquement une catégorie générique particulière pour les femmes. Dans le paysage poétique québécois de l'époque, il y a *la* poésie et il y a la poésie *des femmes*. En catégorisant, de manière consciente ou non, l'écriture des poétesses, la critique propose au lecteur un mode de lecture particulier. Elle incite celui ou celle qui entreprendra la lecture d'une œuvre de Suzanne Paradis, par exemple, à modifier quelque peu ses attentes. On devrait, dans un recueil de poésie écrit par une femme, y retrouver un lyrisme accru, une sensibilité et une vulnérabilité parfois excessives, des sujets propres aux femmes tels que la maternité. Ce sont des jugements de valeur que posent, comme nous l'avons vu, Jean Hamelin et Paul Gay ainsi que *L'histoire de la littérature française du Québec* – dans ce dernier cas dans une perspective plus globalisante. Le phénomène est plus flagrant dans *Le temps des poètes*, où l'auteur compartimente la poésie des femmes, créant une catégorie implicite correspondant à la poésie *féminine*, et ce, bien que Gilles Marcotte s'en défende. Dans un ouvrage consacré à des hommes dans une proportion de 80%, difficile de contredire qu'il s'agisse d'une marginalisation de la production poétique des femmes de l'époque. Le fait, également, que le critique précise que les œuvres des poètes qui figurent dans l'ouvrage ne sont ni mièvres ni excessivement mélancoliques montre l'empêchement dans lequel il se trouve. On peut, sans cynisme, lui accorder le bénéfice du doute et croire qu'il ne cautionne pas les stéréotypes liés à la poésie féminine – ceux émis par exemple par le critique français Jean Rousselot. Cependant, en les évoquant, Marcotte leur donne une contenance, surtout qu'il ne les remet pas explicitement en cause. De plus, si l'auteur sent le besoin de préciser que l'écriture de LeMoynes s'écarte de cette « claustration mélancolique », c'est qu'il s'agit là d'une conception suffisamment répandue de l'écriture féminine dans le discours critique de l'époque. La désinvolture avec laquelle Marcotte formule ces observations suggère, en somme, que le critique ne discrédite pas totalement les préjugés tenus à l'époque envers la poésie des femmes.

Le « roman féminin »

La subdivision à la fois sexuée et générique semble plus répandue dans la critique romanesque. Aucune maison d'édition n'imprime sur la couverture de ses livres « roman féminin », « roman de la maternité¹⁰⁸ » ou « récit féminin », et on peut supposer que bien peu

¹⁰⁸ Dans son compte rendu des *Hauts cris* de Suzanne Paradis, Clément Lockquell affirme que l'œuvre constitue un « roman de la maternité » que « seule une sensibilité féminine aurait pu écrire ». Si l'expression peut surprendre, on remarque que des formules renvoyant à une écriture dite *féminine* sont fréquemment utilisées dans le discours de la

d'écrivaines se revendiquent de tels regroupements. Pourtant, la critique utilise fréquemment de semblables expressions pour désigner la production romanesque des femmes de l'époque. Ces expressions sont idéologiques, transmettent des valeurs qui à la fois traduisent une vision de la littérature partagée à l'époque et qui se confrontent à celle-ci. Certains auteurs s'affairent à définir les catégories génériques, mais c'est véritablement en le situant dans le discours critique de l'époque que la figure du « roman féminin » (ou ses formulations dérivées) prend son sens et qu'elle déploie toute sa charge idéologique. La catégorie est rarement définie, mais ce qu'elle implique en termes esthétiques et génériques semble souvent aller de soi. Elle s'accompagne aussi, comme le souligne Liette Gaudreau et comme nous le montrerons plus loin, d'un vocabulaire : « sensibilité, délicatesse, gentillesse...¹⁰⁹ »

Qu'est-ce qu'un « roman féminin »? Un roman écrit par une femme? Un roman mettant en scène des personnages majoritairement féminins, aux prises avec des réalités qui incombent aux femmes? Une œuvre qui engendre une réflexion d'ordre féministe? Acte performatif ou baptême comme le disent Jean-Marie Schaeffer et Caroline Loranger, nommer le « roman féminin » contribue à le faire exister dans le paysage littéraire. Partant, cela introduit dans le système des genres un ensemble de jugements idéologiques sur « *le féminin* », contribuant à le transformer. Le discours critique qui définit le « roman féminin » fonctionne, d'un point de vue générique, dans une sorte de double mouvement. Nous verrons que la réception des cinq romancières de notre corpus dépeint le « roman féminin » à la fois par déduction, en esquisant certains traits formels et esthétiques – assimilés à des valeurs liées au *féminin* comme nous le verrons –, mais aussi, on le sent, par induction. En effet, la critique regroupe parfois un ensemble de textes simplement en raison du fait qu'ils ont été écrits par des femmes – à l'instar de Gilles Marcotte dans *Le temps des poètes*. Le « roman féminin » suppose, comme le fait tout nom générique selon Jean-Marie Schaeffer, une posture énonciatrice particulière. Cette étiquette suggère la présence d'éléments thématiques et textuels, se situant au niveau de l'œuvre vue comme un acte discursif réalisé¹¹⁰.

critique. Il existe des sujets, tels que la maternité, qui s'inscrivent dans la sphère féminine, et que seule une « sensibilité féminine » peut traduire. (Clément Lockquell, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, roman de la maternité », *loc. cit.*)

¹⁰⁹ Liette Gaudreau, « Contenu et réception du roman «*féminin*» québécois (1960-1969) », *loc. cit.*, p. 139.

¹¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, n'aborde pas réellement de cette manière l'identité, en l'occurrence sexuelle, de l'énonciateur d'une œuvre littéraire. Celle-ci, qu'il considère comme acte discursif, est au dire de Schaeffer « énoncée par un être humain, que ce soit sous forme orale ou écrite »; or, le pôle énonciatif de l'œuvre, qui joue un important rôle classificatoire dans la nomenclature générique, se limite au « statut » de l'énonciateur et de l'acte d'énonciation – l'énonciateur et son énoncé sont-ils réels, fictifs ou feints? – et aux modalités

L'expression inscrit en somme les œuvres qui y correspondent dans une sorte de sous-catégorie du genre romanesque et implique un rapport de force désavantageux face au genre romanesque *général*, ce qui contribue à sa marginalisation. Cette sous-catégorisation générique est cependant plutôt singulière : parmi les exemples de sous-catégories de genres que Schaeffer fournit dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, la plupart se réfèrent à un ensemble national (la tragédie élisabéthaine, le haïku) ou à un moment historique (la chanson de geste, l'épigramme, la pastourelle). Toutes ces étiquettes reposent sur un ensemble de critères de nature différente. Schaeffer croit que la plupart de ces « petits » genres fondent leur spécificité non sur l'acte communicationnel en lui-même, mais plutôt sur « des traits sémantiques et syntaxiques, parce que l'attention générique est focalisée sur les œuvres qui forment la classe¹¹¹ ». Toutefois, dans le cas du « roman féminin », le contraire se produit également : c'est aussi le pôle auctorial qui assure la cohésion de la classe – même si les caractéristiques esthétiques qu'on relève dans la production romanesque des femmes se répètent souvent d'une œuvre à l'autre. On peut deviner que le simple fait qu'un roman soit écrit par une femme suffit parfois à ce qu'il soit rangé parmi les autres « romans féminins », quitte à chercher après-coup des éléments qui caractérisent cet ensemble. Un phénomène d'auto-engendrement se produit alors : plus la critique tend à mettre en lumière des éléments esthétiques communs aux œuvres publiées par des femmes, plus elle est attentive à ces éléments lorsqu'elle rend compte d'une œuvre écrite par une femme. Plus on regroupe des romans écrits par des femmes ensemble, plus un critique sera tenté de relever les éléments semblables, souvent liés à la *féminité*. Il est dès lors difficile de savoir de quelle manière procède la critique : y a-t-il réellement une énonciation féminine dans un ensemble de textes écrits par des femmes? La vision de la critique n'est-elle pas plutôt orientée par le sexe de la personne qui incarne le pôle auctorial de l'œuvre? La construction discursive du « roman féminin » repose, quoi qu'il en soit, sur une conception essentialiste des genres littéraires et des identités sexuelles, reconduisant d'une certaine manière la domination masculine du champ littéraire et assurant les intérêts de groupes hégémoniques au sein de l'institution. Elle contribue, en somme, à consolider les valeurs de solidité, de cérébralité et même de virilité associées au genre romanesque selon le fonctionnement axiologique et idéologique du « réalisme balzacien ».

de l'énonciation – l'œuvre est-elle narrée ou est-elle *racontée* par des dialogues? Nous estimons qu'il importe, dans le cadre de cette thèse, d'élargir un peu cette notion développée par Schaeffer. (Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op. cit.*, p. 82-95.)

¹¹¹ *Ibid.*, p. 123.

Le « roman féminin » dans l'Histoire

Notons que l'expression a connu une certaine fortune dans certains travaux sur la littérature romanesque des femmes dans le Québec des années 1960. Liette Gaudreau, dans son article cité précédemment ou Anne Brown, dans deux articles parus respectivement en 1991 et en 2000, n'hésitent pas à l'employer. Selon Brown, le « roman féminin » des années 1960 est caractérisé par « la présence considérable du *je* féminin » et par un « discours féministe embryonnaire¹¹² ». Si le nombre de romancières et, surtout, les romans caractérisés par un certain « imaginaire féminin¹¹³ », sont en constante croissance dans l'institution littéraire à partir de 1960, souligne Brown, c'est surtout grâce au renouvellement des figures du féminin – personnages et narratrices, particulièrement – que les romancières québécoises s'inscrivent dans un premier mouvement féministe – à l'instar de ce qu'Isabelle Boisclair affirme¹¹⁴. Elles peuvent alors embrasser, selon Brown, le contexte de la décennie menant à la Révolution tranquille en offrant un portrait à la fois sombre mais également chargé d'espoir de la condition des Québécoises de l'époque. En pratiquant une « littérature de combat » (selon la notion de Jacques Pelletier) qui correspond particulièrement aux réalités des femmes¹¹⁵ et en « accordant au personnage féminin l'emprise sur la parole¹¹⁶ », les romancières des années 1960 renouvelleraient du même coup les conventions littéraires, juge Brown. C'est donc par l'entremise d'enjeux plus intimistes et en exacerbant leur subjectivité que les romancières des années 1960 ont posé les premiers jalons d'un discours littéraire féministe. Ces constats sont sensiblement les mêmes que pose Liette Gaudreau dans son mémoire de maîtrise sur

¹¹² « S'il est vrai que les auteures ont tendance à créer des types traditionnels de femmes, rappelons qu'elles les présentent sous un jour nouveau. Parmi les conventions désuètes qu'elles négligent pour en forger de nouvelles, on trouve, entre autres, celle de la mère qui se sacrifie pour ses enfants, celle de l'épouse évoluant dans un foyer où la violence maritale n'a pas sa place et, en dernier lieu, celle de la passion féminine saisie uniquement dans son expression hétérosexuelle. Ce faisant, elles parviennent à identifier plus ou moins clairement le mal proprement féminin dont souffrent les Québécoises des années soixante. » (Anne Brown, « La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante », dans Lucie Joubert [dir.], *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2000, p. 175.)

¹¹³ Elle en dénombre 67. Il s'agit, principalement, de romans mettant en scène une femme comme protagoniste. (*Ibid.*, p. 176.)

¹¹⁴ C'est également le constat que fait Liette Gaudreau au terme de son article. (Liette Gaudreau, « Contenu et réception du roman "féminin" québécois (1960-1969) », *loc. cit.*, p. 113-140.)

¹¹⁵ En effet, comme le souligne Brown, les romancières québécoises des années soixante se soucient du mal dont souffrent les Québécois, mais souvent d'une manière distincte de celle de leurs homologues masculins. Elles revendiquent la nécessité de surmonter les obstacles qui entravent particulièrement les femmes, plutôt que le nationalisme québécois tel qu'on le retrouve chez les romanciers. Ainsi, le salut collectif passerait par le salut individuel, alors qu'il s'agit de l'inverse chez les écrivains hommes. En somme, malgré les différences de perspectives, c'est la « restauration de l'identité » qui préoccupe autant romanciers et romancières qui prennent part à cette « littérature de combat » par le roman. (*Ibid.*, p. 130.)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 177.

la production romanesque des femmes des années 1960. Or, elle estime que la présence d'enjeux liés à la condition féminine dans les romans des femmes (dénonciation de leur condition, désespoir menant parfois à la violence, relations et communication hommes-femmes difficiles, méfiance envers les institutions politiques, prise de parole au *Je*) a tendance à évoluer, voire à se radicaliser durant la décennie¹¹⁷. Les femmes accentueraient particulièrement la narration à la première personne et le caractère poétique de leurs œuvres plus les années 1960 progressent : « Il semble qu'une nouvelle forme d'expression, plus spécifique aux femmes (si on en croit la critique de l'époque), soit en train de se développer : le récit poétique¹¹⁸. » Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il s'agit d'un élément souvent vu comme extravagant par la critique romanesque.

D'un point de vue philosophique, cette parole féminine s'inscrit dans le prolongement de consolidation du plus lointain « moi » moderne, développé au XVIII^e siècle¹¹⁹ en France. À cette époque, la société commence à valoriser l'individualisme en mettant de l'avant l'autonomie, l'exploration de soi et « l'engagement personnel¹²⁰ », souligne Charles Taylor. Les rapports entre genres littéraires et identité sexuelle occupent dès cette époque une place d'importance au sein du paysage littéraire français. Christine Planté affirme en effet que les rôles sociaux du *masculin* et du *féminin* sont alors redéfinis, ce qui pousse à repenser les limites mêmes de la littérature. À travers les dispositions du Code civil, mais plus largement dans le discours social du XVIII^e siècle, les femmes sont plus spécifiquement confinées à l'espace familial et domestique, en somme à la sphère privée. Sur le plan littéraire, à cette époque où la critique, selon son acception moderne, est en émergence, les genres littéraires sont des catégorisations « mobilisant des visions du masculin et du féminin¹²¹ » :

Ce phénomène intervient à différents niveaux, avec des effets de non-coïncidence, voire de contradictions possibles d'un niveau à l'autre : dans la bipartition prose/poésie; dans la vision des genres (l'épopée serait masculine, l'épistolaire féminin); dans la caractérisation des sous-genres (le roman sentimental serait féminin, le grand roman de

¹¹⁷ Liette Gaudreau, « Contenu et réception du roman "féminin" québécois (1960-1969) », *loc. cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁹ Charles Taylor, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « La couleur des idées », 1998 [1989], 712 p.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 389.

¹²¹ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin? Pour une critique de l'imaginaire générique », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone, [dir.], *La tradition des romans de femmes : XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littérature et genre », 2012, p. 277.

mœurs masculin); et dans celle des styles, voire des courants littéraires (le romantisme a ainsi été massivement considéré comme féminin, le réalisme comme masculin)¹²².

Telle écriture ou tel genre littéraire seraient ainsi plus *féminins* que d'autres, selon la vision commune. Et de manière plus générale, ajoute Planté, le genre romanesque « apparaît comme plus “féminin” que l'épopée, la tragédie ou l'histoire¹²³ » puisqu'il serait surtout écrit et lu par des femmes (vision contredite par de récentes études sur le sujet, souligne Planté). C'est qu'il est possible d'observer dans le discours critique du XVIII^e siècle des lieux communs et des jugements de valeur forgeant un « imaginaire générique » lié au féminin. Il s'agit d'un imaginaire trompeur : on associe le genre de l'épistolarité au féminin, en vertu d'éléments esthétiques tels que la sentimentalité, la subjectivité, la quotidienneté, etc., alors que le roman épistolaire est pourtant pratiqué majoritairement par des hommes à l'époque. On constate le paradoxe : ces valeurs, à travers la plume d'un écrivain masculin, perdraient-elles automatiquement leur *féminité*? Par ailleurs, plusieurs romans épistolaires renvoient, tant du point de vue de l'histoire littéraire que de celui de l'histoire des idées ou de la philosophie, à l'époque des Lumières, pensons aux *Lettres persanes* de Montesquieu, à *La nouvelle Héloïse* de Rousseau ou aux *Liaisons dangereuses* de Laclos. « Si elle n'est pas objectivement vérifiable, la dimension féminine du roman épistolaire ne s'en avère pas moins vivante pour de nombreux lecteurs et pour certains écrivains, témoignant d'un puissant *imaginaire générique*¹²⁴ », ajoute Planté. La critique québécoise des années 1960 véhicule de pareille manière, dans un contexte différent bien sûr, un imaginaire particulier autour du genre du « roman féminin ». Si cet imaginaire prend forme de manière parfois explicite, alors que certains auteurs tentent de cerner le « roman féminin », il se construit également de manière plus implicite : la vision idéologique autour de ce genre conditionne les jugements des critiques au sujet des œuvres de plusieurs romancières de la décennie.

Le « roman féminin » dans l'*Histoire*

Commençons notre analyse en consultant un premier exemple : le quatrième tome de *L'histoire de la littérature française du Québec*¹²⁵ préparé par Pierre de Grandpré et son équipe

¹²² *Idem.*

¹²³ *Ibid.*, p. 278.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 287. (C'est Planté qui souligne.)

¹²⁵ Le quatrième tome est consacré non au roman en particulier, mais à la prose en général. Karine Cellard croit que la présence du roman au milieu d'autres genres prosaïques est un choix curieux, d'autant plus que le tome précédent était entièrement consacré à la poésie, et que le roman est en pleine expansion à cette époque. (Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, op. cit., p. 245.)

comporte une section sur le « roman féminin ». On peut dire que ceux-ci se placent à la confluence d'une attitude contemporaine et interprétative face aux textes (et aux genres littéraires), pour reprendre l'alternative posée par Vincent Descombes. Bien qu'il s'agisse d'un livre d'histoire qui propose des interprétations du passé en ayant en tête le futur, certaines parties de l'ouvrage s'apparentent en effet à la critique de première réception d'une œuvre, des auteurs faisant alors partie des lecteurs inauguraux d'œuvres parfois parues un an ou deux plus tôt. C'est le cas de la section sur le « roman féminin ». Si l'équipe de rédaction d'un livre historique dédie une section de l'ouvrage au « roman féminin », c'est qu'elle juge qu'il existe suffisamment d'œuvres correspondant à cette catégorie dans le paysage littéraire de l'époque. L'équipe de rédaction a capté, en partie du moins, le discours de la critique de l'époque et, en retour, en a été influencée. L'existence du « roman féminin » est en quelque sorte *officialisée* grâce à sa récupération par l'historiographie littéraire – et ce, malgré le fait qu'il s'agit d'une production très récente.

Précisons tout d'abord que la partie intitulée « Le roman féminin¹²⁶ », rédigée par Alain Pontaut, comporte à peine quatre pages. Cette partie hésite – c'est d'ailleurs le mode de fonctionnement de l'ensemble de l'ouvrage – entre exhaustivité et étude de cas. Pas moins de vingt écrivaines sont nommées dans ces quatre pages; à l'échelle de l'ouvrage, il s'agit d'un nombre élevé d'écrivaines pour l'espace qui leur est consacré. Pontaut dédie à certaines de ces romancières un paragraphe oscillant entre 3 et 10 lignes : il esquisse un bref portrait des principaux enjeux et thématiques ainsi que de la poétique des romans écrits par ces écrivaines. D'ailleurs, Pontaut énumère dans un seul paragraphe sept autrices ayant produit des « œuvres mineures, mais diversement éclairantes¹²⁷ » : les titres des œuvres sont mentionnés sans que Pontaut n'élaboré davantage. Ce dernier affirme que depuis vingt ans, « le roman féminin a fait preuve, au Canada français, d'une vitalité¹²⁸ ». Les romancières recensées par Pontaut, parmi lesquelles se trouvent Adrienne Choquette, Françoise Loranger, Alice Parizeau et Monique Bosco, font partie, au dire de l'auteur, d'une nouvelle génération. Elles seraient liées par un « thème majeur : le passage, des

¹²⁶ Alain Pontaut, « Le roman féminin » dans Pierre de Grandpré [dir.], *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 19-24. Il s'agit de la dix-huitième et dernière partie du deuxième chapitre de l'ouvrage intitulé « Romans d'analyse, romans d'observation et de critique sociale. C'est l'avant-dernier chapitre de la première section du livre, « Le roman, de 1945 à nos jours ».

¹²⁷ Par exemple : « Romancière à succès du *Temps des jeux* (1961), peinture aiguë de la haine que voue une fille à sa mère, DIANE GIGUÈRE fut affublée à un certain moment – comme, périodiquement, quelques-unes de ses consœurs, – du titre de “Françoise Sagan canadienne” ». (Alain Pontaut, « Le roman féminin », *loc. cit.*, p. 124.)

¹²⁸ *Idem.*

tabous les plus lourds et les plus prolongés, à l'essai d'intégration au monde moderne; mais ce monde reste pour elles à assumer, sur le plan psychologique aussi bien que littéraire, dans ses plus redoutables contradictions¹²⁹ ». Cette phrase plutôt nébuleuse souligne ironiquement le sort réservé au « roman féminin » dans l'*Histoire* de de Grandpré et son équipe, et parfois même dans le discours de la critique québécoise de l'époque. Les romancières revendiquent une place légitime au sein de l'institution littéraire québécoise, mais rencontrent des embûches dans le processus de réception de leurs œuvres. Notons cependant que ni Anne Hébert et Gabrielle Roy, ni Louise Maheux-Forcier et Marie-Claire Blais ne figurent dans cette partie. Deux romans de Suzanne Paradis sont néanmoins mentionnés par Pontaut qui affirme que les genres poétique et essayistique lui siéent mieux. En définitive, la place, bien que restreinte, accordée au « roman féminin » dans *L'histoire de la littérature française du Québec* est une tentative de catégoriser la production romanesque des femmes de l'époque – cette section de l'ouvrage ne comporte pas, notons-le, les écrivaines canoniques québécoises comme Roy ou Hébert. Celles-ci auraient sans doute concouru à donner plus de légitimité à ce regroupement de romancières; ce rapatriement des *incontournables* dans les parties de l'ouvrage consacrées au roman *en général* s'apparente à la division qu'opère Gilles Marcotte dans *Le temps des poètes* et contribue plutôt à la marginalisation des œuvres de ces romancières, qui jouissent d'une place moindre dans l'institution littéraire québécoise.

Selon Pontaut, le « roman féminin » comporterait certaines récurrences esthétiques qui seraient en fait des faiblesses : « expression incertaine, recherchée, en manque de science de la phrase et du rythme, laxités grammaticales ou fautes de français¹³⁰ », accointances avec le journal intime. L'utilisation du terme « science » est lourde de sens : il suggère la « logique¹³¹ », la rigueur et l'objectivité, et est considéré parmi les critères de réussite du genre romanesque. La « science » s'inscrit d'ailleurs parmi les schèmes de l'idéologème du « réalisme balzacien¹³² » qui met en

¹²⁹ Ibid., p. 127.

¹³⁰ *Idm.*

¹³¹ Selon Paul Gay, il existerait un « récit féminin ». Ce dernier mettrait en scène un art tout féminin de dévoiler une intrigue, non de façon « logique » comme le feraient les hommes, mais de manière plus énigmatique, en forçant le lecteur à faire des recoupements et à la recréer. Gay oppose logique masculine et incohérence ou intuition féminine. (Paul Gay, « Louise Maheux-Forcier : *Amadou* », *Lectures*, vol. 10, n° 3, novembre 1963, p. 62.)

¹³² Pierre Barbéris prête d'ailleurs des aspirations scientifiques à la pratique romanesque de Balzac. Il considère que la « science » balzacienne est compatible avec les principales fonctions de la littérature : « Le roman balzacien est le roman d'une science qui n'a pas encore besoin de se réfugier dans le clinique pour s'éprouver exacte. C'est le roman d'une science encore ouverte et largement humaine, jamais démenti infligé aux espoirs ou à la poésie, mais toujours justification de ce qui est le meilleur et le plus vrai dans l'homme. Le roman balzacien, vaste tableau, analyse complète, histoire à dire, est un roman réaliste en ce que la réalité y est donnée à la fois comme en mouvement, intéressante et

valeur la recherche intensive menant à l'élaboration d'une œuvre romanesque. Marginalisé dans une brève section du chapitre sur le roman contemporain et associé à une écriture de peu d'envergure, le « roman féminin » est dépeint comme une sous-catégorie du genre romanesque. Peut-on croire par exemple que le caractère juvénile associé à l'écriture de ces œuvres est, de manière implicite, directement liée au féminin? Certains *topoi* du discours critique québécois des années 1960 tendent à confirmer cette hypothèse. En fait, cette définition qu'établit Alain Pontaut concentre en quelques phrases les différentes manières dont la critique décrit et juge la pratique romanesque des femmes à l'époque.

Le « roman féminin » dans la critique de première réception

La réception des œuvres de Blais, de Bosco, de Maheux-Forcier, de Parizeau et de Paradis permet de compléter le portrait esquissé par Pontaut et ce, malgré le fait que l'expression « roman féminin » n'est pas toujours employée dans les comptes rendus de notre corpus. Jean Ménéard affirme qu'*Amadou* de Maheux-Forcier « est un roman écrit par une femme : on pourrait presque dire que c'est un roman féminin¹³³ », ajoute-t-il. La désinvolture avec laquelle Ménéard associe l'œuvre d'une femme au roman féminin témoigne du fait que l'expression n'a nul besoin d'être expliquée. En effet, ce que connote l'expression semble suffire à donner au lecteur une idée de ce qu'on devrait retrouver dans cette œuvre – que Ménéard a exécrée. Nous reviendrons plus loin sur ce compte rendu. Lisette Morin, sous le pseudonyme de Francion, associe elle aussi le roman au *féminin* en l'opposant au roman dit *universel*, un roman positivement marqué par la virilité. Il n'y a alors qu'un pas – que Morin franchit – pour que ce roman *universel* soit associé à la sphère masculine. Elle appelle de ses vœux la venue d'un écrivain « aussi puissant qu'Yves Thériault » qui saurait « ajouter l'esprit de finesse et de mesure à son carquois » afin qu'il puisse « revitaliser, pour ne pas dire reviriliser la littérature canadienne-française¹³⁴ ». L'immaturation de l'écriture de Maheux-Forcier est ridiculisée par Morin qui lui conseille de « s'affranchir toute seule comme une “grande fille”, et de s'essayer ensuite au métier de femme et même – c'est plus difficile mais plus méritoire, au métier de femme-écrivain¹³⁵ ». On ne nait pas romancière... Selon Morin, l'œuvre de

appréhensible. » (Pierre Barbéris, *Balzac : une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1971, p. 43.)

¹³³ Jean Ménéard, « *Amadou* de Louise Maheu-[sic] Forcier », *loc. cit.*

¹³⁴ Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « *Amadou* de Louise M.-Forcier », *Le Progrès du Golfe*, 1 novembre 1963, p. 5.

¹³⁵ *Idem.*

Maheux-Forcier se réduirait quant à elle à « la phrase chantante, [à] la notation figiolée comme une toute petite perle dans une chatoyante sertissure... »; l'œuvre ne comporte qu'une « phrase sans armature, ni gaine, se pare lourdement de pierreries extravagantes et d'attifements ridicules¹³⁶ », écrit pour sa part Jean Ménéard au sujet du même roman. Le caractère poétique ou symbolique du roman, éléments souvent associés à la production romanesque des femmes, est décrit avec des termes hautement péjoratifs. Ces références à la pierre précieuse sous-entendent que l'œuvre est d'une beauté éclatante et gratuite. Ménéard confronte même cet imaginaire de la préciosité, dépréciatif, à celui de la solidité par l'entremise de termes comme « armature » et « gaine ». D'ailleurs, l'adverbe « lourdement » est curieusement choisi : s'il suggère la maladresse avec laquelle la romancière a conçu son roman, il met également de l'avant une des principales valeurs romanesques prônées par la critique. L'écriture minutieuse est ainsi prise en charge par la « lourde » structure de l'œuvre romanesque. Cette minutieuse orfèvrerie à laquelle se soumet la romancière apparaît futile à Ménéard, surtout lorsqu'on l'oppose à la vaste construction architecturale que représente le roman légitime. Les propos de Morin et Ménéard dans leurs articles (nous convoquerons de nouveau plus loin celui de Morin), cristallisent la manière dont plusieurs romans écrits par des femmes de l'époque sont reçus par la critique.

Au dire de Monique Bosco, *Amadou* serait un livre de « jeune fille » truffé de clichés. Avec condescendance, elle reprend les idées de Pontaut et affirme que certains passages – la critique de la religion et du cléricisme, entre autres – sont affaires de jeunesse, et qu'elle ne peut s'identifier à ces « attitudes » revendicatrices adoptées par les jeunes : « Il y a erreur de génération. Voilà longtemps déjà que cela ne nous “épate” plus. Devant certaines attitudes, on peut tout juste, je crois, avoir un “certain sourire”¹³⁷ ». Nul doute, l'œuvre de Maheux-Forcier est, pour Bosco, un « roman féminin » qui correspond à l'acception de l'époque – et bien que Monique Bosco soit reconnue comme une écrivaine féministe. Pour Joseph D'Anjou, qui rend compte des *Hauts cris* de Suzanne Paradis, les écrivaines québécoises auraient la propension qu'il juge « discutable » à mettre en scène « l'artificiel, l'amoral, le déséquilibré » et, par là même, « cède[nt] au conformisme de la facilité¹³⁸ ». Ce double mouvement inductif-déductif qui marque la catégorisation du « roman féminin » dans le discours critique de l'époque est ici éloquemment illustré. Les valeurs *féminines*

¹³⁶ Jean Ménéard, « *Amadou* de Louise Maheu-[sic] Forcier », *loc. cit.*

¹³⁷ Monique Bosco, « *Amadou* de Louise Forcier, un roman qui me scandalise », *loc. cit.*

¹³⁸ Joseph D'Anjou, « Suzanne Paradis : *les Hauts Cris* », *Relations*, juin 1961, p. 170.

de la littérature sont de l'avis d'Anjou si répandues qu'une œuvre qui en est empreinte est nécessairement conformiste. Pour sa part, Jean Basile soutient que dans *Fuir*, Alice Parizeau met en scène un personnage en proie au « bovarysme¹³⁹ ». Dans le roman, la protagoniste s'adonne en effet à la lecture de *Madame Bovary*. Ce manque d'originalité agace d'ailleurs le critique. Bien que cette attitude de refuge dans l'imaginaire soit inspirée du personnage d'un romancier, il s'agit d'un état proprement féminin, estime Basile. « Après avoir lu *Fuir*, je crois qu'il est utile de se demander si ce n'est pas plutôt la condition féminine qui s'est imposée d'elle-même à Flaubert¹⁴⁰. » Basile se demande si Flaubert a découvert « au fond de la femme, une région obscure faite de rêve et de besoins inassouvis parce qu'inassouvissables; que la femme livrée à elle-même ne peut satisfaire ses élans que dans la mort; que le vrai mystère de la femme [...] réside dans la réalité d'appels inaudibles à tous sauf elle¹⁴¹ ». Ces propos sous-entendent qu'un ensemble de traits de caractère soi-disant liés à la féminité sont perceptibles chez la protagoniste de l'œuvre. Ces propos renforcent la division sexuée du genre romanesque qu'effectue la critique et contribuent à la construction, dans le discours critique, du « roman féminin ».

Le roman *Peur et amour* de Yolande Chéné serait empreint de cette tonalité féminine, au dire de Jean Marcel – dans un compte rendu rétrospectif où il rend également compte de *La nuit* de Jacques Ferron et de *La jument des Mongols* de Jean Basile. En fait, Marcel trace un lien entre le style de Chéné et celui que pratiquaient autour de 1930 les « femmes journalistes du grand monde provincial : sans tripes, sans style, ennuyeux¹⁴² ». Souvent, de manière moins explicite, cette différenciation entre le roman masculin et féminin existe à travers des réseaux de filiation distincts : on compare d'une part les romans écrits par des hommes à ceux de grands auteurs masculins de la littérature mondiale, dont la place dans le canon littéraire dit universel est assurée et qui font figure d'auteurs majeurs; d'autre part, les écrivaines sont toujours comparées aux autres écrivaines québécoises. C'est souvent Anne Hébert et Gabrielle Roy qui servent d'étalon de mesure. Cette généalogie d'écrivaines renforce l'idée selon laquelle il y aurait une façon féminine d'écrire, accentuant les traits qui définissent le « roman féminin ». C'est également une autre manière, souligne Liette Gaudreau, d'inscrire les « femmes dans une section spéciale de la littérature qu'on

¹³⁹ Jean Basile, « “Fuir” d’Alice Parizeau : Chercher la femme », *Le Devoir*, 4 janvier 1964, p. 9.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² Jean Marcel, « Un semestre de romans et de romanciers », « Un semestre de romans et de romanciers », *L'Action nationale*, vol. LIV, n° 12, juin 1965, p. 1024.

pourrait appeler “mineure” : la littérature féminine¹⁴³ ». L’écriture de Suzanne Paradis dans son roman *Les hauts cris* est par exemple comparée par Élie Goulet à celle de Sigrid Undset¹⁴⁴ ou des sœurs Brontë, alors que, de manière plus conventionnelle, Guy Robert¹⁴⁵ et Jean Marcel¹⁴⁶ voient chez Paradis et Louise Maheux-Forcier des accointances avec l’écriture d’Anne Hébert. Ménard abonde dans le même sens : l’écrivaine « s’inscrit dans la lignée des romans poétiques d’Anne Hébert » en pratiquant ce « genre assez populaire et surtout pratiqué par les femmes¹⁴⁷ ». Doit-on alors se surprendre de tomber sur une publicité du *Devoir* annonçant la parution prochaine d’*Amadou* et qui décrit l’œuvre comme un « roman poétique, tendre et sensuel¹⁴⁸ » à une époque où délicatesse et sensualité sont des qualificatifs qui connotent la féminité?

En regroupant certains romans sous l’égide du féminin, en proposant même parfois un nom de genre particulier, plusieurs critiques tentent vraisemblablement de tracer un portrait plus clair d’une partie de la production littéraire des années 1960. Le « roman féminin » (ou le « récit féminin ») comporte, chez la critique, une dimension axiologique. L’expression est fondée sur une identité à la fois générique et sexuelle. Associée à des valeurs qui traduisent une vision essentialiste des sexes, l’écriture dite féminine relève d’une construction idéologique : les éléments qu’on y retrouve – manque de maturité, écriture pauvre, œuvres s’apparentant au mélodrame¹⁴⁹ – sont des manifestations esthétiques dépeintes négativement par la critique. Ces composantes s’opposent comme nous l’avons vu à celles du roman réaliste qui sont au contraire valorisées par la critique.

Un talent littéraire qui n’a rien à voir avec le métier de romancier : étude de la réception d’*Amadou* de Louise Maheux-Forcier

Paru en 1963, *Amadou*, le premier roman de Louise Maheux-Forcier, couronné du Prix du Cercle du livre de France, a suscité beaucoup d’intérêt de la part de la critique – 28 textes sont publiés dans les quelques mois suivant sa sortie –, en dépit d’une réception plutôt mitigée. C’est sans doute l’attribution du Prix qui a permis à l’œuvre de résonner dans le paysage critique de

¹⁴³ Liette Gaudreau, « Contenu et réception du roman “« féminin »” québécois (1960-1969) », *loc. cit.*, p. 139.

¹⁴⁴ Élie Goulet, « *Les Hauts Cris* », *L’Action catholique*, 14 janvier 1961, p. 4.

¹⁴⁵ Guy Robert, « *Les Hauts cris* de Suzanne Paradis », *loc. cit.*

¹⁴⁶ Jean Marcel, « Un semestre de romans et de romanciers », *loc. cit.*

¹⁴⁷ Jean Ménard, « *Amadou* de Louise Maheu-[sic] Forcier », *Livres et auteurs canadiens*, 1964, p. 23-24.

¹⁴⁸ [Anonyme], « « Nouveautés du Cercle du Livre de France » », *Le Devoir*, 4 avril 1964, p. 25.

¹⁴⁹ Gilles Marcotte, « Simone et les invasions barbares. *Fuir* d’Alice Parizeau », *La Presse*, 28 décembre 1963, p. 6. Paulette Smith-Roy, « Alice Parizeau, *Fuir* », *loc. cit.*

l'époque. Yves Taschereau se réjouit qu'on lui ait attribué le prix¹⁵⁰ et Jean Hamelin juge que le roman figure parmi les meilleurs lauréats¹⁵¹. Au contraire, pour certains critiques tels que Clément Lockquell¹⁵², Monique Bosco¹⁵³ ou Jean-Éthier Blais¹⁵⁴, c'est une victoire non méritée; Gilles Marcotte affirme avec mépris qu'il s'agit d'un roman qu'on « lit en une heure, et il faut moins de temps pour l'oublier¹⁵⁵ ». Surnommé le « Goncourt canadien », le Prix du Cercle du livre de France est créé en 1949 par Pierre Tisseyre¹⁵⁶. Le Prix récompense un premier manuscrit inédit : une bourse est offerte au lauréat – de 500\$ la première année, puis augmentée à 1000\$ dès l'année suivante – qui voit son manuscrit publié par Le Cercle. Rapidement, le Cercle publiera également les finalistes. Le jury avait tendance à attribuer le Prix à un livre qui pourrait connaître du succès en France. Recevoir un tel prix est bien entendu un gage de légitimité. Cependant, il faut bien admettre qu'il s'agit d'un prix remis dans le but de permettre à une jeune écrivaine ou un jeune écrivain d'accéder à la publication. André Belleau estime même dans « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise » que les prix littéraires remis aux écrivains et écrivaines du Québec servent davantage à valoriser l'institution en elle-même que l'écriture de ces derniers¹⁵⁷.

Le contraste entre les propos de ces critiques témoigne de la réception clivée de l'œuvre. De manière générale, peu importe le point de vue adopté, la critique s'entend pour reconnaître à la fois le talent de la jeune romancière et les principaux défauts de sa proposition initiale. Dans son étude de la réception de l'œuvre, Liette Gaudreau souligne également que sa « qualité poétique est

¹⁵⁰ Yves Taschereau, « *Amadou*, un roman attachant », *Le Quartier latin*, 5 novembre 1963, p. 13.

¹⁵¹ Jean Hamelin, « Un des meilleurs "Prix du Cercle", "*Amadou*", de Louise Maheux-Forcier », *Le Devoir*, 19 octobre 1963, p. 13.

¹⁵² Clément Lockquell, « Le Prix du Cercle du livre de France. *Amadou* de Louise Maheux-Forcier », *loc. cit.*

¹⁵³ Monique Bosco, *op. cit.*

¹⁵⁴ Jean Éthier-Blais, « Romans et théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 33, n° 4, juillet 1964, p. 505-521.

¹⁵⁵ Gilles Marcotte, « Débuts romanesques : Louise Maheux-Forcier, Irène de Buisseret », *La Presse*, 26 octobre 1963, p. 6.

¹⁵⁶ Jacques Michon [dir.], *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Volume 2 : Le temps des éditeurs (1940-1959)*, Montréal, Fides, 2004, p. 334-346. Ce dernier est depuis 1948 directeur de la filière québécoise du club de lecture new-yorkais. Le Cercle du Livre de France propose principalement au lectorat francophone vivant aux États-Unis, provenant surtout du Québec, des livres parus à Paris. Si le Prix influence positivement la mise en marché, les ventes à l'intérieur du club de lecture permettent au roman primé d'être suffisamment vendu dans un premier temps parmi les abonnés du Cercle pour que, de bouche à oreille, il devienne un succès de librairie à sa sortie. Une sorte de connivence entre Pierre Tisseyre et Robert Laffont, dont les éditions comportent une collection « Jeunes Romanciers canadiens », fait en sorte que ce dernier publiera une douzaine de romans du Cercle en France entre 1955 et 1966. Entre 1959 et 1969, le quart de tous les romans publiés au Québec paraissent au Cercle. Une bonne partie des revenus du Cercle provient, dans les années 1950, des rééditions de succès européens ou américains, sans lesquels les éditions originales québécoises, qui comptent alors pour 15% des parutions, n'auraient pas été possibles. L'existence d'un tel club du livre auquel est associé un Prix littéraire constitue selon Jacques Michon « un espace pour le développement d'une culture vivante ».

¹⁵⁷ André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n° 2, 1981, p. 20.

sûrement l'élément le plus valorisé¹⁵⁸ » par la critique. On s'interroge par ailleurs plus largement sur son identité de romancière. Cécile Cloutier et Réjean Robidoux mettent en lumière le caractère inclassable d'*Amadou*. D'entrée de jeu, bien qu'ils soutiennent qu'il s'agit d'une « œuvre belle », les deux auteurs affirment qu'elle n'est pas un réel roman, mais plutôt un « conte, une sorte de légende poétique, un mythe de la Genèse¹⁵⁹ » qui rappelle le récit de Tristan et Iseut ou encore une tragédie grecque. L'œuvre baignerait de plus dans un « cadre féérique » tout en s'inscrivant dans la tradition de l'amour courtois. Les auteurs jugent plutôt favorablement l'œuvre, malgré leurs réticences. Ce n'est pas un livre à mettre entre toutes les mains, jugent-ils. Il est réussi du point de vue de « l'art » – sur le plan esthétique –, mais échouerait à remplir les principales fonctions de la littérature qui est selon eux de l'ordre du mimétisme¹⁶⁰.

Pour sa part, Harry Bernard, qui œuvre dans le journal trifluvien *Le Bien public* sous le pseudonyme « L'Illettré¹⁶¹ », s'attache aux liens intertextuels qui unissent le roman inaugural de Maheux-Forcier et *Alexis Zorba* de l'auteur grec Nikos Kazantzaki, roman que Bernard juge « d'une beauté peu commune¹⁶² ». En vantant les qualités exceptionnelles d'*Alexis Zorba*, il exacerbe les griefs qu'il adresse à *Amadou*. Il s'agit tout d'abord d'un « livre qui n'est pas un roman, à peine une longue nouvelle, plutôt un recueil d'annotations où la poésie le dispute à un réalisme audacieux¹⁶³ ». L'autrice ferait ainsi partie de « nos adultes nés d'hier, les petits salauds parfumés qui se prennent chacun pour le nombril de l'univers, leurs frères qui jouent les pouilleux et les autres qui refusent d'accepter le monde comme il est, veulent le refaire, chacun à sa manière, et piétinent dans leur néant¹⁶⁴ ». Cet éparpillement chez Maheux-Forcier découlerait directement

¹⁵⁸ Liette Gaudreau, « Contenu et réception du roman “féminin” québécois (1960-1969) », Richard Giguère (dir.), *Réception critique des textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Faculté des arts de l'Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », 1982, p. 127. Dans cet article, Liette Gaudreau observe la réception de cinq romans écrits par des femmes dans les années 1960. Les cinq œuvres ont toutes été couronnées du Prix du Cercle du livre de France. Son article, qui cherche à mesurer la manière dont les écrivaines se situaient face aux changements sociaux survenus durant la décennie, est intéressant, mais on pourrait lui reprocher de souscrire un peu trop fidèlement à la théorie du reflet, en faisant de la production littéraire des femmes une manifestation des « préoccupations de bon nombre de Québécoises ». (p. 114).

¹⁵⁹ Cécile Cloutier et Réjean Robidoux, « ...l'amadou côtoie l'étincelle », *loc. cit.*

¹⁶⁰ Cf : Chapitre 2.

¹⁶¹ Guy Gaudreau et Micheline Tremblay, « Harry Bernard (1898-1979) : érudit et homme de lettres », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 2, n° 1, 2001, p. 35-65.

¹⁶² L'Illettré [pseudonyme de Harry Bernard], « Madame Maheux-Forcier et son *Amadou* », *loc. cit.*

¹⁶³ *Idem*. Clément Lockquell utilise aussi le terme « annotations » pour décrire l'écriture de Monique Bosco: « Trop d'annotations demeurent schématiques, même si elles semblent sourdre d'une inquiétude personnelle. » (Clément Lockquell, « Décomptes : *Les Infusoires* de Monique Bosco », *Le Soleil*, 11 décembre 1965.)

¹⁶⁴ *Idem*.

de sa jeunesse : faudrait-il qu'une romancière sache faire mûrir son écriture afin qu'elle atteigne sa plénitude¹⁶⁵? Peut-être pourrait-elle alors ficeler un vrai roman. Cette diatribe contre « *les jeunes* » teinte inévitablement les réflexions autour du genre romanesque auquel contrevient l'œuvre de Maheux-Forcier. Les propos du critique sont caricaturaux. Il se pose en effet en homme conservateur et il se distancie des « évolués », ceux qui se réjouissent des extravagances de la jeunesse. Il existe une tradition romanesque à laquelle on doit adhérer, à l'image des valeurs traditionnelles qu'on doit respecter. L'auteur ne manque pas de souligner les relations homosexuelles de la protagoniste qui s'adonne à « un libertinage élégant qui accepte Lesbos avec la même désinvolture que Cythère¹⁶⁶. » Les références à la mythologie grecque, si elles rappellent le début de l'article où Bernard évoquait l'œuvre de Nikos Kazantzaki¹⁶⁷, ajoutent un filtre passéiste aux propos de l'auteur qui s'attriste de la décadence de la jeunesse.

Selon plusieurs critiques, l'acte narratif d'*Amadou* présenterait une subjectivité trop prononcée. En fait, le caractère intimiste du roman à la première personne devient souvent excessif lorsqu'il surgit de la plume d'une écrivaine – comme quoi la catégorisation du « roman féminin » est pour une large part déductive. Il s'agit également d'un élément qui d'emblée s'écarte du principal mode narratif du roman réaliste et qui, ce faisant, offense l'idéologème du « réalisme balzacien ». La critique fait souvent rimer ces élans de subjectivité avec une certaine superficialité, une légèreté un peu factice. Harry Bernard, dans le texte cité dans le paragraphe précédent, l'affirme clairement : « Recherche de la sensation et négation des idées, de celles-là surtout qui gênent l'épanouissement de l'être, dans le sens de la satisfaction des instincts, de la liberté, de l'évation [*sic*], du rêve, se réalisant au besoin dans l'alcool¹⁶⁸ », énumère-t-il. L'inscription scripturale de soi donne lieu, selon le critique, à une sombre célébration du corps, des sensations et des paradis artificiels. Pour Bernard, mettre de l'avant la réalité physique de la vie est signe de futilité. *Amadou*, cette « fiction mi-poétique, mi-libertine » met en scène une « femme qui fut trop longtemps adolescente¹⁶⁹ ».

¹⁶⁵ Rappelons que ces doléances sont également adressées à Marie-Claire Blais et à Suzanne Paradis, qui figurent certainement parmi les plus prolifiques écrivaines et écrivains québécois à cette époque.

¹⁶⁶ L'Illettré [pseudonyme de Harry Bernard], « Madame Maheux-Forcier et son *Amadou* », *loc. cit.*

¹⁶⁷ Bernard suggère que Maheux-Forcier pourrait avoir connu l'œuvre de Kazantzaki durant un voyage en Grèce, « car elle paraît familière avec Athènes et les îles de la mer Égée ».

¹⁶⁸ L'Illettré [pseudonyme de Harry Bernard], « Madame Maheux-Forcier et son *Amadou* », *loc. cit.*

¹⁶⁹ Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « *Amadou*, de L. Maheux-Forcier », *loc. cit.*

Dès les premières lignes d'*Amadou*, la protagoniste Nathalie confesse le meurtre de Julien, son mari : « Je l'ai tué... Il dormait ivre mort... Il n'a rien senti; il n'a pas su; il ne sait pas qu'il n'est plus là... Il y a une drôle d'odeur dans la maison... J'ai fait une crise, puis, subitement, tout s'est apaisé et j'ai repris une cigarette¹⁷⁰. » C'est par un « Je » que s'ouvre le récit. Malgré les points de suspension qui donne un caractère elliptique au discours de la narratrice, il n'y a aucune ambiguïté dans les assertions de l'*incipit*¹⁷¹. La prise de parole est pour la protagoniste une manière de dévoiler le crime au lecteur et de se dévoiler elle-même, mais elle a également partie liée avec une certaine lucidité¹⁷², et même avec un certain prosaïsme. C'est inconscient et donc ignorant son sort que l'homme trouve la mort, alors que sa femme, après un bref instant de « crise », retrouve rapidement ses esprits, pose des gestes simples et concrets – elle prend une cigarette – et constate la situation avec un calme inusité : « Qu'est-ce qu'on fait quand on a tué?... Je ne sais pas! C'est la première fois!...¹⁷³ ». Elle entreprendra de raconter le récit de sa vie, par analepses, en mêlant les événements survenus dans un passé très récent – ceux qui ont directement mené au crime – et les plus lointains souvenirs d'enfance. « C'était au commencement du monde et j'étais amoureuse d'un arbre¹⁷⁴ », se rappelle Nathalie tout de suite après l'aveu. Elle cherchera ainsi moins à expliquer son meurtre qu'à comprendre son présent en l'éclairant du passé. Une sorte de vernis poétique vient se superposer aux souvenirs très prégnants qu'évoque la narratrice. Peut-être est-ce la seule manière de revisiter son passé? Car l'épisode le plus marquant de son enfance, et qui teintera toute une vie de souvenirs, c'est la mort par noyade de son premier amour vécu durant l'enfance, Anne. « Elle n'avait pas le droit de mourir : elle m'a trahie¹⁷⁵ », plaide catégoriquement, et de manière presque enfantine, Nathalie au présent. Elle a appris à un trop jeune âge la concrète et brutale réalité du deuil, impossible à camoufler malgré toutes les couches de symbolisme qu'on

¹⁷⁰ Louise Maheux-Forcier, *Amadou*, Montréal, Cercle du livre de France, 1963, p. 11.

¹⁷¹ Au contraire de la protagoniste Didi Lantagne de *La chair décevante* dont les prises de parole (dans les dialogues, surtout), comme le souligne Adrien Rannaud, sont empreintes de non-dits et d'ambiguïtés. Les points de suspension sont une manière pour Didi de contrôler les informations qu'elle dévoile – à savoir l'identité du père de son fils qu'elle a eu hors-mariage –, « comme si la révélation était volontairement étouffée par le sujet ». La parole est donc pour la narratrice un objet de pouvoir. Or, souligne Rannaud, prendre la parole est également un apprentissage difficile : les points de suspension et autres sous-entendus seraient également l'illustration du fait que la parole n'est pas toujours maîtrisée par Didi. (Adrien Rannaud, « Du silence au cri : la parole féminine solitaire dans *La chair décevante* », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 37, n° 1, janvier 2012, p. 142.)

¹⁷² Il s'agit d'une thématique que l'on retrouve dans le compte rendu d'André Brochu orienté autour des préoccupations de la revue *Parti pris*. (André Brochu, « *Amadou*, ou les cercles du mal », *Parti pris*, janvier 1964, p. 58-60.)

¹⁷³ Louise Maheux-Forcier, *Amadou*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

peut y étendre afin de le magnifier. On constate tout au long de l'œuvre ce tiraillement entre l'enjolivement poétique et la concrétude prosaïque, surtout dans les souvenirs que la narratrice revisite. Jouer de la musique est par exemple une manière pour elle de « travail[ler] de nouveau » et pour ses « doigts rouillés » de « réappr[endre] le noir et le blanc¹⁷⁶ ». Plus loin dans l'œuvre, le cadavre de Julien est réifié par la parole de la narratrice qui constate la situation dans laquelle elle se retrouve après le meurtre : « Julien, je le touche; il n'y a plus de cris dans ma gorge¹⁷⁷ ». Ses sentiments ont la froideur du marbre alors qu'elle tâte le cadavre encore chaud de Julien. Enfin, la description d'une chambre d'hôtel qu'elle partage avec un homme durant un voyage secret à Paris illustre la nature de la relation entre les deux personnages : « La chambre est sale et triste. Le bidet et le lavabo, cachés derrière un paravent qui essaie d'être fleuri; un bout de savon qui traîne sur le ciré d'une petite table, encore gluant de mains récentes¹⁷⁸ ». Dans ce décor terne, aucun doute possible : « avec lui j'éprouve quelque chose d'infiniment nouveau : la chair sans désir¹⁷⁹ ». En somme, si la réminiscence du passé par la narratrice a parfois des airs de fable, le récit de sa vie est ponctué d'événements et de gestes qui l'ancrent solidement dans la réalité.

Monique Bosco ridiculise dans son article cité plus haut quelques passages de l'œuvre, dans lesquels le *Je* prime, qu'elle considère comme « gênant[s] » :

Or, dans un roman qui est écrit à la première personne, il est gênant d'entendre la principale intéressée dire : « J'ai été pétrie de rêve, princesse inventée et formée pour une seule rencontre ». Gênant aussi de l'entendre dire : « J'aurai mon coiffeur et mon couturier et j'aurai du génie! J'écrirai des tas de livres et je n'aurai qu'à m'asseoir au piano pour faire vibrer du bout de mes doigts l'âme unique de mille auditeurs attentifs. Je pourrai! Je serai attentive [...] »¹⁸⁰

Les doléances de Bosco envers les passages du texte qu'elle cite ne sont pas réellement justifiées. En revanche, l'omniprésence du *Je* est associé au narcissisme. Est-ce la narratrice ou Louise Maheux-Forcier qui pécherait par narcissisme? Bosco reste vague à ce sujet. Dans la même veine, Jean Éthier-Blais s'amuse du comportement et de l'attitude de la protagoniste : « Elle est l'inculture et la prétention faites femme¹⁸¹. » Le critique, dans son compte rendu du roman, ne cesse de dénigrer le personnage de Nathalie qui reflèterait, selon lui, le jugement de l'écrivaine sur la femme

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸⁰ Monique Bosco, « *Amadou*, de Louise Maheux-Forcier, un roman qui me scandalise », *loc. cit.*

¹⁸¹ Jean Éthier-Blais, « Romans et théâtre », *loc. cit.*, p. 513.

du Québec : « inculte et prétentieuse, emportée par sa sensualité [...], malheureuse, ne sachant où tourner ses pas, ayant perdu confiance dans l'homme¹⁸² ». Ce portrait de certaines femmes, qui ne se laissent mener que par leurs bas instincts et qui crachent leur inculture à tout vent (l'œuvre comprend des « effets de style » qui proviennent des « pages roses du petit Larousse¹⁸³ ») que dresserait Maheux-Forcier par l'entremise de son personnage est retourné par Éthier-Blais contre la romancière. Ces femmes « se réfugient dans la culture sans la connaître, et, au fond, sans y croire; elles s'agitent dans le vide, elles écrivent des romans comme *Amadou*, elles fuient vers l'Europe à la recherche de l'éternel amour. Tout leur est bon¹⁸⁴. » Les critiques métadiscursives des excès de subjectivité et du narcissisme qu'Éthier-Blais et Bosco projettent sur l'œuvre débordent du domaine littéraire en transpirant le sexisme. Louise Maheux-Forcier correspond à un type de femmes incultes qui s'adonnent sans succès à la littérature, produisant « des livres comme *Amadou* ».

Paul Longtin réfléchit à ces questions dans une recension dans laquelle il propose une analyse plutôt intéressante du roman. Anne, l'amoureuse de la protagoniste Nathalie morte une vingtaine d'années plus tôt, est omniprésente dans le récit. Or, selon Longtin, la fillette n'est pas qu'une réminiscence de l'enfance de Nathalie, elle est créée de toutes pièces par la protagoniste : « Il s'agit évidemment de narcissisme, d'une contemplation de soi-même par l'intermédiaire d'Anne, image très belle, œuvre d'art parfaite¹⁸⁵ ». Par cette création narcissique, Nathalie arrive à retrouver « son enfance dans une œuvre d'art¹⁸⁶ ». Contrairement à la plupart des critiques, Longtin ne considère pas le narcissisme de façon péjorative, mais plutôt d'un point de vue philosophique et presque psychanalytique. On peut affirmer que tout souvenir est une manière de revivre son passé, et même que toute création tire sa source dans l'intime et qu'il s'agit en soi d'activités comportant une part de narcissisme. Il est néanmoins significatif que la création – Anne ne serait pas évoquée en souvenir mais recrée par l'imagination selon Longtin – aboutisse à une contemplation narcissique de soi.

Dans un article sur *Les infusoires* de Monique Bosco, Jean Éthier-Blais récuse lui aussi l'excès de subjectivisme de la création romanesque au féminin, à travers une lecture fondée sur les

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 512.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 513.

¹⁸⁵ Pierre Longtin, « *Amadou*, le roman de l'enfance », *Lettres et écritures*, vol. 1, n° 4, avril 1965, p. 17.

¹⁸⁶ *Idem.*

biographèmes de la romancière née en France. Le critique salue l'évolution de l'écrivaine. Alors que sa première offrande relevait du roman d'apprentissage biographique, présentant une mise en scène l'arrivée de Bosco à Montréal, il « n'est plus question d'elle¹⁸⁷ » dans son deuxième roman. Plutôt que de s'observer comme avant – le regard qu'elle portait sur elle-même était empreint d'« impassibilité », ce qui était une bonne chose – elle a choisi durant l'écriture des *Infusoires* de façonner ses personnages à « petits coups de canif », de manière détachée et rigoureuse. Cela lui a permis de dépeindre des personnages proprement canadiens-français, juge-t-il. Les principaux éléments qui relèvent de l'idéologème du « réalisme balzacien » sont véhiculés à travers la plume d'Éthier-Blais. Or, le critique salue la capacité de Bosco de

sortir [d'elle]-même et de recommencer à neuf dans la création romanesque, car c'est une chose assez rare; du reste, phénomène encore plus rare chez les femmes que chez les hommes. C'est que, quand elles se sont trouvées, les femmes ont peine à se quitter. C'est leur seul havre de grâce qu'elles-mêmes. Fruit de l'égoïsme de l'homme¹⁸⁸.

Éthier-Blais, non sans maladresse et sans craindre le paternalisme, affiche une certaine bienveillance face à la création romanesque des femmes. Bien que le critique n'évoque pas l'écriture diaristique, il affiche tout de même une réserve face à la manière dont plusieurs romancières trouvent leur matière romanesque en puisant dans leurs affects et dans leur vécu. « Voici donc Monique Bosco en face des autres¹⁸⁹ », illustre Éthier-Blais pour qui la création d'un roman nécessite une froide distanciation face à son œuvre. Au contraire, comme nous venons de le voir, l'écriture intimiste est une forme de « narcissisme » et de futilité.

Revenons à *Amadou*, Lisette Morin, juge que l'autrice possède un « talent littéraire qui n'a rien à voir, mais là rien du tout! avec le métier de romancier¹⁹⁰ ». Dès l'amorce de son article, l'autrice se plaint du fait que les « rares livres » publiés au Québec « appartiennent tous à la même catégorie » : celle des « livres inclassables. Les romans qui se lisent ici n'appartiennent à aucune littérature : chacun d'eux est insolite, malséant, indéfinissable¹⁹¹. » Curieuse succession de superlatifs! Sont-ils d'égale intensité ou forment-ils une gradation, le terme « indéfinissable » constituant le point culminant de cette ascension qualificative? La critique de Morin est quoi qu'il

¹⁸⁷ Jean Éthier-Blais, « Les Infusoires de Monique Bosco », *Le Devoir*, 20 novembre 1965, p. 13.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « *Amadou* de Louise M.-Forcier », *loc. cit.*

¹⁹¹ *Idem*.

en soit assassine : c'est une œuvre qu'on ne pourrait inscrire dans le giron de la littérature. L'entreprise même de Maheux-Forcier est disqualifiée par Morin : le roman est une « curieuse petite chose qu'on vient de couronner – faute de mieux – au Cercle du Livre de France¹⁹² ». Voici donc, affirme l'autrice, une autre œuvre inclassable parmi toutes celles qu'on publie au Québec à cette époque. Le terme « inclassable » a véritablement une connotation négative, particulièrement en l'accolant au terme « chose ».

Le journal intime ou les « délices sans invention »

La dimension subjective d'une œuvre de prose n'est pas nécessairement un défaut. Elle est cependant suspecte lorsqu'il s'agit de l'œuvre d'une femme. Plusieurs auteurs cités plus haut reprochent également à l'œuvre son caractère composite, voire « inclassable ». Selon Lisette Morin, Maheux-Forcier aurait le droit de « jeter sa gourme », mais elle aurait dû réserver ses écrits pour « “son carnet intime” ». Le caractère juvénile d'*Amadou* s'apparente à un type d'écriture privée et de *jeunesse* : on imagine Louise Maheux-Forcier s'y exercer afin de faire ses classes et ainsi espérer prétendre à une carrière d'écrivaine. Ce caractère intimiste d'*Amadou* préoccupe la critique. Pour Harry Bernard, l'œuvre est un « recueil d'annotations¹⁹³ » qui a l'apparence d'un document personnel, non destiné à la publication. Ces excès de subjectivité, qui connotent une féminité juvénile, n'ont pas de place dans une œuvre romanesque véritable. Il ne s'agit pas d'un roman en bonne et due forme, mais d'une « ébauche¹⁹⁴ », peut-on encore lire dans *Le Bulletin du Cercle juif*. Cette manière d'assigner à l'œuvre de Maheux-Forcier des genres non fortement institutionnalisés est répandue dans la réception à cette époque¹⁹⁵, croit Isabelle Boisclair. Selon elle, les années 1960 voient plusieurs écrivaines témoigner de leur identité féminine en toute subjectivité, à l'aide d'une narration au *Je*. Toutefois, cette parole féminine brute et exacerbée ne serait pas suffisamment conceptualisée, et donc conceptualisable par la critique, en l'absence d'une réelle critique féministe qui apparaîtra véritablement au courant des années 1970 et 1980. À l'époque, ce *Je* creuse un écart esthétique important dans l'horizon d'attente de la critique qui

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ [Anonyme], « *Amadou* par Louise Maheux-Forcier », *Bulletin du Cercle juif*, novembre 1963, p. 3.

¹⁹⁵ Guy Robert critique la poésie de Gertrude Le Moyne qui propose un recueil qui n'est qu'une « mince liasse de notes personnelles » en le qualifiant de journal intime. Même s'il existe des disparités formelles plus évidentes entre le poème et le journal intime, Robert fait des excès de subjectivité – excès selon son point de vue, et qu'il place sous le signe de la féminité – ce qui unit les deux genres. (Guy Robert, « Poèmes », *Maintenant*, août 1964, p. 247.)

perçoit, déroutée, cette subjectivité comme une excessive confiance¹⁹⁶. L'article de Morin illustre particulièrement bien ce phénomène.

Or, indétermination générique et excès de subjectivité sont deux des principaux jugements de valeur portés contre le journal intime. Alain Pontaut, dans les quelques pages de *L'histoire de la littérature française du Québec* dans lesquelles il présente la production des romancières contemporaines, estime que ces dernières « se racontent plus qu'elles ne racontent¹⁹⁷ ». Il ajoute que les écrivaines québécoises « confondent un peu trop souvent les délices sans invention du journal intime avec la création ou la transposition romanesques¹⁹⁸ ». Aux défauts allégués du « roman féminin » évoqués plus haut s'ajoute une facture esthétique que le critique juge trop près du journal intime. Par conséquent, ces œuvres peinent à être reconnues comme des romans à part entière, menés par une narration omnisciente neutre, conformément à l'horizon d'attente de la critique. Au contraire, le narrateur – la narratrice, surtout – parlant en son nom est un des principaux angles à partir desquels la critique attaque le travail des romancières de l'époque. Plus largement, et nonobstant le mode narratif privilégié par les romancières, la critique discrédite le caractère intimiste de ces œuvres romanesques qui serait une simple manifestation du narcissisme de l'écrivaine – ou parfois, mais moins fréquemment, de l'écrivain¹⁹⁹.

Genre longtemps qualifié de frivole et de peu d'intérêt, le roman est, jusqu'au XIX^e siècle, un type de texte de « divertissement », surtout destiné à un public féminin. Au contraire, explique Paule Petitier, « l'histoire par sa destination virile²⁰⁰ » intéressait un lectorat généralement masculin. Les liens entre le roman et le discours historique au XIX^e siècle remettront en cause cette sexualisation de la lecture, estime Petitier. Cependant, à lire le discours critique québécois des années 1960, et le texte de Morin cité plus haut, il semble que la division sexuelle de la littérature – et partant, de la lecture – respecte une autre frontière : en opposition à la littérature subjective apparentée au journal intime, au carnet ou à la confession, le roman a désormais intégré

¹⁹⁶ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 221.

¹⁹⁷ Alain Pontaut, « Le roman féminin », *loc. cit.*, p. 126.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹⁹ Clément Lockquell qualifie *La ville inhumaine* de « journal intime terriblement narcissique ». (Clément Lockquell, « Laurent Girouard, *La Ville inhumaine* », *Le Soleil*, 14 mars 1964, p. 20.)

²⁰⁰ Petitier note que l'historien Jules Michelet avait imaginé écrire avec sa femme un « genre androgyne dans lequel se fondrait histoire et roman » afin de « donn[er] au génie les deux sexes de l'esprit ». (Paule Petitier, « Le récit janus. Histoire romantique et roman balzacien » dans Stéphane Vachon, *Balzac : une poétique du roman*, Saint-Denis/Montréal, Presses Universitaires de Vincennes/XYZ éditeur, coll. « Documents », 1996, p. 364.)

les mécanismes et les fonctions du discours historique, un genre sérieux, « viril » et légitime, éléments qui constituent l'idéologème du « réalisme balzacien ». Le partage ne repose dès lors plus sur le rapport entre discours fictif (romanesque) et discours historique, mais entre fiction subjective et fiction objective (ou omnisciente).

Selon Martine-Emmanuelle Lapointe, le parti pris pour la narration à la première personne, assez répandue dans le large paysage romanesque des années 1960, intéresse la critique du roman, au point qu'elle constituerait un véritable « credo critique²⁰¹ », tant durant la décennie qu'au-delà de celle-ci. Cependant, cette narration subjective est souvent associée dans le discours critique à une prise de parole collective. C'est donc un *Je* collectif aux accents nationalistes, voire patriotiques, que la critique aperçoit chez des écrivains comme Gérard Bessette, Hubert Aquin et Réjean Ducharme. On remarque dans notre échantillon de la réception des années 1960 un certain intérêt pour les différentes formes de mise en scène de la subjectivité qu'arbore le roman. Dans un article paru en 1970 – tout juste en dehors des balises de notre corpus, mais où la plupart des œuvres commentées sont publiées en 1968 ou 1969 –, André Berthiaume souligne la propension des romanciers récents à mettre en scène des personnages en situation d'écriture, qui parfois tiennent un journal. « Le narrateur-écrivain nous impose sa vision, sa version, sa présence ou plutôt son absence, puisqu'il est à la recherche de lui-même²⁰² », relate Berthiaume. Il ne s'agit pas d'un défaut. C'est plutôt, croit Berthiaume, une manière efficace pour les romanciers de « réfl[éter] les contradictions et les incertitudes de notre communauté » et d'aller « au bout de nos déchirements²⁰³ ». Au dire de Jean-Louis Major dans une section de *L'histoire de la littérature française du Québec*, le roman des années 1960 serait caractérisé par des œuvres « dont l'écriture est soumise à la perspective et aux tonalités d'état de conscience²⁰⁴ » (chez Claire Martin, Gérard Bessette, Claude Jasmin ou Jacques Languirand). La critique met également en lumière le caractère monologique de l'acte énonciatif des romans de Jean Basile²⁰⁵ et de Réal Benoit. Les œuvres de

²⁰¹ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, op. cit., p. 14.

²⁰² André Berthiaume, « Le roman », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 491.

²⁰³ *Ibid.*, p. 490.

²⁰⁴ Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans symboles, “nouveau roman” », dans Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec. Tome IV*, op. cit., p. 131.

²⁰⁵ Gilles Marcotte, « Jean Basile et le goût de parler », *La Presse*, 9 janvier 1965, p. 7; Michel Beaulieu, Paul Larose et Marc Poulin, « La production littéraire de l'automne 1964. Roman. *La Jument des Mongols* », *Le Quartier latin*, 21 janvier 1965, p. 2; Michelle Tisseyre, « Un livre à la fois bon et médiocre », *Photo-Journal*, 27 janvier 1965, p. 30; Gilles Marcotte, « Jean Basile, *le Grand Khan*, Montréal, Éditions Estérel, 1967, 283 p. », *Études françaises*, vol. 4, n° 2, 1968, p. 230-232; François Rousseau, « Jean Basile à l'époque du *Grand Khan* », *Le Campus estrien*, 8 novembre 1967, p. 7.

ces derniers participeraient moins d'une volonté de rallier la parole de la collectivité par l'entremise de l'acte énonciatif, qu'une manière, surtout pour Benoit²⁰⁶, de s'inscrire dans le sillon de la modernité romanesque. Ce faisant, la narration au *Je* n'est pas en soi un accroc à la littéarité d'une œuvre. Cependant, il s'agit d'un risque pour une romancière d'apparenter son roman à la première personne au journal intime.

Le « genre incertain » du journal intime

Les critiques que nous venons de citer utilisent la subjectivité énonciative pour discréditer l'œuvre de Maheux-Forcier : la pauvreté de la structure formelle de l'œuvre ne serait pas étrangère aux excès de narcissisme de son autrice. La subjectivité est, comme nous l'avons dit, un des éléments caractéristiques du journal intime, genre depuis longtemps déconsidéré dans l'histoire de la littérature. Tout rapprochement entre ce dernier et les romans publiés par les femmes a pour effet de confiner l'écriture féminine dans les marges du genre romanesque. Car le journal intime, ou plutôt le « genre diaristique²⁰⁷ », est en quelque sorte le parent pauvre de la littérature, et ce, depuis la fin du XIX^e siècle. À cette époque, des auteurs tels que Ferdinand Brunetière ou Ernest Renan le jugent non seulement exempt de toute littéarité, mais le couvrent d'ignominie, en le qualifiant de danger moral tant pour son auteur que pour ses lecteurs. C'est sensiblement la position que défend Harry Bernard dans son article sur *Amadou* qui contient, nous l'avons souligné, des

²⁰⁶ La trame narrative de Réal Benoit est comparée par Georges-André Vachon à un monologue intérieur – élément que la critique américaine qualifie de flux de conscience (*stream of consciousness*). (Georges-André Vachon, « Chronique des lettres. Nouvelle prose », *Relations*, juillet 1964, p. 210) Refusant une narration omnisciente, Jacques Ferron, Jacques Renaud, Marie-Claire Blais, Gérard Bessette, Réjean Ducharme « se sont mis à obéir aux *marées de la conscience* », écrivent pour leur part Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré. Ceux-ci paraphrasent le narrateur de *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit, et affirment que plusieurs d'entre eux consentent à ne pas « “éviter le je” ». (Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré, « Romans-poèmes, romans-symboles, “nouveau roman”, *loc. cit.*, p. 131.) Voir aussi : Romain Légaré, « Littérature canadienne. Benoit (Réal) : *Quelqu'un pour m'écouter* », *Lectures*, septembre 1964, p. 8.) Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne : Le “Pays incertain” du fantastique et de l'humour », *Liberté*, vol. 6, n° 6, novembre-décembre 1964, p. 478.

²⁰⁷ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, p. 11. La définition minimale du journal intime selon Manon Auger est avant tout d'ordre paratextuel : il s'agit d'une « appellation générique ». L'autrice subdivise en trois catégories le genre du journal, « ce dernier se définissant comme un texte qui renouvelle constamment la situation d'énonciation de son scripteur et qui est susceptible d'accueillir tous types de contenus, qu'ils soient publics, privés ou semi-privés ». D'abord, le journal intime en tant que tel est « un écrit entrepris sans raison autre que celle d'écrire au quotidien et qui, conséquemment, fait de la personne qui tient le journal le fil conducteur ». Ensuite, le « *journal personnel* » ou « *de circonstances* » est « un écrit entrepris à cause du contexte, dans le but de consigner l'évolution d'un événement, d'un moment, d'un fait, etc., faisant du rapport du sujet à l'événement le fil conducteur ». Enfin, le « *journal avant texte/après texte* » accompagne généralement l'écriture d'une nouvelle œuvre, il se retrouve entre les mains du lecteur « sous une forme partielle et retravaillée qui donne souvent à l'œuvre publiée un statut hybride ».

éléments qui empêchent « l'épanouissement de l'être, dans le sens de la satisfaction des instincts ». Si cette vision sévère du journal intime devient rapidement caricaturale – et c'est le cas du discours particulièrement conservateur d'Harry Bernard cité plus haut –, elle se perpétue encore dans les travaux sur le sujet, affirme Manon Auger. En 1965, l'auteur français Alain Girard prononce une conférence dans le cadre du XVI^e congrès de l'Association internationale des études françaises. Il soutient alors que le journal intime n'est pas un genre littéraire²⁰⁸. Le journal intime, au dire d'Auger, est une sorte d'intrus dans le champ littéraire : on le décrit comme ne répondant à aucune règle, comme un genre « “fourre-tout” », et sa définition courante l'oppose constamment à la littérature. En fait, en raison d'un déficit allégué de littérarité, le journal aurait du mal à s'instituer comme œuvre : « l'établissement du lien qu'entretient le journal avec la littérature reste, encore aujourd'hui, problématique²⁰⁹ » et ce, malgré le fait que, récemment, des journaux intimes aient été édités, et bien que des monographies aient proposé des codifications du genre. En fait, selon Manon Auger, à travers l'exclusion du journal intime du champ littéraire « se trouvent [...] plusieurs principes qui nous révèlent, en creux, une conception particulière de la notion de littérature²¹⁰ ». Les propos de Harry Bernard, Alain Pontaut et Lisette Morin, entre autres, illustrent particulièrement bien ce phénomène. Les principaux arguments qui discréditent la littérarité du journal intime hormis son caractère subjectif – parmi lesquels sa forme fragmentaire, son caractère conséquemment informe, le fait qu'il n'implique pas de destinataire et qui, ce faisant, n'oblige pas un acte de lecture –, reconduiraient les préceptes de la poétique aristotélicienne.

Les principaux griefs envers le genre diaristique recensés par Manon Auger sont partie intégrante du discours critique québécois dans les années 1960. Les liens que trace la critique entre ce qui relève du néfaste « épanchement narcissique et du repli de soi²¹¹ », pour emprunter une formule employée par Auger, et l'écriture *au féminin* sont symptomatiques d'une conception idéologiquement connotée du littéraire. La littérature instituée est celle des grands genres, et associer l'écriture féminine à un tel genre des marges²¹² contribue à la fois à marginaliser les

²⁰⁸ Selon lui, le propre du journal intime, « c'est de n'être en aucune manière un exercice de littérature ». Il ajoute que « si l'on pense qu'on est écrivain parce qu'on tient un journal, on se trompe. Des fragments, ou des miettes, si brillants soient-ils, n'ont jamais composé une œuvre. » (Alain Girard, cité par Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain, op. cit.*, p. 227.)

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 230.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 332.

²¹¹ *Ibid.*, p. 10.

²¹² Fondé sur ce que Manon Auger nomme des « effets d'incertitudes » et une ambiguïté quant à son statut d'objet littéraire, le journal intime contribuerait à élargir les possibilités poétiques au sein de la littérature et de remettre en

femmes dans l'institution littéraire, mais également le journal intime lui-même dans le système générique. Au contraire, la valorisation de l'écriture intimiste pratiquée par certaines romancières ne menacerait-elle pas l'hégémonie du roman dont l'universalité, comme on l'a vu, est associée aux réalisations masculines? Selon Manon Auger, il existe bel et bien dans différents travaux théoriques sur le genre diaristique quelques exemples de journaux intimes échappant au discrédit qui frappe le genre en général et dont la littéarité n'est pas contestée. Ces textes *exemplaires* sont souvent ceux sur lesquels des travaux plus récents s'appuient afin de réhabiliter le genre – non sans reconduire certains présupposés concernant la légitimité du littéraire. Il s'agit la plupart du temps de journaux de grands écrivains, souvent des hommes (l'exemple le plus probant pour la France est possiblement celui d'André Gide; pour le Québec, évoquons les journaux de Saint-Denys Garneau et d'Hubert Aquin²¹³). Alors que plusieurs femmes pratiquent le genre diaristique – et c'est même, selon Auger, une des manières pour elles d'acquérir une reconnaissance littéraire à certaines époques –, ce sont les journaux d'écrivains masculins qu'on tente le plus souvent de légitimer, favorisant un « certain élitisme au profit des journaux d'hommes écrivains²¹⁴ ». Faut-il s'étonner d'un tel phénomène? Au dire de Lucie Robert²¹⁵, le projet de nationalisation de la société québécoise au début du XX^e siècle a contribué à l'émergence de l'écriture des femmes. Toutefois, celles-ci n'occupaient qu'une position marginale dans les espaces discursifs et intellectuels, étant confinées aux genres dits mineurs (les contes, la littérature scolaire, le journal intime, etc.) alors que les hommes, bien ancrés dans la sphère politique et publique, pratiquaient les genres hégémoniques. C'est un récit qui s'écrit sans elles et dans lequel elles ne jouent alors qu'un rôle secondaire. La réception d'*Amadou* dévoile, une fois de plus, une conception essentialiste de la littérature. « Le journal intime tourne en rond », tranche Gilles Marcotte au sujet de *Quelqu'un pour m'écouter*, un livre qui, au contraire, « va quelque part²¹⁶ ».

cause, précisément, les caractéristiques qui justifient la notion de littéarité, et ce malgré les risques de marginalisation auquel fait face tout auteur diaristique : « Plutôt que de voir là un critère d'exclusion, je suis d'avis que cette ambiguïté, dans la mesure où elle tend à déplacer les frontières du littéraire et à les redéfinir, donne au genre une portée littéraire certaine. » (*Ibid.*, p. 308.)

²¹³ Il faut cependant souligner que dans le cas de Garneau et d'Aquin, la publication de leur journal s'est faite après qu'ils eurent été inclus dans l'institution littéraire.

²¹⁴ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain*, op. cit.

²¹⁵ 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, 1987, p. 99-110.

²¹⁶ Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », *Le Presse*, 11 avril 1964, p. 6.

Christine Planté estime que les sources de cette subdivision binaire des genres littéraires sont indissociables de la place problématique qu'occupait plus largement le genre romanesque au XVIII^e siècle. Ce genre, qui est encore à l'époque ambigu et mal codifié – les poétiques aristotéliennes qui résonnent alors toujours ne le considèrent pas –, souffre d'une littérarité faible par rapport à la poésie : devant ce « risque de dévalorisation » du roman, la critique et certains auteurs tendent à inventer, en quelque sorte, la sous-catégorie du « roman des femmes » pour distinguer les *vrais* romans des « romans pour femmes de chambre ». Ainsi, « il s'agit d'une catégorie inventée pour sauver les romans qui ne sont pas “de femmes” de la contamination dévalorisante du féminin²¹⁷ ». Bien des années se sont écoulées depuis le siècle de George Sand et le genre romanesque s'est sensiblement affranchi de l'opprobre littéraire, mais la réception du « roman féminin » québécois des années 1960 montre que la hiérarchisation générique et sexuelle que met en place la critique est encore bien réelle. Même si les références au journal intime sont plutôt limitées dans notre corpus, certains des éléments esthétiques qui y sont associés – narcissisme, juvénilité, relâchement de la forme – sont transmis par la réception d'*Amadou* et de certaines autres œuvres écrites par des femmes à l'époque. Ces éléments renforcent la différenciation sexuée de la critique de l'époque : s'il existe une écriture *féminine*, il doit alors exister un « roman féminin ». L'exemple de l'article de Jean Éthier-Blais sur *Les infusoires* de Monique Bosco rend bien compte de la marginalisation que subissent les romancières de l'époque, en l'occurrence en étant liées aux « délices sans invention du journal intime ». Bosco a su s'extirper de la propension supposée naturelle des romancières, « sortir d'elle-même » et écrire un deuxième roman valable. Elle a réussi, dit implicitement Éthier-Blais, à s'élever au rang des hommes. Cette fois, nul besoin de « baptiser » le genre, selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer, pour que celui-ci existe. Le discours de la critique, lorsque vient le temps de rendre compte de l'œuvre d'une romancière, est à tout moment chargé de jugements de valeur qui connotent le féminin. Il ne suffit par exemple à Monique Bosco – la critique, et non l'écrivaine – que de relever sans les expliquer quelques citations d'*Amadou* pour appuyer ses doléances : cette protagoniste qui parle en son nom fait preuve de narcissisme. C'est bien là une illustration du fait que la conception du roman écrit par une femme s'articule avec une conception du genre romanesque, relevant ainsi de l'idéologème. La présence d'une protagoniste d'un roman à la première personne est d'avance considérée de manière particulière, voire suspecte : on l'associe à une subjectivité excessive,

²¹⁷ Christine Planté, « Un roman épistolaire féminin? Pour une critique de l'imaginaire générique », *loc. cit.*, p. 278.

s'écartant des prérogatives du romancier viril qui construit un acte narratif s'apparentant au discours historique. La critique contribue alors à ce qu'une catégorie de création romanesque *au féminin* se construise. Il n'aura fallu que quelques pages aux collaborateurs de *L'histoire de la littérature française du Québec* pour que cette catégorie romanesque, à la fin de la décennie, se consolide.

Dans *Ouvrir la voie/x*, Isabelle Boisclair affirme que le rapport de domination du masculin au détriment du féminin dans le champ littéraire fait en sorte que « l'habitus nécessaire à l'entrée dans le champ littéraire se trouve fortement déterminé par l'identité de sexe/genre et favorise le masculin²¹⁸ ». Ainsi, les pratiques culturelles et les textes littéraires seraient chargés de ce rapport d'ordre social : une iniquité *systemique* désavantage la pratique littéraire des femmes dans toute la première moitié du XX^e siècle au Québec, alors que les agents *féminins* du champ jouissent d'un pouvoir moindre que les agents *masculins*, contribuant à ce que les valeurs dites féminines du champ soient dévaluées. Comme nous l'avons affirmé dans notre chapitre méthodologique, la création d'un sous-champ dans les années 1960 et 1970 par des écrivaines, des critiques et des éditrices féministes visait à renverser ce rapport de force : elles sont devenues des instances de légitimation au sein du champ littéraire québécois, écrit Boisclair. Or, ce processus est en élaboration dans les années 1960, et des résistances se font sentir. Le caractère *féminin* de l'écriture des femmes est généralement dévalué par la critique. En insistant sur la *féminité* de ces écrits, la critique engendre une marginalisation de ces œuvres qui peinent, dans cette configuration, à s'élever au rang des valeurs nobles et universelles (nous l'avons vu : la virilité, la cérébralité, la froideur, etc.) de la littérature. Ce sont des valeurs que véhicule l'idéologème du « réalisme balzacien » qui agit comme étalon de mesure de la réussite d'une œuvre romanesque. Comme le souligne également Boisclair dans son article « Roman national ou récit féminin? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille », certains des enjeux féministes que véhiculent les œuvres de plusieurs romancières (mais nous pourrions sans doute appliquer aussi ces propos aux poétesses) dans les années 1960 excèdent l'horizon d'attente de la critique – et particulièrement de la critique conservatrice – en majorité masculine. La critique se trouve dépourvue devant de tels écrits, dévaluant du même coup ces propositions. Il y a en définitive une part d'idéologie dans cette manière de considérer l'écriture des femmes : comme l'indiquent les travaux sur la sociologie du

²¹⁸ Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, op. cit., p. 48.

littéraire, la critique doit, au sein de l'institution de la littérature, défendre ses propres intérêts et assurer son pouvoir. Celui ou celle qui offrirait un accueil trop favorable à une œuvre de Louise Maheux-Forcier, qui remet notamment en cause l'institution du mariage, fragiliserait sa position qui un attachement à l'idéologie conservatrice – que cet attachement soit personnel ou relève de la ligne éditoriale de l'organe dans lequel ils publient. Les jugements posés par la critique à l'occasion de la réception d'une œuvre sont bien souvent fondés sur des critères extralittéraires : la vision du monde agit comme filtre idéologique²¹⁹. Ce phénomène, plus répandu chez les critiques masculins, ne leur est pas exclusif : nous avons vu que Lisette Morin et, dans une moindre mesure, Monique Bosco, reconduisent l'androcentrisme du champ littéraire alors qu'elles pourfendent le manque de virilité ou de maturité des écrits de Louise Maheux-Forcier. De cette manière, elles peuvent en l'occurrence assurer leur position de pouvoir – occupée au prix d'une dévaluation des valeurs dites féminines et d'une reconduction de cette domination du masculin.

Le temps a passé et *Amadou* n'a pas laissé de traces indélébiles dans la mémoire littéraire québécoise. Dans un article paru en 1980 mêlant sociologie du littéraire, sociocritique et narratologie, Jean-Claude Choul et Michel de Smet analysent l'idéologie contenue dans les ouvrages lauréats du Prix du Cercle du livre de France entre 1960 et 1965. Au dire de Choul et de Smet, un prix littéraire, en lui-même un phénomène idéologique, devrait auréoler une œuvre qui fait office de représentant de la littérature d'une époque et, par le fait même, en cristalliser le métadiscours. Or, il semble que l'œuvre – et les autres œuvres sacrées dans les années 1960 – ne correspond pas à ce qu'ils considèrent comme une œuvre romanesque méritoire. L'étude de la charge idéologique des cinq premiers romans primés par le Cercle²²⁰ aurait dû révéler une cohérence idéologique et, croient les auteurs, offrir une sorte de condensé de l'idéologie « romanesque » de la Révolution tranquille, mais en vain. « Confortable, disons-nous : les émergences possibles d'une conscience nationale se résorbent dans un genre neutralisant, normalisateur, acceptable, où les conflits se résolvent en discours fictifs, comme autant de tranquillisants, administrés au public par l'instance régulatrice, le Prix, délégation du Pouvoir²²¹ »,

²¹⁹ Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Marie Place, coll. « Œuvres & critiques », 1980, p. 314-315.

²²⁰ *Le temps des jeux* de Diane Giguère, *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, *Histoire galante* de Bernard Vac, *La corde au cou* de Claude Jasmin et *Le poisson péché* de Georges Cartier. Il n'y a pas eu de lauréat en 1964.

²²¹ Jean-Claude Choul et Michel de Smet, « Des Romans bien tranquilles : les prix du Cercle du Livre de France (1960-1965) », *Voix et Images*, vol. 6, n° 1, 1980, p. 144.

écrivent-ils. Si les auteurs ne se prononcent pas sur l'identité sexuelle, ils ont néanmoins une vision du genre romanesque qui correspond à une grande fresque dépeignant l'esprit d'une nation. *Amadou*, comme les autres œuvres recensées, ne semble pas répondre aux attentes des auteurs.

Des critères idéologiques externes

Comme l'indique Joseph Jurt, la vision de la littérature s'apparente à une vision du monde, et fait partie des « différenciations sociales et des particularités historiques du public²²² » qui interfèrent lors de la lecture d'une œuvre. Nous venons de le voir, certains critiques ont parfois tendance à faire interférer sur les jugements des œuvres leur propre vision du monde, l'attribution de littéarité n'est alors pas purement basée sur des critères esthétiques. C'est dans cette perspective que nous avons utilisé la notion d'idéogème pour étayer l'étude du discours critique québécois de l'époque : le fait de considérer l'imaginaire qui se construit autour des genres littéraires comme des prises de position chargées idéologiquement permet de garder plus aisément à l'œil ces traces d'une vision du monde qui s'impose dans le travail de la critique. Observons à nouveau la réception d'*Amadou* afin de mettre en lumière cette articulation entre les normes esthétiques et positions idéologiques qui organisent parfois les comptes rendus. En étudiant quatre textes sur le premier roman de Louise Maheux-Forcier à la lumière des propositions sur le « roman féminin » que nous avons faites plus haut, il sera possible de montrer que les jugements de certains critiques sont des enchevêtrements complexes.

Jean-Louis Major, dans l'*Histoire de littérature française du Québec* (publié six ans après l'œuvre), affirme que la « parution d'*Amadou* [...] souleva une controverse dans laquelle des critères d'ordre moral se superposaient aux considérations proprement littéraires²²³ ». Nuançant quelque peu ces propos, Gilles Dorion écrit en 1980 que l'œuvre a suscité à sa parution de « hauts cris, car il transgressait un tabou : non seulement n'était-il ni conforme à l'usage ni décent de pratiquer ce genre de relations amoureuses, en l'occurrence le lesbianisme, mais était-il encore

²²² Dans son ouvrage cité plus haut, Joseph Jurt a procédé à une étude de la réception des romans de Georges Bernanos publiés dans l'entre-deux-guerres. Selon lui, la critique a majoritairement fondé sa lecture sur des critères extralittéraires et non sur des critères esthétiques. (Joseph Jurt, *op. cit.*, p. 34.)

²²³ Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans symboles, "nouveau roman" », dans Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec. Tome IV, op. cit.*, p. 137; Pierre Longtin, pointait, un an après la parution de l'œuvre, les critiques d'ordres morales qu'on lui a servies. (Pierre Longtin, « *Amadou*, le roman de l'enfance », *loc. cit.*)

moins convenant d'en faire un étalage même prudent et réservé dans un roman²²⁴ ». L'œuvre est malgré tout au cœur de prises de position opposées, à travers laquelle s'entremêlent des éléments esthétiques associés aux valeurs dites *féminines*; la manière dont la critique perçoit ces valeurs est, en somme, conditionnée par une vision du monde. Deux camps situés à l'opposé sur le spectre idéologique s'affrontent²²⁵ – il n'est d'ailleurs pas rare que de telles polémiques autour d'un élément particulier d'une œuvre surviennent²²⁶. L'œuvre de Maheux-Forcier a d'abord suscité quelques critiques d'ordre moral; nous observerons ainsi les comptes rendus de Jean Ménéard et de Paul Gay qui vont dans ce sens. Notons par ailleurs que ces deux critiques situent l'œuvre dans le sillage du « roman féminin ». Ménéard affirme, au sujet du prix du Cercle du livre de France remporté par Louise Maheux-Forcier : « En préférant *Amadou* à des romans *solides et respectueux des traditions*, le jury a voulu montrer qu'il pouvait distinguer des auteurs en quête d'une certaine originalité²²⁷. » Ces remarques véhiculent une partition sexuée du genre romanesque. D'un côté, on retrouve le grand roman légitime, marqué par la maturité, la cérébralité, la solidité et la tradition – des valeurs masculines, il va sans dire. De l'autre, on observe le roman écrit par des femmes – comme *Amadou* – marqué par l'immaturité²²⁸, les excès de sensibilité, la quête irréfléchie d'originalité. Ces propos reflètent une vision traditionaliste de l'identité sexuelle, correspondant à une vision du monde plutôt conservatrice, redoublée d'une conception essentialiste des genres littéraires. Selon Ménéard, le « saphisme », un des sujets abordés dans l'œuvre, fait partie de ces sujets « délicats » – et, on le devine, non traditionnel à ses yeux – qu'on devrait « traiter en profondeur ou [...] délaissier²²⁹ ». On sent que le sujet gêne le critique : l'autrice n'a pas su en parler avec toute la gravité nécessaire. « On ne peint pas les tâtonnements de personnages monstrueux ou exceptionnels, comme on peint une chasse aux papillons²³⁰ », illustre-t-il. La manière dont Ménéard

²²⁴ Gilles Dorion, « *Amadou*, roman de Louise Maheux-Forcier », Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, coll. « Michel-Beaulieu », 1980, p. 23.

²²⁵ Le titre de l'article de Monique Bosco – « *Amadou*, de Louise Maheux-Forcier, un roman qui me scandalise » – est d'ailleurs une pointe ironique envers ces accusations d'immoralité. Ces récriminations moralistes apparaissent déjà ridicules à certains critiques, dont Bosco, la décennie étant marquée par une pluralité de points de vue par rapport aux mœurs. (Monique Bosco, « *Amadou* de Louise Forcier, un roman qui me scandalise », *loc. cit.*)

²²⁶ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.; Sophie Dubois, *Refus global : histoire d'une réception partielle*, *op. cit.*

²²⁷ Jean Ménéard, « *Amadou* de Louise Maheu-[sic] Forcier », *loc. cit.* (C'est nous qui soulignons.)

²²⁸ C'est un défaut que Paulette Smith-Roy retrouve dans le personnage principal du roman *Fuir* d'Alice Parizeau (Paulette Smith-Roy, « Alice Parizeau, *Fuir* », *Le Soleil*, 1^{er} février 1964, p. 46.)

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Idem.*

dépeint l'homosexualité de la protagoniste, comme correspondant à un comportement de « personnages monstrueux », est pour le moins malheureuse. Peut-être Ménard ne conçoit-il pas le personnage de Nathalie comme un être monstrueux en vertu de son orientation sexuelle. On devine néanmoins qu'il considère l'homosexualité comme un comportement « exceptionnel » qui n'est pas « respectueux des traditions », pour reprendre ses mots. Ici, jugement d'ordre moral et normes esthétiques du genre romanesque s'entrecroisent.

L'homosexualité du récit n'échappe pas à Paul Gay qui signe deux articles sur *Amadou*, un dans *Le Droit*, l'autre dans la revue *Lectures* – certains passages sont récupérés d'un article à l'autre. Le critique ecclésiastique condamne, bien entendu, l'orientation sexuelle du personnage de Nathalie : « cherchez-en le fil conducteur de l'âme, et vous trouverez qu'il s'agit d'un vrai drame causé par un vice qu'on dit rare, le lesbianisme²³¹. » Gay ajoutera dans *Le Droit* : « Faute sans doute d'éducation, Nathalie (l'AMADOU en question) n'a connu l'amour que sous les traits d'une jeune fille. Passion indifférente au sexe, à la saison, au bon sens, l'amour d'un être pour un autre être, quel qu'il soit²³². » Elle épousera un artiste « du nom de Julien, [qui] lui offre un cœur *selon la bonne tradition du genre humain*²³³ ». À plusieurs reprises, Gay salue l'écriture de Maheux-Forcier. Or, il estime qu'*Amadou* est une œuvre où « la phrase est poésie continuelle, aussi harmonieuse que capricieuse, aussi légère qu'*Amadou*, aussi sautillante et aussi imprévue qu'elle²³⁴ ». Gay affuble le terme « amadou » d'une lettre majuscule et en fait le nom de la protagoniste. Dans le roman, Nathalie s'identifie certes à l'amadou, cette substance inflammable dérivée de certains arbres : « Il me semble que j'ai vécu plus d'automnes que d'autres saisons. Tout flambe toujours autour de moi; je suis l'amadou qui côtoie l'étincelle²³⁵. » Ce passage révèle la vulnérabilité de la protagoniste à un moment où elle est consumée par la force de ses souvenirs. Or, selon Paul Gay, elle s'apparente à l'amadou par sa légèreté ainsi que par son caractère « sautillant » et « imprévu », des termes plutôt péjoratifs. Par métonymie, c'est toute l'écriture de Maheux-Forcier qu'on peut alors associer à l'amadou. Le choix des adjectifs de Gay n'est pas innocent. En effet, on peut croire qu'ils servent à discréditer un comportement en quelque sorte *féminin* qui se répercuterait dans l'écriture de Louise Maheux-Forcier. Cette écriture au style

²³¹ Paul Gay, « Louise Maheux-Forcier : *Amadou* », *Lectures*, vol. 10, n° 3, novembre 1963, p. 61.

²³² Paul Gay, *Amadou*, *loc. cit.*

²³³ *Idem.* (Nous soulignons.)

²³⁴ Paul Gay, « Louise Maheux-Forcier : *Amadou* », *loc. cit.*, p. 62.

²³⁵ Louise Maheux-Forcier, *Amadou*, *op. cit.*, p. 70.

« preste qui convenait à un drame dont on niait la résonnance humaine²³⁶ » est éloignée de l'écriture sobre et scientifique du roman correspondant à l'horizon d'attente de l'époque. Le critique ne tient pas en haute estime cette « Amadou » : c'est une « têt[e] de linotte », croit-il. Or, la « poésie continuelle » de l'œuvre s'apparente à des ornements qui ne font que masquer le soi-disant immoralisme du roman : « Des fleurs sur du fumier, hélas!...²³⁷ », tranche Gay. Ce jugement est fortement teinté d'une lecture moraliste, répondant à l'idéologie traditionaliste, celle-ci conditionnant les analyses d'ordre esthétiques de Gay. En associant cette écriture poétique aux caprices d'Amadou, les jugements traditionalistes sur l'œuvre font également preuve, dans une certaine mesure, de sexisme. Il faut noter que des prises de positions aussi radicales que celles de Ménard et de Gay ne sont pas légion, et la fonction de religieux de Paul Gay n'est évidemment pas étrangère à de tels partis pris. La revue *Lectures*, à laquelle ce dernier collabore, est publiée sous les auspices de l'Action catholique qui la désigne comme la publication officielle du Service des lectures²³⁸. Malgré tout, dans les textes de Ménard et de Gay, l'écrivaine n'a pas uniquement des comptes à rendre aux exigences de la littérature, mais doit également se soumettre aux dictats moraux d'une pensée liée à l'idéologie conservatrice. En fait, on sent que les deux réalités sont imbriquées l'une dans l'autre. On peut en somme croire que le paternalisme des deux critiques serait moins manifeste s'ils avaient rendu compte de l'œuvre d'un romancier, même si ce dernier n'avait pas respecté les traditions de la morale chrétienne. Peut-être aurait-il, à tout le moins, davantage respecté les exigences de l'écriture romanesque légitime. Ces deux exemples suggèrent que la catégorisation de la production romanesque de femmes, qui mène à sa marginalisation d'un point de vue littéraire, s'imbrique souvent à une vision du monde conservatrice.

À ces deux lectures traditionalistes s'opposent celles, résolument progressistes, d'André Brochu et de Louise Trudel²³⁹. Ceux-ci voient dans l'écriture imagée et symbolique de Maheux-

²³⁶ Paul Gay, « Louise Maheux-Forcier : *Amadou* », *loc. cit.*, p. 23.

²³⁷ Paul Gay, « *Amadou* », *loc. cit.*, p. 24.

²³⁸ La revue, de son nom complet *Lectures, Revue mensuelle de bibliographie critique*, paraît de 1946 à 1966 et est publiée par les éditions Fides. Théophile Bertrand, rédacteur en chef de la revue, et R. P. Martin, important collaborateur, occupent respectivement les postes d'aumônier et de présent du Service des lectures. La revue attribue une « cote morale » pour les différentes publications : « Pour tous », « Pour adultes », « Pour tous, mais spécialisé », « Appelle des réserves », « Pour jeunes » et « Pour enfants » (littérature jeunesse) et « Dangereux ». « Ce guide repose sur la doctrine élaborée par Jacques Maritain en 1936, l'humanisme intégral, doctrine qui anime la revue, la façon, et qui dictera la ligne de conduite et les principes moraux de cette gigantesque entreprise de diffusion littéraire. » (Voir Nathalie Viens, « L'humanisme intégral comme doctrine censoriale. La revue *Lectures* des éditions Fides (1946-1951) », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, 1998, p. 281-296.)

²³⁹ Notons également le compte rendu de Cécile Cloutier et Réjean Robidoux qui abonde dans ce sens. Les auteurs affirment que des œuvres présentant des sujets scabreux, telles que les *Fleurs du mal* de Baudelaire ou que *Sodome et*

Forcier une manière de rendre le récit plus profond et plus riche, à la source d'un projet qui dépasse l'œuvre en elle-même et qui accompagne une certaine vision du monde. André Brochu écrit dans la revue *Parti pris* que l'œuvre de Maheux-Forcier comporte une « vérité, une densité poétique²⁴⁰ ». Dans ce texte, qui prend la forme d'une chronique, l'auteur dénonce les accusations d'immoralisme que la critique la plus traditionaliste a servies au roman – et donc, on le devine, Gay et Ménard. Pour Brochu, l'homosexualité d'*Amadou* figure, aux côtés de « l'inversion » et de « l'inceste », parmi les thématiques qui font depuis longtemps partie des « modalités privilégiées de la passion²⁴¹ » dans l'histoire de la littérature québécoise. *Amadou* évoque le thème de la chair qui, dans l'histoire littéraire québécoise, est vue comme « si mauvaise qu'elle ne peut triompher que dans ses aberrations²⁴² ». Selon Brochu, le premier roman de Maheux-Forcier innove en ce qu'il comporte une « dimension » encore inédite, celle de la « lucidité ». Cependant, le critique propose, à partir de cette thématique, une lecture rigoureusement partipriste du roman : « La seule solution viable [pour l'héroïne] consiste à assumer consciemment sa situation, de façon à la dépasser. Il y a là une “prise en charge” du mal, dénuée de complaisance comme de mensonge, une façon de vivre consciemment [...] ce que nous appelons, avec notre mentalité de moralisateurs, l’“amour interdit”²⁴³ ». Si l'homosexualité est sans doute vue négativement par les tenants de l'idéologie traditionaliste, on peut croire que l'offense est plus grave lorsqu'il s'agit d'une relation qui unit deux femmes. Selon Anne Brown, la relation homosexuelle s'inscrit parmi les enjeux féministes de plusieurs œuvres romanesques écrites par des femmes à l'époque. En effet, certaines romancières québécoises des années 1960, dont Maheux-Forcier, Marie-Claire Blais et Yvette Naubert, mettent en scènes des personnages de femmes homosexuelles afin de renouveler le portrait des personnages féminins dans le roman de l'époque. À travers ces personnages, les écrivaines souhaitent selon Brown célébrer leur liberté tout en vivant des relations amoureuses plus égalitaires, fondées sur des relations de réciprocité plutôt que de domination, voire de violence, qui

Gomorrhe de Proust, s'écarteraient de la pornographie en ce que l'art offre un « témoignage intime dans une création formelle et qui exprime dans la beauté une part, plus ou moins paradoxale, relative et limitée, de l'expérience et de la vie humaines ». C'est que les auteurs, plus tôt dans l'article, évoquent sans la nommer l'homosexualité de la protagoniste : le sujet poserait un problème d'ordre moral. Il s'agit ainsi, grâce à ce détour par Baudelaire et Proust, d'absoudre cet aspect de l'œuvre sans complètement en contredire une certaine amoralité. (Cécile Cloutier et Réjean Robidoux, « ...l'Amadou qui côtoie l'étincelle », *loc. cit.*)

²⁴⁰ André Brochu, « *Amadou*, ou les cercles du mal », *loc. cit.*, p. 59.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

²⁴² *Ibid.*, p. 59.

²⁴³ *Idem.*

caractérisent plusieurs relations hétérosexuelles romanesques²⁴⁴. En valorisant précisément cet enjeu qui concerne à la fois la vision du monde et les rapports hommes-femmes, Brochu affiche un certain progressisme. Or, cet enjeu moral n'est pas exempt d'une efficace proprement esthétique. En effet, aux critiques qui pourraient affirmer que l'œuvre est « “trop mince” (eh oui! cent cinquante pages en gros caractères) et peu profonde », Brochu répond qu'elle comporte au contraire une « densité, une vérité poétique et une exigence rares dans notre production littéraire²⁴⁵ ». C'est par l'entremise de cette « vérité poétique » que Maheux-Forcier arrive à démystifier la situation vécue par sa protagoniste. La portée idéologique du roman est de cette manière imbriquée à sa facture esthétique : la vérité qu'atteint l'écriture est renforcée par la « profonde unité » et la « lyrique matérielle²⁴⁶ » de l'œuvre. Alors que le lyrisme est souvent vu négativement par la critique, par trop éloigné de l'horizon d'attente du genre romanesque, Brochu le réhabilite en l'inscrivant au cœur de ses prises de positions idéologiques partipristes. La subjectivité accrue de l'œuvre n'est plus alors un défaut qui apparente le roman au journal intime ou qui participe d'une forme de narcissisme, mais elle parvient plutôt à accompagner, voire à assumer, la « “prise en charge” du mal » – selon le leitmotiv de la revue. Les guillemets nous apparaissent d'ailleurs révélateurs, comme si l'auteur citait une expression consacrée. En inscrivant au cœur de l'écriture d'*Amadou* une efficace sociopolitique propre à *Parti pris*, Brochu permet ainsi, d'une part, de prendre le contrepied de la critique qui dénierait la futilité poétique d'*Amadou* et, d'autre part, de discréditer les jugements moraux portés contre l'œuvre en les considérant comme une certaine forme d'obscurantisme.

Louise Trudel défend elle aussi *Amadou* contre ses détracteurs à qui elle reproche des « commentaires moralisateurs » qui teintent les jugements. Elle croit qu'*Amadou* est « avant tout un poème²⁴⁷ », ce qui n'est manifestement pas un défaut, bien qu'il s'agisse d'un accroc au schéma du genre romanesque valorisé par la critique de l'époque. Cependant, ses observations

²⁴⁴ À de rares occasions, certaines romancières mettent en scène des relations entre une femme majeure et une femme mineure. Pour Brown, ce serait une manière d'illustrer que le caractère répréhensible socialement de l'amour homosexuel pousse ces personnages féminins à adopter des comportements clandestins, en quelque sorte pour que le tabou soit poussé à l'extrême. « Les auteures cherchent plutôt à montrer que l'homosexualité, comme toute forme de vie sexuelle, ne peut être heureuse qu'à condition d'être libre et, par ailleurs, qu'aucune femme n'est immunisée contre son attrait. » (Anne Brown, « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Quebec studies*, 1991, p. 134.)

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ Louise Trudel, « *Amadou* », *Incidences*, avril 1964, p. 53.

s'harmonisent avec le discours de l'époque sur la poésie. Le roman en entier peut être qualifié de poème, croit Trudel qui utilise d'ailleurs cinq fois le terme « poésie²⁴⁸ » pour évoquer l'esprit ou l'atmosphère du roman, voire le roman en entier. En fait, l'article comporte une longue litanie d'expressions imagées et parfois obscures dans lesquelles l'esthétique de l'œuvre est saluée. C'est une œuvre « mythique » où le « réel dépasse la banalité du quotidien²⁴⁹ »; une « plongée dans l'abîme pour atteindre une vérité essentielle, une vérité perdue au fond des âges²⁵⁰ »; un « monde de rêve » comportant une « mystique païenne de l'amour²⁵¹ »; le roman « a la beauté et la fascination de l'art », il est une « symphonie polychrome où domine une touche dorée²⁵² »; c'est une « véritable spirale ascendante qui se referme sur elle-même²⁵³ ». Malgré le côté impressionniste de son article, Trudel estime que la facture esthétique et formelle est largement motivée par le récit en lui-même : « l'agencement des thèmes, des images et des symboles [...] répond au besoin interne d'une poésie du rêve et du souvenir²⁵⁴ ».

Malgré ses excès d'émerveillement, l'article nous semble révélateur. Ce texte, dont la première partie est quasi polémique, est une véritable défense du roman contre les critiques négatives qu'on lui a servies. Plutôt que de porter ses jugements vers les aspects les moins controversés du roman, et ainsi valoriser l'œuvre en déplaçant le pôle argumentatif, l'autrice confronte directement la critique. Les principaux éléments esthétiques associés au *féminin* et, du même coup, jugés négativement par la critique – la superficialité, une certaine prétention, un caractère juvénile, etc. – sont magnifiés et réhabilités par les formulations symboliques et imagées de Trudel. Ceci lui permet de déboutonner les arguments servis contre ce texte – elle raille même les critiques qui ont craint de se laisser envoûter par l'univers de l'œuvre, par ce « monde de rêve qui participe à la fois du sacré et de l'enfance²⁵⁵ ». Elle argue que plusieurs critiques « ont eu peur d'être dérangés dans leur univers rangé d'adultes, peur d'être fascinés par un conte d'enfant, un

²⁴⁸ L'œuvre, qui possède une « poésie de fond » (p. 53), vaut pour la « dimension cosmique de la poésie » (p. 53) et « trouve sa signification profonde dans une poésie cosmique » (p. 54). Un « grand souffle de poésie [anime] » (p. 54) ce roman dans lequel « l'agencement des thèmes, des images et des symboles [...] répond au besoin interne d'une poésie du rêve et du souvenir » (p. 56).

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.

rêve de “névrosée”²⁵⁶ », suggérant par là une attitude conservatrice de la critique devant l’écriture poétisée de la romancière. En utilisant le terme « névrosée », entouré de guillemets, Trudel s’en prend directement à Clément Lockquell qui qualifie *Amadou* d’une « suite des souvenirs dont s’enchantent une *névrosée* s’excitant et se torturant dans une douce vita petite-bourgeoise²⁵⁷ ». On peut croire qu’en invoquant cette insulte résolument sexiste souvent utilisée pour diminuer les femmes, Trudel s’attaque plus largement aux jugements sexistes aux accents traditionalistes qui marquent la réception de l’œuvre et, partant, à ceux qui les profèrent.

Ces deux comptes rendus rendent hommage au premier roman de Louise Maheux-Forcier et, par le fait même, lui attribuent une existence littéraire. Or, ils récusent également les positions de leurs adversaires idéologiques, en l’occurrence Paul Gay et Jean Ménard. Brochu et Trudel usent de stratégies particulières. Le premier inscrit son compte rendu directement sous l’égide des préoccupations partipristes. On devine que par le « dévoilement de la réalité²⁵⁸ » qu’elle permet, l’œuvre jouit d’une réception favorable de la part de Brochu. La seconde tempère sa propre appréciation de l’œuvre en affichant une certaine bienveillance devant la jeunesse de la romancière (« Je ne prétends pas que c’est un chef-d’œuvre sans faille, mais je crois qu’il révèle chez son auteur un véritable talent d’écrivain et mérite qu’on s’y attarde²⁵⁹. ») Comme si elle ne croyait pas qu’il était suffisant de souligner le talent de l’écrivaine pour assurer la légitimité de l’œuvre, Trudel doit adopter une posture argumentative résolument polémiste, et discréditer certains critiques, par des attaques sur le terrain idéologique. Cette stratégie vise alors à soutirer à ces critiques leur propre légitimité à fournir la reconnaissance à une œuvre. L’esthétique de l’œuvre, discréditée par

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁵⁷ Clément Lockquell, « Le Prix du Cercle du livre de France. *Amadou* de Louise Maheux-Forcier », *loc. cit.* (Nous soulignons.)

²⁵⁸ André Brochu, « La nouvelle relation écrivain-critique », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, p. 56. Dans le dossier-manifeste de *Parti pris* « Pour une littérature québécoise », Brochu réfléchit aux rapports parfois antagoniques entre les écrivains et la critique, relations particulièrement tendues dans le cas des écrivains partipristes. Brochu prône une critique « rigoureuse » (p. 52) allant au-delà de tout impressionnisme. Pour lui, la critique littéraire est liée de près au travail des « théoriciens politiques » de la revue qui vise le « dévoilement de la réalité » (p. 56). Cependant, pour Brochu l’œuvre n’est pas qu’un simple « document » (p. 53), même s’il considère la critique comme une « action, parallèle à l’action politique de *Parti pris* bien que moins engagée dans l’actualité » (p. 54). Il s’inspire en cela de l’anthropologie structurale proposée par Jean-Paul Sartre dans *Critique de la raison dialectique*, qui, une fois « l’étude littéraire menée à son terme » (p. 54), permet de voir la signification de la littérature « élargi[e] dans sa relation aux autres disciplines humaines » (p. 54). La critique que pratique Brochu vise plus précisément la « découverte d’une identité à travers les œuvres qui constituent notre tradition » (p. 53) ainsi que de révéler la « lyrique » (p. 53) ou la « conscience » (p. 54) collectives du Québec.

²⁵⁹ Louise Trudel, « *Amadou* », *loc. cit.*, p. 56.

plusieurs critiques, est ainsi connotée positivement grâce à un renversement de la hiérarchie entre les valeurs masculines et féminines.

La confrontation entre ces deux groupes de textes correspondant à des positions idéologiques divergentes permet de mettre de l'avant le caractère axiologique de la critique. Ces positions sont, on en convient, extrêmes, et la majorité des critiques ne subordonnent pas aussi clairement leurs réflexions à une doctrine précise. Ce cas de figure permet néanmoins d'illustrer ces moments où les entrecroisements entre les jugements esthétiques et idéologiques se discernent avec netteté. Il nous révèle également que les idéologèmes qui circulent dans le discours de la critique, bien que principalement constitués d'éléments esthétiques ou relatifs à la création, sont perméables aux discours idéologiques qui en l'occurrence organisent la division des sexes. Les reproches de Gay et de Ménard ne sont pas qu'esthétiques, mais comportent des jugements de valeur sur la *féminité* de la littérature. Au contraire, pour Brochu et Trudel, *Amadou* est moins un objet possédant des qualités intrinsèques qu'un objet permettant de mettre de l'avant les positions idéologiques qu'ils défendent. Il est d'ailleurs révélateur que la portée idéologique, voire engagée, d'une œuvre soit défendue lorsqu'il s'agit d'un roman. Le chapitre précédent a montré à quel point la poésie, celle de Paul Chamberland ou de Gérald Godin, se prête mal aux lectures politiques de la part de la critique. Deux groupes de critiques diamétralement opposés dans leur vision du monde ont pu reprendre à leur compte l'œuvre de Maheux-Forcier, afin, pour parler en termes sociologiques, d'assurer les intérêts de leur position sur le spectre idéologique et dans le champ littéraire.

Aux yeux de plusieurs critiques, l'œuvre de Maheux-Forcier ne répond pas suffisamment aux critères du genre romanesque. Plus encore, l'œuvre comporte, comme nous avons vu, les principaux éléments esthétiques qu'on associe au « roman féminin ». Certains critiques remettent même en question la pertinence de la publication de l'œuvre. L'attribution d'un prix littéraire – un prix qui, on doit le dire, est attribué à un premier roman, donc en l'occurrence à une autrice encore mineure dans l'institution littéraire – ne suffit pas à ce que le roman de Maheux-Forcier soit une œuvre littéraire légitime. Pourquoi le roman de Maheux-Forcier est-il marginalisé dans les sphères peu enviées de la littérature, entre autres en le qualifiant de journal intime ou ses dérivées? Au contraire, *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin est associé au roman policier²⁶⁰, genre que Gérard

²⁶⁰ Nous avons fait référence à l'article d'Alain Pontaut plus haut, or, quelques autres auteurs tracent le même parallèle. (Alain Pontaut, « Sherlock Holmes revu par Pirandello », *loc. cit.*) Lisette Morin écrit : « Quant à définir *Trou de*

Genette nomme « spécification thématique du roman²⁶¹ » tout en étant reçu comme une œuvre littéraire légitime. À la parution de *Trou de mémoire* en 1968, Hubert Aquin est un auteur déjà consacré. La publication de *Prochain épisode* trois ans plus tôt a rapidement permis à Aquin d’être reconnu comme un des grands écrivains québécois²⁶². Que les critiques du deuxième roman d’Aquin soient plus mitigées – comme nous le verrons dans le prochain chapitre – ou que l’œuvre soit associée au roman policier n’atténuent pas la légitimité, voire la renommée, de l’auteur. Il est déjà en voie d’obtenir une place dans le panthéon. Se peut-il, cependant, que la tendance du discours critique à aborder le genre littéraire à travers de telles sous-catégories puisse parfois influencer négativement le destin d’une œuvre? Qu’arrive-t-il lorsque la publication même d’un écrivain ou d’une écrivaine ne jouissant préalablement pas d’une place privilégiée au sein du paysage littéraire est remise en doute, et ce, à la mesure de critères génériques et de genre (*gender*)? Enfin, l’égalité des chances entre les œuvres publiées par les hommes et celles publiées par les femmes existe-t-elle dans le Québec des années 1960? L’œuvre d’un romancier ne jouissant d’aucune reconnaissance préalable serait-elle reçue avec autant de suspicion, voire d’hostilité, que celle d’une jeune autrice ?

Les marques explicites de légitimation par la critique

Rappelons les propos de Nicole Fortin qui, dans *Une littérature inventée*, souligne que c’est entre autres grâce à l’intervention de la critique qu’un texte reçoit sa légitimité comme œuvre littéraire. Cette légitimité qu’accorde la critique à un ensemble de textes provient d’une sorte de

mémoire, l’auteur m’a épargné cette peine, le faisant lui-même – avec beaucoup de roublardise – dans une note-renvoi (l’ouvrage est parsemé de ces notes) [...] : “Roman policier axé sur la pharmacomanie [...]” ». (Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « De la littérature considérée comme l’une de nos maladies », *Progrès du Golfe*, 25 avril 1968, p. 6.) Claude Daigneault affirme également que si l’on peut qualifier le roman d’Aquin de roman policier, « on peut faire des réserves sur l’emploi même de ce terme ». (Claude Daigneault, « Hubert Aquin, l’illusionniste », *loc. cit.*) Selon René Dionne, pour Aquin, « tout roman est policier » : ses deux premiers romans comportaient chacun une « chasse à l’homme ». Or, illustre Dionne, alors que dans *Prochain épisode*, « le narrateur était le poursuivant; dans le second, c’est le lecteur ». Dans les deux cas, le poursuivi, est « l’auteur-narrateur-Aquin, lui-même poursuivant, à la recherche de son identité » : nationale dans *Prochain épisode*, personnelle dans *Trou de mémoire*. (René Dionne, « Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p », *loc. cit.*, p. 445.)

²⁶¹ Gérard Genette, « Introduction à l’architexte », *loc. cit.*, p. 105.

²⁶² Martine-Emmanuelle Lapointe affirme que « *Prochain épisode* est accueilli de manière si euphorique qu’il semble mettre fin, ou du moins suspendre, l’attente du chef-d’œuvre et de l’écrivain de génie voués à redonner ses lettres de noblesse à une littérature en souffrance ». Lapointe remarque par ailleurs que la « valeur emblématique » de *Prochain épisode* se serait entre autres construite autour du mythe d’Hubert Aquin qui permettrait de « saisir les enjeux d’une certaine représentation, historique sans doute, de la littérature québécoise ». (Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d’une littérature*, *op. cit.*, p. 151; 225.)

pré-légitimité située en amont du geste interprétatif²⁶³. Or, dans le discours de la critique québécoise des années 1960, ces interrogations autour de la question de la légitimité sont manifestes, et parfois explicites. En effet, la critique de l'époque a tendance à affirmer clairement qu'un texte mérite ou non sa qualité d'œuvre littéraire, ou plus précisément de poème ou de roman. De cette manière, la nature axiologique de la critique est réitérée. Par exemple, il importe pour plusieurs critiques d'affirmer clairement que l'œuvre qu'ils tiennent entre les mains est un véritable roman. Pour d'autres, il est même nécessaire de mentionner qu'une œuvre est écrite par un véritable écrivain. Pourquoi une telle insistance? Faut-il comprendre que la pratique critique québécoise n'est pas – ou ne se considère pas – d'emblée suffisamment légitime pour fournir à un texte une place au sein de l'institution littéraire? En insistant de la sorte sur la validité de l'entreprise littéraire de certains auteurs ou autrices, la critique nous apparaît manifester une incertitude dans l'énonciation de sa propre pratique. Il s'agit en somme d'une attitude de la critique résolument contemporaine face au système générique de l'époque. En effet, affirmer qu'une œuvre est un réel poème, qu'un écrivain est un écrivain véritable, c'est agir directement sur le système générique en consolidant la manière dont il est configuré.

Poète malgré lui

L'étude du discours de la critique québécoise dans les années 1960 révèle que la nature de la poésie est ambiguë. Malgré le fait que le poème comporte des marques qui permettent facilement de l'identifier comme tel, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, certaines œuvres ne seraient que *partiellement* poétiques. Ainsi, faire éditer un recueil par une maison d'édition qui publie des œuvres poétiques ne suffit pas toujours à inscrire entièrement une œuvre dans la catégorie de la poésie. Il faut être un *réel* poète pour pratiquer avec légitimité cet art. Mais qu'est-ce qu'un poète, sinon quelqu'un qui publie une œuvre poétique? Cette position essentialiste est souvent une sorte de raccourci poussant la critique à valider ou à discréditer rapidement un recueil de poésie, sans qu'un réel argumentaire soit nécessaire pour convaincre le lecteur.

En conclusion de son texte portant sur *Du temps que j'aime* de Luc Perrier, Vincent Therrien qualifie Perrier d'« authentique poète qui nous surprend à désirer ses prochains poèmes²⁶⁴ ». Dans les premières lignes de son compte rendu du même recueil, Jean Éthier-Blais lance une assertion

²⁶³ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁴ Vincent Therrien, « *Du temps que j'aime* de Luc Perrier », *loc. cit.*, p. 61.

similaire : « Je dirai tout d’abord, et sans équivoque, que M. Pierre Trottier est poète²⁶⁵. » Si l’affirmation de Therrien sous-entend que le poète correspond à une *fonction*, les propos d’Éthier-Blais sont plus énigmatiques. Par une utilisation ambiguë du terme poète, à la fois substantif et qualificatif, l’auteur renforce le caractère essentialiste de la fonction de poète évoquée plus haut : être poète n’est dès lors plus une fonction mais une *nature*, un trait identitaire²⁶⁶. Pour les deux auteurs néanmoins, il n’est pas suffisant de poser un simple jugement sur une œuvre pour lui accorder une valeur de littéarité, il faut plutôt affirmer que celle-ci fait partie de la littérature. Ces professions de foi de la part des deux auteurs sont placées à des endroits stratégiques de leurs textes respectifs. Éthier-Blais choisit de mettre en exergue la légitimité de Trottier dès l’amorce de son texte afin d’orienter la lecture. Il incite ainsi le lecteur à croire en la légitimité du poète dès les premiers moments de sa lecture. En concluant plutôt son texte par ces paroles, Therrien laisse au lecteur une impression favorable sur l’auteur des *Belles aux bois dormants*. Ce livre est bel et bien une œuvre écrite par un poète véritable, et si un soupçon planait encore dans l’esprit du lecteur durant sa lecture du compte rendu, le critique s’assure de le dissiper.

Une critique négative peut également être atténuée par une telle attestation de légitimité. Par exemple, Guy Sylvestre affirme dans la *University of Toronto Quarterly*²⁶⁷ que le recueil de Trottier lui rappelle le « plus mauvais Aragon²⁶⁸ ». Or Trottier peut se consoler puisque « l’un et l’Autre sont néanmoins poètes²⁶⁹ ». Sylvestre construit un argumentaire similaire dans la même revue l’année suivante. Il affirme que le rythme soutenu de publication de Suzanne Paradis²⁷⁰ n’est pas justifié : parmi les nombreuses pages qu’elle a écrites, il s’en trouve trop qui sont de mauvaise qualité, estime Sylvestre²⁷¹. Il s’agit d’un jugement qui est néanmoins contrebalancé par d’autres constats : Paradis est « un de nos vrais poètes », assure Sylvestre. La piètre qualité alléguée de

²⁶⁵ Jean Éthier-Blais, « Le Poète et la Mort. *Les Belles au bois dormant*, de Pierre Trottier », *loc. cit.*, p. 11.

²⁶⁶ Gilles Marcotte usait d’une semblable formulation pour décrire la pratique de Jacques Ferron. Il juge que Ferron est « encore plus essentiellement, plus exclusivement conteur » qu’Yves Thériault. Les *Contes* de Ferron figurent, croit Marcotte, parmi les livres les plus importants parus au Québec. Ferron écrivait des romans avec la *nature* d’un conteur, ce que suggère l’utilisation du terme comme adjectif. (Gilles Marcotte, « Conte du jour, de la nuit et du demi-jour... », *loc. cit.*)

²⁶⁷ Sylvestre publie des rétrospectives de l’année poétique québécoise dans la *University of Toronto Quarterly* en juillet de chaque année entre 1958 et 1968.

²⁶⁸ Guy Sylvestre, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 30, n° 4, juillet 1961, p. 480.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *La Malebête*, paru 1962, est le quatrième recueil de Paradis; son premier recueil, *Les enfants continuels*, date de 1959. Elle publie également, entre ces deux dates, deux romans : *Les hauts cris* en 1960 et *Il ne faut pas sauver les hommes* en 1961. Les recueils *À temps le bonheur* et *La chasse aux autres* paraissent respectivement en 1960 et 1961.

²⁷¹ Guy Sylvestre, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 32, n° 4, juillet 1963, p. 495.

l'écriture de la poétesse peut être ainsi rachetée sans trop de dommages par la légitimité de son entreprise.

Guy Sylvestre, dans un article que nous avons cité dans le chapitre précédent, qualifie le recueil *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland d'« émouvant ». Il demeure cependant ambivalent quant à l'étiquette générique de l'œuvre. Celle-ci « est un acte social et politique et l'écrivain est un combattant ». N'en déplaise à Chamberland et à son processus de dépoétisation qu'il affirme dès les premières pages du recueil, Sylvestre croit que la poésie ne se laisse pas mettre au ban facilement : « *L'afficheur hurle* a beau côtoyer la prose, et par moments y descendre, ce long poème existe, il a son sens, son poids et sa beauté propre; même lorsque Chamberland prétend tourner le dos à la poésie, c'est encore elle qu'il trouve derrière lui²⁷². » La poésie semble coller à la peau de Chamberland, même si Sylvestre affirme que *L'afficheur hurle* « n'est pas ce qu'on appelle communément un recueil de poésies », mais plutôt un « *livre de poète*, [...] un livre bouleversant, et c'est une sorte de poème exaspéré et parfois quelque peu exaspérant d'un jeune intellectuel écorché vif²⁷³ ». Or, il règle plutôt rapidement la question en plaçant l'engagement à la remorque de la geste poétique : « ce cri de douleur en dit beaucoup plus long que les plus beaux programmes²⁷⁴ », croit Sylvestre. En fait, ajoute-t-il,

ce qui sauve *L'afficheur hurle*, c'est que celui qui l'a écrit est un *poète malgré lui* et que ses vociférations sont bouleversantes tandis qu'on peut rester insensibles aux ratiocinations des théoriciens de la nouvelle doctrine et à la prose de la plupart des autres plumitifs qui s'agitent chaque mois dans les pages de *Parti pris*²⁷⁵.

Malgré les libertés que prend Chamberland, malgré le fait qu'il bouleverse ses habitudes de lecture en proposant une œuvre engagée, Sylvestre consent à qualifier *L'afficheur hurle* de recueil de poésie. C'est, *malgré tout* et *malgré* Chamberland lui-même, un recueil de poésie, suggère-t-il. L'ambivalence du projet de Chamberland est ainsi sous-estimée par Sylvestre qui ne cesse d'insister sur la primauté de la poésie sur la prose dans le recueil. Dans un court article publié dans *Le Canada français*, Jean-Yves Thériage aborde les questions d'engagement chez Chamberland

²⁷² Guy Sylvestre, « *L'afficheur hurle* », *Le Devoir*, 20 février 1965, p. 13. Ce sont des propos qui rejoignent ceux d'André Major. Selon lui, en dépit de sa propension au blasphème et, plus largement, malgré une tentative de se détacher d'une poésie proprement lyrique, Chamberland est en quelque sorte condamné à œuvrer en poésie : « on reste un poète sur les bords, et quand on aperçoit le visage de celle qu'on aime, on se met à chanter. La vie, la vie dans son opacité saisit le poète au détour d'un mot qui le distrait de sa volonté de révolte. (André Major, « *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland », *loc. cit.*, p. 92.)

²⁷³ *Idem.* (C'est nous qui soulignons.)

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Idem.* (C'est nous qui soulignons.)

d'une manière similaire. Tout comme le fait Sylvestre, Théberge évoque un passage de *L'afficheur hurle* dans lequel le poète affirme vouloir assassiner la poésie : « Même si Chamberland dit “j’assassine la poésie”, *il est très poète* et ne peut dire ce qu’il ressent qu’en utilisant la forme poétique²⁷⁶. » Par une curieuse formulation (Chamberland « est très poète »), Théberge, comme Sylvestre, suggère que l’œuvre de Chamberland répond à une fatalité : l’identité de poète de Chamberland correspond à sa nature, elle accompagne le mouvement de son écriture et teinte l’encre qui compose son recueil.

Il ne fait aucun doute que Jean Basile est romancier : étude de la réception du *Grand Khan* de Jean Basile

La vocation des romanciers est également mise en doute par le discours critique de l’époque – nous avons vu l’exemple de Jacques Ferron qu’on associe constamment à la pratique du conte. La double vie de Jean Basile – il est simultanément écrivain et critique littéraire au *Devoir* – est également l’objet de spéculations chez les critiques. Dans le *Bulletin du Cercle juif*, on écrit qu’à la suite de la parution du roman *La jument des Mongols* en 1964, Basile « occupe déjà sa place dans la littérature canadienne²⁷⁷ ». Michel Beaulieu soutient pour sa part que Jean Basile fait partie de « nos authentiques écrivains actuels », au contraire de ceux qui affirment « qu’un critique ne [fait] pas œuvre littéraire²⁷⁸ ». La croyance selon laquelle un auteur doit se restreindre à un genre précis est persistante, ce que l’affirmation de Beaulieu suggère. Une telle suspicion est partagée par Jean Éthier-Blais qui rend compte du *Grand Khan*, paru en 1967 – il s’agit du deuxième tome de la *Trilogie des Mongols*, comprenant également *La jument des Mongols* et *Les voyages d’Irkousz*²⁷⁹, paru en 1970. Le style, très singulier, de Basile est marqué par de longues phrases s’alignant sur plusieurs pages, juxtaposant impressions, réflexions et descriptions. L’œuvre, à sa parution, profite d’une attention importante de la part de la critique, avec 22 textes publiés dans les premiers mois, mais elle est l’objet de critiques mitigées. Comme le souligne Denis Schneider, le roman s’inscrit dans un mouvement d’œuvres publiées qui abordent le thème et les enjeux liés à l’écriture – et ce, même si « *Le Grand Khan* n’ajoute rien à la description romanesque

²⁷⁶ Jean-Yves Théberge, « *Le Grand Khan* de Basile », *loc. cit.* (C’est nous qui soulignons.)

²⁷⁷ [Anonyme], « *La Jument des Mongols* », *Bulletin du Cercle juif*, décembre 1964, p. 3.

²⁷⁸ Michel Beaulieu, « Les livres de la semaine. *La Jument des Mongols* », *Le Quartier latin*, 9 décembre 1964, p. 2.

²⁷⁹ Jean Basile, *Les voyages d’Irkousz*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, 169 p.

de *La Jument des Mongols*²⁸⁰ », estime Schneider. Pour quelques rares critiques, comme Jean-Yves Théberge ou Bernard Lévy, il s'agit d'un « grand roman²⁸¹ », voire d'un « très beau livre²⁸² ». C'est même, croit Roch Poisson, une « réussite totale au plan de l'écriture²⁸³ ». Au contraire, c'est une œuvre dont la « forme n'est pas toujours nécessaire²⁸⁴ », selon l'avis de Marcel Bélanger, et qui « [ennuie] beaucoup²⁸⁵ » J. Boulerice. Or, la position de la plupart des critiques est plutôt ambivalente. Yvon Morin relève par exemple le « style casse-cou » de Basile qui « ennuiera, choquera ou plaira » mais qui « ne laissera personne indifférent²⁸⁶ ». Pour Lisette Morin, *Le grand Khan* est un roman qui « séduit, [qui] retient lors même qu'il agace le plus » mais qui souffre du fait que Basile ne sait pas « finir un roman²⁸⁷ ». Paule Saint-Onge parle pour sa part d'un « livre composite qui comprend des pages déplaisantes et des pages fort belles²⁸⁸ ».

La recension de l'œuvre par Éthier-Blais mérite qu'on s'y arrête plus longuement. « Un roman n'est ni un traité de philosophie, ni un manuel de psychologie; c'est un livre où vivent des humains fabriqués, qui vous parlent comme des frères²⁸⁹ », estime Éthier-Blais. Le critique s'attend à trouver dans un roman des personnages qui lui ressemblent, des « humains » comme lui. Plus encore, le critique trace une sorte de lien de connivence fraternelle entre les personnages romanesques et lui-même. Le rédacteur du *Devoir* soutient que les personnages de Basile auraient « des prétentions à philosopher et à comprendre la vie²⁹⁰ », conférant aux romans de ce dernier la fonction d'« exutoires de sa sensibilité ». En effet, le romancier traiterait ses personnages comme des « pantins qui servent en dernière analyse, de paravent pour [le cacher] ou lui permettre tout juste de se dévoiler, selon le cas²⁹¹ ». Ces éléments contredisent l'horizon d'attente de la critique qui préfère voir évoluer des personnages autonomes appartenant de plain-pied à l'univers du

²⁸⁰ Denis Schneider, « *Le Grand Khan* », Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969, op. cit.*, p. 378.

²⁸¹ Jean-Yves Théberge, « Le Grand Khan de Basile », *Le Canada français*, 21 septembre 1967, p. 30.

²⁸² Bernard Lévy, « Livres. De Gilles Vigneault... à Jean Basile », *Sept-Jours*, septembre 1967, p. 47.

²⁸³ Roch Poisson, « Avec le Grand Khan, Jean Basile nous donne un beau roman proustien », *Photo-Journal*, 30 septembre 1967, p. 72.

²⁸⁴ Marcel Bélanger, « Oeuvre sophistiquée, le Grand Khan laisse insatisfait », *Le Soleil*, 10 février 1968, p. 41.

²⁸⁵ J. Boulerice, « Tout cela m'ennuie », *Le Richelieu*, 21 septembre 1967, p. 40.

²⁸⁶ Yvon Morin, « Lectures d'été. Le Grand Khan », *L'Évangéline*, 28 octobre 1967, p. 4.

²⁸⁷ Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « Une montréalité certaine mais littéraire », *Le Progrès du Golfe*, 14 septembre 1967, p. 12-13.

²⁸⁸ Paule Saint-Onge, « Les Mondes de Blais, Basile et Sarrazin », *Châtelaine*, novembre 1967, p. 18.

²⁸⁹ Jean Éthier-Blais, « *Le Grand Khan* de Jean Basile. Où est le secret? », *Le Devoir*, 14 octobre 1967, p. 13.

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ *Idem.*

roman, en cela détachés de leur auteur²⁹². L’invocation de deux types de textes étrangers au roman (la philosophie et la psychologie) est d’ailleurs une méthode efficace pour fragiliser l’appartenance légitime du *Grand Khan* au genre romanesque.

La présence du *Je* de l’auteur camouflé derrière le personnage de romancier est un angle d’analyse commode pour Éthier-Blais – et pour plusieurs autres critiques, qui comparent le protagoniste Jonathan au narrateur proustien²⁹³ ou qui associent plus largement l’œuvre à son auteur²⁹⁴. En utilisant le terme négatif « pantin » pour décrire les personnages de Basile, Éthier-Blais discrédite la trop grande subjectivité de son œuvre. Le roman est un genre sérieux et cérébral, et les excès de sensibilité et de spontanéité portés par le personnage de Jonathan, s’écartent de ses impératifs. On sent sa propension à lire *Le grand Khan* comme un texte qui se réclame du réel ou qui mise avant tout sur la réflexion. Le fait que le narrateur de l’œuvre, Jonathan, soit romancier invite évidemment la critique à faire de ce personnage son double, son « pantin ». Même chose pour la critique du roman de Jonathan effectuée par le personnage de Jérémie – ce roman fictif n’est cependant pas retranscrit dans l’œuvre, uniquement évoqué. Cette critique, qui prend la forme d’une lettre destinée à Jonathan, serait en fait une « autoanalyse » faite par Basile lui-même, estime Éthier-Blais (cette idée est récurrente dans la réception de l’œuvre), une illustration métadiscursive (et fictive) du roman par Basile lui-même. Si les références qui renvoient au réel sont nombreuses dans l’œuvre, c’est surtout sa dimension autoréflexive qui est soulignée par Éthier-Blais. Ce dernier suggère que Basile aurait dû faire taire sa propre voix, et faire parler davantage Jonathan. Or, ce dernier ne cesse, précisément, de parler. Il réfléchit sans cesse à son roman, plutôt que de l’écrire. Il affirme notamment, en remettant l’écriture à plus tard : « j’inventerai pour ma maîtresse le surnom de Simone Weil en l’envoyant travailler en usine pour assurer la subsistance de mes vieux ans²⁹⁵ ». L’invocation de Simone Weil n’est pas anodine : l’auteur illustre de cette manière la

²⁹² On retrouve un commentaire du même type au sujet des *Infusoires* de Monique Bosco : « On aurait souhaité que l’auteur prenne un peu plus de distance par rapport à ses personnages. Nous les aurions mieux découverts dans leur vide intérieur. » [Anonyme], « Les Livres : *Les Infusoires*, par Monique Bosco », *Bulletin du Cercle juif*, avril 1966, p. 3.

²⁹³ Roch Poisson, « Avec *le Grand Khan*, Jean Basile nous donne un beau roman proustien » *loc. cit.*; Conrad Bernier, « L’Offensive de nos romanciers », *Le Petit journal*, 24 septembre 1967, p. 58; J. Boulerice, « Tout cela m’ennuie », *loc. cit.*

²⁹⁴ Anne Beaudry-Gourd, « Montréal et les Montréalais vus par le khan des Mongols », *la Frontière*, 15 novembre 1967, p. 29; Bernard Lévy, « Livres. De Gilles Vigneault... à Jean Basile », *loc. cit.*; Alain Pontaut, « Des Québécois “colonisés” aux Mongols “basiliens” », *La Presse*, 30 septembre 1967; Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « Une montréalité certaine mais littéraire », *loc. cit.*

²⁹⁵ Jean Basile, *Le grand Khan*, Paris, Grasset, 1967, p. 109.

tension qui existe entre l'action et l'écriture. Plutôt que d'écrire son roman un fois pour toutes, Jonathan désire vivre, expérimenter, à l'instar de Simone Weil qui a travaillé en usine afin d'écrire sur la condition ouvrière²⁹⁶. Ici, la propension à l'expérimentation semble primer sur le travail de l'écriture. Puis, Jonathan poursuit sa diatribe : « je [me] soulerai [dans ma revue clandestine] de laïcisme et d'insultes scatologiques contre Gilles Marcotte, Alain Pontaut et Éthier-Blais²⁹⁷ ». En ouvrant les pages de son œuvre à trois critiques bien en vue du paysage littéraire québécois de l'époque – un peu comme le faisait Réjean Ducharme dans l'épigraphe de *La Fille de Christophe Colomb* ou, de manière moins directe, Paul Chamberland dans le texte liminaire de *L'afficheur hurle* –, Basile interroge la frontière qui sépare réalité et fiction. Du même coup, il invoque en la désacralisant l'existence sociale de l'œuvre littéraire qui, une fois publiée, rencontre le chemin du lecteur et de la critique. Ce sont en effet des invectives grossières et non une œuvre publiée que ces critiques recevront, au dire de Jonathan. On peut croire que Jean Éthier-Blais, après avoir vu son nom imprimé dans le roman, a cru que Basile s'adressait directement à lui par personnage interposé. La mention des trois critiques est une manière d'évoquer la place de l'écriture dans l'œuvre. Jonathan parle de la critique, voire à la critique, et ce faisant le roman ne s'écrit pas. L'écriture en est suspendue. Ce n'est que lorsqu'il se taira qu'il achèvera son roman et que la critique (fictive) pourra éventuellement le recevoir, et ainsi lui donner une existence sociale dans l'institution de la littérature. On ne trouve d'ailleurs dans l'œuvre aucune scène où le romancier, le dos vouté au-dessus de ses feuillets, plume à la main, écrit son roman. Au contraire, le narrateur-romancier prône l'oisiveté et la flânerie accompagnées d'un débordement verbal incessant – il s'agit du style propre à Basile dans sa *Trilogie des Mongols* –, des valeurs qui s'écartent de l'idéal balzacien de travail qui se dégage de la critique romanesque de l'époque.

Alors que le personnage écrivain et un ami révolutionnaire pénètrent dans un local où se déroule une assemblée politique, le personnage de Jonathan envisage de laisser tomber le roman au profit de l'écriture engagée : « je mettrai ma plume au service de qui le demande, j'écrirai des hymnes et on gravera mes sentences dans la pierre des monuments à la gloire des nouvelles journées d'octobre, de novembre, de décembre, de janvier, ou je lancerai une revue clandestine où l'on trouvera force slogans artistiques dans le genre Guernica ou le cuirassé Potemkine²⁹⁸ ».

²⁹⁶ Voir à ce sujet : Nadia Taïbi, « Le témoignage de Simone Weil. L'expérience de l'Usine », *Sens-Dessous*, vol. 0, n° 1, La Roche-sur-Yon, Éditions de l'Association Paroles, 2006, p. 62-75.

²⁹⁷ Jean Basile, *Le grand Khan*, op. cit., p. 109.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 108.

Jonathan n'écrit pas, il parle, il agit. La parole et l'action sont l'opposé de l'écriture romanesque : elles empêchent l'œuvre de s'écrire. En invoquant la prose politique et les « slogans artistiques », le narrateur remet en cause la pérennité de l'écriture romanesque. Ces propos ne sont pas sans rappeler le rapport désabusé à la politique des protagonistes de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme. Le narrateur du *Grand Khan* cherche de surcroît à pratiquer, à l'instar également du protagoniste de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, une écriture qui saurait supporter l'action politique. Il désire laisser sa trace avec sa plume, espère qu'on « grav[e] [ses] sentences dans la pierre », et il doute que la prose romanesque le lui permette. Cette quête un peu factice que poursuit le personnage de Jonathan emprunte d'ailleurs la forme d'un commentaire ironique envers les débats entourant la littérature engagée, peut-être même destinée directement aux écrivains de *Parti pris*. C'est en cela une autre façon de situer l'œuvre dans le contexte de l'époque et d'atténuer la distinction entre la fiction et la réalité. Or, ces recoupements entre le monde romanesque et le monde réel semblent difficiles à accepter pour Éthier-Blais, qui doit utiliser différentes formules afin de légitimer l'entreprise de Basile. Le personnage du romancier, d'une volubilité excessive et désordonnée, porte la réflexion sur la création romanesque et l'écriture en elle-même, bien davantage qu'en incarnant la posture du créateur. Jonathan prend la parole et donne vie au *Grand Khan* mais peine à écrire son œuvre.

Éthier-Blais qualifie, rappelons-le, les romans de Basile d'« exutoires de sa sensibilité », et souligne la présence d'une importante charge lyrique dans l'œuvre. Il en interroge le mode de lecture : « Quel grouillement de vie, d'incidents, de réflexions, de désirs, de gestes manqués; et quel lyrisme! Faut-il lire Jean Basile comme on lit un poète?²⁹⁹ », demande-t-il. Il est révélateur que la subjectivité exacerbée que procure le *Je* soit associée à la pratique de la poésie. C'est en effet une manière de présenter la figure du romancier qui détonne dans l'ensemble du discours de la critique québécoise de l'époque : l'élan *poétique* de l'œuvre fait douter de son identité d'écrivain. Il use d'ailleurs de stratégies afin d'affirmer sans équivoque la légitimité de Basile afin que son œuvre puisse racheter ses écarts face aux règles du genre romanesque :

[Le personnage de Jonathan] n'existe que pour écrire et se regarder écrivain. C'est pourquoi le monde de Jean Basile relève essentiellement de la réalité romanesque. Littéralement, ses personnages vivent comme des héros de roman. Cette acceptation de

²⁹⁹ *Idem*.

l'interdépendance de la vie et de l'imagination, rares sont les romanciers qui y arrivent.
Jean Basile est de ceux-là³⁰⁰.

Le texte d'Éthier Blais répète les lieux communs associés à la poésie : le caractère viscéral, voire essentiel, de la pratique poétique ainsi que la propension à se situer en marge du réel et à se laisser guider par ses « passions », plutôt que par sa rationalité, sont des éléments davantage associés à la figure du poète. L'œuvre serait ainsi une mise en abyme du roman lui-même, estime Éthier-Blais qui traite un peu rapidement les réflexions plus profondes sur l'écriture, celles que relevait sans grande conviction Denis Schneider. On sent néanmoins, en lisant la curieuse et contradictoire formulation utilisée par le critique (« Littéralement, ses personnages vivent comme des héros de romans »), qu'Éthier-Blais peine à les concevoir comme de véritables personnages romanesques. Ils en ont l'air, en adoptent « littéralement » le mode de vie, mais l'hésitation du critique à les concevoir comme tels est manifeste.

Puis, Éthier-Blais, comme c'est pratique courante à l'époque, affirme explicitement l'appartenance de Basile à la pratique romanesque : « Il ne fait aucun doute que Jean Basile est romancier », affirme-t-il. « Il est né tel et le restera toute sa vie. On trouve chez lui le flux et le reflux des passions, le besoin violent de créer des personnages, ainsi, hélas! que celui de s'attacher aux créatures de son imagination³⁰¹ », ajoute-t-il. Le romancier naît tel, il ne le devient pas, suggère encore Éthier-Blais dont la vision du genre romanesque n'est pas altérée par l'œuvre déroutante de Basile. Il faut insister sur l'appartenance de Basile au groupe des écrivains québécois légitimes pour dissiper le soupçon quant à son identité de romancier. Éthier-Blais se sent ainsi contraint à affirmer clairement l'appartenance de celui-ci à la pratique romanesque. Comme il le faisait dans son texte sur l'œuvre de Pierre Trottier (« M. Pierre Trottier est poète »), Éthier-Blais utilise le terme « romancier » sans utiliser de déterminant, comme si la fonction qu'occupe Basile relevait de son identité, d'une caractéristique intrinsèque. De concert avec cette formulation particulière, le critique met l'accent sur la personne plutôt que sur la fonction des deux écrivains. Ceci est particulièrement saillant dans le texte sur Basile : Éthier-Blais – qui d'ailleurs connaît probablement personnellement le romancier puisque les deux hommes collaborent au même journal –, accorde une place singulière à la personnalité de l'auteur en évoquant ses habitudes de création qui relèvent davantage de son tempérament que de sa méthode d'écriture. L'article de Jean

³⁰⁰ *Idem.* (C'est nous qui soulignons.)

³⁰¹ *Idem.*

Éthier-Blais cristallise avec force la manière dont la critique doit parfois user de stratégies pour sauver la légitimité la pratique d'un écrivain. On voit que la figure d'écrivain de Jean Basile est problématique : à la fois critique et romancier, il semble se dissimuler derrière ses personnages et pose ainsi un défi au critique du *Devoir*. Déroutante, l'œuvre semble déborder les limites du genre romanesque et verser dans la poésie, ou même dans des genres étrangers à la littérature (la philosophie et la psychologie). En affirmant sans équivoque que Basile est un réel écrivain, Éthier-Blais réitère ses pouvoirs de consécration du littéraire.

L'œuvre d'un écrivain : étude de la réception de *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit

Les questions que nous avons posées à la fin de la section sur le « roman féminin » trouveront ici des éléments de réponse alors que nous offrirons un contre-exemple à la réception d'*Amadou*. L'inexpérience d'un romancier n'est pas toujours un obstacle à une réception positive. Au printemps 1964 paraissent deux romans, *Ethel et le terroriste*³⁰² et *Quelqu'un pour m'écouter*, publiés par Claude Jasmin et Réal Benoit, deux auteurs qui, sans être très jeunes, en sont à leurs premiers faits d'armes. Jasmin, qui publie alors son troisième roman, a trente-quatre ans, quatorze ans de moins que Benoit qui propose sa première œuvre romanesque après avoir écrit un recueil de contes en 1945³⁰³ ainsi que « Rhum soda. Rhapsodie antillaise³⁰⁴ », un récit de son voyage à Haïti qui mêle anecdotes personnelles et éléments historiques. *Quelqu'un pour m'écouter* sera couronné l'année suivante du premier Grand prix du livre de Montréal. En fait, Benoit amorcera tardivement sa courte carrière littéraire. Dans les années 1930 et 1940, il tient des chroniques cinématographiques et musicales entre autres au *Devoir*, à *L'Horizon*, au *Journal* et au journal *Métropole*³⁰⁵. Les deux œuvres, parues au printemps 1964, soit tout juste avant le Salon du livre de

³⁰² Claude Jasmin, *Ethel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose », 1964, 145 p. Nous n'avons pas inclus cette œuvre à notre dépouillement de la réception. Toutefois, plusieurs textes de notre corpus en rendent compte.

³⁰³ Réal Benoit, *Nézon*, Montréal, Parizeau, 1945, 129 p. Le livre comporte des illustrations de Jacques de Tonnancour.

³⁰⁴ Réal Benoit, « Rhum soda. Rhapsodie antillaise », *Les Écrits du Canada français*, vol. 7, n° 8, 1961, p. 91-164. Le texte sera publié en volume en 1973 (Réal Benoit, *Rhum soda*, Montréal, Leméac, coll. « Francophonie vivante », 1973, 125 p.)

³⁰⁵ Marie Desjardins, *Réal Benoit : l'homme et l'œuvre 1916-1972*, Thèse de doctorat, McGill, 1992, 477 p.

Montréal³⁰⁶, semblent constituer un événement : leur accueil est généralement très positif³⁰⁷, et cet enthousiasme est accentué par un certain dialogue entre les œuvres. En effet, plusieurs auteurs recensent conjointement les deux romans et se réjouissent du fait qu'ils contribuent au renouvellement du paysage littéraire québécois de l'époque. Dans un article paru dans le *Magazine Maclean*, Monique Bosco soutient par exemple que la découverte des deux œuvres a été un baume sur son expérience désagréable au Salon du livre, qu'elle qualifie de « foire » : « à ce dernier Salon, parmi d'autres, j'ai découvert deux récits qui, à eux seuls, justifieraient pour moi tout le salon et son tralala³⁰⁸ ». Dans sa « Chronique des lettres » qu'il tient dans la revue *Relations*, André Vachon souligne que l'expression « Nouvelle prose », qui est le nom de la nouvelle collection des éditions Déom dans laquelle paraît *Ethel et le terroriste* – et dont il affuble le titre de sa chronique –, décrit également bien plusieurs œuvres romanesques récentes qui « participent d'un même effort de renouvellement, au niveau de la forme³⁰⁹ ». La chronique porte spécifiquement sur *Quelqu'un pour m'écouter*, *Ethel et le terroriste* ainsi que *La ville inhumaine* de Laurent Girouard. Au dire de Gilles Marcotte, qui publie dans *La Presse* un article éloquemment titré « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », les deux œuvres « nous prouvent, et le besoin s'en faisait sentir, que le roman, au Canada français, est un art bien vivant³¹⁰ ». Enfin, sur la même page de la section intitulée « Horizons littéraires » du 16 mai 1964 dans *Le Soleil*, les deux ouvrages font chacun l'objet d'un compte rendu. À gauche, on retrouve un article de Clément Lockquell au sujet du livre de Jasmin³¹¹; à droite, celui d'E.-A. Grenier portant sur le roman de Benoit³¹². D'une longueur à peu près égale, les deux articles sont séparés par des pointillés, comme s'il existait des

³⁰⁶ Selon le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, le roman de Claude Jasmin a été publié au mois d'avril 1964, dans le cadre du Salon du livre. Les premiers articles recensant *Quelqu'un pour m'écouter* parus dans *La Presse* et dans le *Devoir* suggèrent que l'œuvre a été également publiée en avril 1964 – le *Dictionnaire* ne mentionne toutefois pas la date exacte de sa publication. (Réjean Robidoux, « *Quelqu'un pour m'écouter*, roman de Réal Benoit », dans Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin [dir.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, coll. « Michel-Beaulieu », 1980, p. 753-754.)

³⁰⁷ Dans sa thèse qui offre un éclairage biographique sur les œuvres littéraires publiées par Réal Benoit, Marie Desjardins souligne l'excellent accueil réservé à *Quelqu'un pour m'écouter*. Elle consacre d'ailleurs un chapitre aux deux années qui suivent la parution de l'ouvrage, période qu'elle nomme « La consécration ». (Marie Desjardins, *Réal Benoit : l'homme et l'œuvre 1916-1972*, op. cit., 294-322.) Robert Major, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, mentionne pour sa part l'accueil positif dont a bénéficié *Ethel et le terroriste*. (Robert Major, « *Ethel et le terroriste*, roman de Claude Jasmin », dans Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin [dir.], op. cit., p. 322-323.)

³⁰⁸ Monique Bosco, « Jasmin, Benoit, découvertes du Salon du Livre », *Le Magazine Maclean*, juin 1964, p. 79.

³⁰⁹ André Vachon, « Chronique des lettres. Nouvelle prose », *Relations*, n° 283, juillet 1964, p. 210.

³¹⁰ Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman canadien français était en panne? », loc. cit.

³¹¹ Clément Lockquell, « Claude Jasmin : *Ethel et le terroriste* », *Le Soleil*, 16 mai 1964, p. 38.

³¹² E.-A. Garnier, « Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter* », *Le Soleil*, 16 mai 1964, p. 38.

franchissements entre les deux œuvres et qu'elles dialoguaient. Leur réception – et nous nous pencherons sur celle du roman de Benoit – tend à offrir une tout autre piste de réponse à la question de la légitimité que nous avons posée plus haut dans cette partie, et met bien en lumière les mécanismes particuliers de la critique littéraire de la décennie.

Figure II³¹³

LITTÉRATURE
GILLES MARCOTTE

ETHEL ET LE TERRORISTE, de Claude Jamin (1). "Quelqu'un pour m'écouter", de Paul Benoit (2). Deux petits livres, 125 pages, en les parcourant en deux heures, mais ce sont deux heures bien remplies. Il s'est passé quelque chose. L'amour, la mort, l'amitié, la pitié, le désespoir, l'espoir, ont eu durant ces deux heures – multipliées par deux – un poids bien réel. Deux petits livres, de vrais livres, des livres d'écrivains. Modernes, contemporains, chacun à sa façon. Aucune odeur de référentiel, de rancœur. Ils nous proposent, et le besoin s'en faisait sentir, que le roman, au Canada français, est un art bien vivant.

"Ethel et le terroriste"

Claude Jamin, ou les avantages et les risques de la vitesse. Je ne parle pas du temps qu'il a mis à écrire son roman, cela n'a aucune importance, on peut écrire un livre rapide en trois ans ou en deux jours. Il se trouve tout simplement que le terroriste et son Ethel sont en fait, en fait véritablement, comme les personnages de "Délices nous du mal" et de "La Cerde au ciel". Quand on ouvre le roman, la mort d'Ethel est déjà partie. Pas le temps de la décrire, de poser les personnages avec tout leurs antécédents, de leur fournir des raisons sociales ou autres. L'acte est posé, dans une sorte de passé mythique, et il se suit comme une fatalité. Quelques explications, quelques éléments d'explication sont fournis en cours de route, mais jamais tous les morceaux du puzzle ne sont réunis. N'attendez pas de Claude Jamin qu'il nous donne un portrait psychologique du terroriste. Il n'a pas le temps. D'ailleurs, quelle importance ? Paul a déposé une bombe, mais il aurait tout aussi bien pu assassiner une prostituée, frapper le chien du voisin au coin de la rue, mettre la fin à la maison de ses parents : il était venu à faire quelque chose d'irréparable. C'est à l'échelle révolue, par insatisfaction, par faiblesse, par goût de vivre et par incapacité de vivre. Quel qu'il fasse, il sera toujours de travers. S'il fut Montréal en direction de New York, c'est pour échapper à la police, mais révolutionnaire, pour échapper au Mouvement révolutionnaire, pour échapper à lui-même, à une part de lui-même. Guerre et paix, mort et amour, le Mouvement et Ethel. C'est par Ethel

que Paul est en porte-à-faux devant le Mouvement ; non seulement, non surtout à cause de l'indifférence larvée du Mouvement (ça, c'est un peu facile), mais il faut éviter de lire un roman de Jamin comme un documentaire, mais parce qu'elle exprime l'angoisse féminine de la paix, de la fécondité, de la réconciliation, savoir et la bombe à fait des morts. Elle ne cesse pas de se faire entendre durant le voyage, à New York, et Paul ferme la radio car il sait que si la bombe a fait sa seule victime, Ethel paraitra. Ainsi, les exercices d'équilibre de survie et de surprenante maîtrise se livrent les amoureux servent moins à exprimer leur amour bien réel pourtant qu'à faire la terrible question. Claude Jamin n'est pas Graham Greene, et le côté "suspense" de son roman n'est pas les conventions, les filatures, les difficultés avec les délégués du Mouvement, les rencontres avec la police, relevant du magazine des adolescents. Tout se passe entre Paul et Ethel, enfants perdus dans une aventure qui les dépasse, et dans laquelle ils se débattent avec des gestes fous.

Or, la bombe a fait un mort. Et Paul accepte d'en déposer une autre, à New York même. Ethel s'en va... et revient. Elle avait dit : "Paul, je ne veux pas. Pas un seul mot. Mal, tu comprends, je ne peux pas. J'en ai vraiment assez de cette turberie sempiternelle. Tu comprends. Pour nous, pour moi, cela fait déjà six

roman" : ces longues phrases qui s'échelonnent plusieurs pages, ces enjambements savamment calculés de temps, de situations... Il n'est pourtant plus éloigné du simple exercice littéraire que ce bref roman. Il est tout, tout de tendresse ; sentiment rare dans le "roman roman", et dans nos lettres. La technique ne vaie d'ailleurs, offre une confiance qui fait de ce roman un chef-d'œuvre de la littérature de sa génération. Un homme pauvre de lui-même, mais plus encore il agit sur le même ; l'imagination l'empêche sur l'œuvre et la narration de la confusion est tout à une aventure proprement créatrice. Le narrateur de "Quelqu'un pour m'écouter", c'est romancier, bien sûr, mais c'est aussi un roman de roman qui se construit en nos yeux et dont la cohérence est celle de constellations d'images. "Quelqu'un pour m'écouter", c'est la victoire fragile et toujours risquée – et par la grâce de la poésie plus que de la lucidité – sur ce qu'on exprime le plus dans cette tentative d'écouter l'autre. L'autre pour en faire le témoin complet d'un malheur individuel. Le journal intime tourne en rond ; ce livre-ci va quelque part, il n'est pas nécessaire de savoir où pour constater qu'il accompli un véritable moment d'existence.

Un homme s'apprête à partir. Un de ses est mort dans un stupide accident, l'autre est dans la chambre d'à côté. Pourquoi, en ce parti, nous ne le savons pas. Les deux affluents, les associations d'idées et d'images les moments significatifs d'une existence déjà comme on dit le fait dans la crue d'un moment. Le narrateur a dit ce qu'il se passe, nous ne le savons pas. Les deux amoureux sans que leurs maris en soient au courant. Aujourd'hui encore, une jeune Madame de Chou l'enveloppe d'une affectueux que bien de la projection mutuelle. Il n'a qu'à narrer pour aimer, ou plutôt pour se laisser aimer. Un "Chéri" sans violence, peu indifférent. Il a eu ses embêtements et ses révoltes de jeunesse, mais avec leur caractère qui le laisse aujourd'hui dans ce qu'on dit être le bien. Car c'est pas de ça qu'il s'agit dans sa vie, il semble que le présent soit à gauche, sans projet autre que ce départ qui refuse à l'exploration. Le grand roman-écrit sans avoir même à rompre violemment avec son passé. Il se rend à une petite réunion campagne, et il y reçoit un appel téléphonique de Madame de Chou ; à sa suggestion, il se rend de passer la nuit chez ses amis voisins. Il avec eux, poli, accommodant. Mais il est dans un autre monde. Il a une grande radicale vacances. Un détail ? Il y tenait à détail, il semblait même qu'il lui était si important, expliquant qu'il de la suite de sa et du triomphe défilant du soleil ? Je ne me le rappelle pas... Tout peut se terminer tout peut commencer. Un homme attend, la patience et l'humilité, sa propre vie.

Où, sans doute, en lisant "Quelqu'un pour m'écouter", nous avons rencontré un homme. Et ce petit livre n'est pas seulement un plus dévot et des plus beaux à la fois, un plus sincèrement écrit, qui vient pour au Canada français depuis quelques années, c'est un pour peu qu'on lui prête une attention sérieuse, l'un des plus émouvants.

"Quelqu'un pour m'écouter"

Tout évidemment, très consciemment, Paul Benoit utilise les techniques du "nouveau

(1) Collection "Nouvelle Poésie", Librairie De
(2) Le Cercle de Livre de France.

LA PRESSE, MONTREAL, SAMEDI 11 AVRIL 1964

Au cours des premiers mois suivant sa publication, 18 textes publiés dans des journaux ou des revues littéraires sont consacrés à *Quelqu'un pour m'écouter* – deux textes supplémentaires

³¹³ Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », *Le Presse*, 11 avril 1964, p. 6.

paraîtront au cours de 1966. Ce nombre constitue une réception importante, sans être exceptionnelle. Œuvre discrète dans l'histoire littéraire québécoise, si on la compare à certains romans publiés au milieu de la décennie, elle suscite à sa sortie de vives réactions, pour la plupart positives. Des expressions récurrentes formulées dans plusieurs comptes rendus suggèrent que la réussite de l'œuvre est inséparable de la légitimité du statut de romancier, et plus largement d'écrivain, de Réal Benoit. Par exemple, Monique Bosco affirme sans ambages que « Réal Benoit est un écrivain. Et ils sont rares, ici comme ailleurs³¹⁴ ». Pour sa part, Jean Éthier-Blais écrit dans sa chronique du *Devoir* que le roman est une « œuvre d'écrivain. Ce qui veut dire que ce n'est pas le livre d'un amateur³¹⁵. » L'auteur évoque ainsi une distinction entre des pratiques d'écriture professionnelle et amateur, toutes deux, on le devine, assorties d'un capital symbolique inégal. Dans le même élan, Alain Pontaut estime que l'œuvre « opère comme les vrais romans³¹⁶ ». Enfin, selon Gilles Marcotte, l'œuvre de Benoit, ainsi que *Ethel et le terroriste* de Jasmin, sont « de vrais livres, des livres d'écrivains³¹⁷ ». Vrai roman, œuvre d'écrivain qui opère comme un roman : ces expressions autotéliques, voire tautologiques, surdéterminent explicitement la valeur de littéarité d'un texte. L'entreprise même de Benoit, un auteur inexpérimenté, est approuvée par ces critiques qui non seulement jugent positivement le roman, mais qui prédisent que l'âge d'or romanesque au Québec pourrait éventuellement advenir grâce à la production de cet écrivain. Or, peut-on croire qu'il s'agit plutôt de l'inverse? Le roman est-il apprécié de la critique *parce que* Réal Benoit est aux yeux de celle-ci un « réel » écrivain, susceptible de léguer une œuvre de qualité qui s'échelonnerait sur plusieurs décennies et que les livres d'histoire littéraire consacraient ? En d'autres termes : la légitimité d'une œuvre s'acquiert-elle par l'entremise de la figure auctoriale ou uniquement par l'écriture? Si la nuance est ténue, elle permet de poser une question importante, et de relever des prises de position dans l'institution littéraire répondant à des intérêts précis. On peut penser que la critique sent le besoin de légitimer d'avance la validité de ce romancier encore peu connu, encore en déficit de littéarité, en soulignant son appartenance aux écrivains autorisés. Mais il est également permis de croire – et les deux attitudes ne sont pas en soi irréconciliables – que

³¹⁴ Monique Bosco, « Jasmin, Benoit, découvertes du Salon du Livre », *loc. cit.*, p. 79.

³¹⁵ Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne : Le "Pays incertain" du fantastique et de l'humour », *loc. cit.*

³¹⁶ Alain Pontaut, « Prix littéraire de la ville de Montréal. Pour un portrait de Réal Benoit, romancier exigeant et sentimental », *Le Devoir*, 1^{er} mai 1965, p. 15.

³¹⁷ Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », *loc. cit.*, p. 6.

certains de ces auteurs avaient en tête le poids de leurs jugements sur le destin historique des romans de Benoit et de Jasmin publiés en 1964.

La critique dans « l'ordre de sa trace »

La critique de première réception, organisée en « système » au dire de Daniel Chartier, modèle un discours fait de tendances et de valeurs dominantes, d'hégémonie et de dissidences³¹⁸, que l'histoire littéraire peut s'approprier³¹⁹. Comme l'indique Martine-Emmanuelle Lapointe, « parce qu'elle élit certaines œuvres, les isolant de la masse des écrits universels pour mieux les élever au rang de chefs-d'œuvre, de classiques, [la critique de première réception] s'appuie d'emblée sur des jugements de valeur qui, comme toute forme d'appréciation, ne peuvent prétendre à l'objectivité ou à la neutralité³²⁰ ». Classiques, chefs-d'œuvre ou emblèmes, les œuvres marquantes nous parviennent précédées, nous l'avons dit, d'un discours forgé de *topoi* dominants – et parfois même contraignants puisqu'ils restreignent les possibilités de signification d'un texte. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que ce discours est constitué d'une somme de lectures faites par des auteurs critiques qui agissent également de manière autonome. Comme le souligne Micheline Cambron dans son texte paru dans l'ouvrage collectif *L'événement de lecture* qu'elle codirige avec Gérard Langlade, le texte critique, régi par des normes institutionnelles qui exigent généralement que soit masquée la subjectivité du critique, implique le rapport entre un lecteur et un texte. Ce dernier est porté par une voix qui « suppose un sujet, un temps, un lieu, une ou des actions³²¹ ». L'étude du récit de ces différents « événements de lecture » permettrait, selon Cambron, « l'exercice de la mémoire vivante³²² », c'est-à-dire la transmission d'un acte de lecture d'une œuvre qui ne serait pas fondée sur une lecture officielle, tenue pour allant de soi. Car les lectures critiques successives d'une œuvre prennent place dans le « macrorécit de [sa] réception », récit que l'histoire considérera comme *officiel*. Dans son article, Cambron insiste plutôt sur les lectures individuelles, survenues en l'occurrence à différents moments de la réception de

³¹⁸ Voir Marc Angenot, « Hégémonie, dissidence et contre-discours : réflexions sur les périphéries du discours social en 1889 », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, 1989, p. 11-24.

³¹⁹ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 28-31.

³²⁰ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, *op. cit.*, p. 61.

³²¹ Micheline Cambron, « De la critique comme événement ou le récit de la geste critique », dans Micheline Cambron et Gérard Langlade (dir.), *L'événement de lecture*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 148.

³²² *Ibid.*, p. 175.

L'influence d'un livre de Philippe Aubert de Gaspé fils. Ainsi, le contexte de lecture d'une œuvre est double, de même que la situation d'énonciation du critique : « celui de l'événement de lecture personnelle et celui, collectif, de l'histoire de la réception de l'œuvre lue³²³ ». Les propos de Micheline Cambron nous poussent à réfléchir sur ces lectures individuelles de l'œuvre de Benoit – et, de manière complémentaire, sur celles du roman de Jasmin – en regard de leur inscription dans l'histoire littéraire, dans le contexte collectif de la lecture. En somme, la réception d'œuvres de fiction nous pousse à observer les différentes lectures dans cette articulation entre l'individuel et le collectif.

Les lectures inaugurales de *Quelqu'un pour m'écouter* font valoir que Benoit est un *vrai* écrivain et que son roman est une réussite. On peut supposer que certains critiques espèrent que leurs textes cristallisent le discours *officiel* de l'histoire de la réception d'une œuvre. On peut même subodorer qu'ils entretiennent le désir secret que des passages de leurs comptes rendus du premier roman de Benoit soient cités dans les livres d'histoire littéraire ou inclus dans les dossiers critiques de certaines rééditions d'œuvres³²⁴. La réception de *Quelqu'un pour m'écouter* construit ainsi une sorte de figure d'écrivain autour de Benoit – et de son œuvre – qui pourrait être récupérée ultérieurement par l'histoire littéraire. Plusieurs critiques inscrivent l'œuvre dans un vaste horizon qui excède les frontières du Québec : Benoit est comparé à d'importants romanciers tels que Marcel Proust³²⁵ et aux auteurs du Nouveau roman français³²⁶. On souligne également l'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de Benoit, suggérant le caractère novateur de l'œuvre, ce qui suscite l'enthousiasme des critiques. Peut-on croire alors que ces premiers lecteurs ont rendu compte de *Quelqu'un pour m'écouter* en espérant que leur lecture s'harmonise avec un futur « macrorécit » incluant l'œuvre au sein des chefs-d'œuvre romanesques du Québec? De cette manière, l'histoire littéraire québécoise, en s'appropriant le roman pour l'inscrire dans son grand

³²³ *Ibid.*, p. 149.

³²⁴ Pensons par exemple aux éditions Typo ou la Bibliothèque québécoise qui incluent, en plus du texte original, certains éléments tels qu'une introduction ou une préface, des informations biographiques, une bibliographie de l'auteur et, ce qui nous occupe ici, des extraits d'articles parus dans les journaux lors de la parution de l'œuvre.

³²⁵ France Théoret, « Hypothèses », *Le Quartier latin*, octobre 1966, p. 1; 3. Vincent Therrien, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Édition Jumonville, 1964, p. 11-12.

³²⁶ Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman-canadien français était en panne? », *loc. cit.*; Gilles Marsolais, « *Quelqu'un pour m'écouter*, roman de la rêverie créatrice », *Lettres et écritures*, novembre 1964, p. 22-29; Vincent Therrien, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *Livres et auteurs canadiens*, *loc. cit.*; Cécile Cloutier, « Le Nouveau roman canadien », *Incidences*, mai 1965, p. 21-27; Yvan Boucher, « Les livres canadiens. Littérature. *Quelqu'un pour m'écouter* », *Culture*, mars 1966, p. 93-94; [Anonyme], « *Quelqu'un pour m'écouter* par Réal Benoit », *Vient de paraître*, novembre 1970, p. 18.

récit, récupérerait du même coup ces événements de lecture de la première réception du roman : « *Quelqu'un pour m'écouter* est un livre neuf, d'une grande originalité d'écriture et de fabrication. Dans la production romanesque des dernières années, il occupera sûrement une place unique³²⁷ », prédit André Renaud. Vincent Therrien estime pour sa part que l'œuvre « n'a rien d'un geste terminal : nous demeurons à l'écoute... », ajoute-t-il, en clin d'œil au titre de l'œuvre. « Trop d'implications et de forces en cheminement demandent à se compléter dans des créations ultérieures³²⁸ », tranche Therrien. « *Quelqu'un pour m'écouter* est un exemple frappant de perfection littéraire³²⁹ », écrit Jean Éthier-Blais qui, comme on le sait, possède le sens de la formule. Cette phrase, percutante et catégorique, aurait très bien pu se retrouver sur la quatrième de couverture d'une hypothétique réédition critique du roman. Mais elle est loin d'être la seule. Plusieurs auteurs mettent de l'avant le style particulier, voire personnel de l'auteur. Vincent Therrien souligne par exemple la « profonde unité d'expression » de l'œuvre qui « accorde finement entre eux le ton, les thèmes et les techniques utilisés³³⁰ » par Benoit. Therrien croit également que Benoit est « [d]oué d'une imagination, d'une sensibilité et d'une maîtrise³³¹ » qui suscitent de « l'enthousiasme ». Pour Gilles Marcotte, l'œuvre figure parmi les romans les « plus sûrement écrits qui aient paru au Canada français depuis quelques années³³² ». Ces phrases mettent certes en évidence le talent de Réal Benoit, mais on y saisit néanmoins toute la subjectivité des lecteurs : ces critiques qui semblent chercher à défendre leur propre capacité à repérer et concéder le talent, voire le futur grand romancier québécois. Laissons le mot de la fin à Jean Éthier-Blais : « Réal Benoit est en très grande forme littéraire. Il faut le lire. *Quelqu'un pour m'écouter* est un livre qui annonce des œuvres de maître, des livres qui resteront. Marquons sa parution d'une pierre blanche³³³. »

Comme le souligne Micheline Cambron, la « lecture critique s'inscrit par avance dans l'ordre de sa trace », « subordonnée à l'écriture projetée du texte critique³³⁴ ». Elle est mue par un désir qui « place aussi le texte critique, comme par avance dans l'ordre des savoirs³³⁵ ». La lecture

³²⁷ André Renaud, « *Quelqu'un pour m'écouter* », *Le Droit*, 2 mai 1964, p. 14.

³²⁸ Vincent Therrien, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *loc. cit.*, p. 12.

³²⁹ Jean Éthier-Blais, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *Le Devoir*, 25 avril 1964, p. 13.

³³⁰ Vincent Therrien, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *loc. cit.*, p. 12.

³³¹ *Idem.*

³³² Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », *loc. cit.*

³³³ Jean Éthier-Blais, *Quelqu'un pour m'écouter*, *loc. cit.*

³³⁴ Micheline Cambron, « De la critique comme événement ou le récit de la geste critique », *loc. cit.*, p. 148

³³⁵ *Ibid.*, p. 148.

critique est donc en quelque sorte une double projection : une première qui anticipe, dès la lecture initiale, le texte critique qui témoignera de la légitimité du lecteur, une deuxième qui s'inscrit dans une certaine tradition de lecture future. Les auteurs critiques, particulièrement ceux des années 1930 au Québec, comme l'explique Daniel Chartier, « font office de prospecteurs des classiques à venir³³⁶ ». La réception de l'œuvre de Benoit affiche un semblable désir des critiques d'anticiper la fortune de l'œuvre et de faire du même coup partie de l'histoire. Il est évident qu'on ne peut prêter d'intentions aux auteurs critiques de notre corpus; on peut néanmoins poser des hypothèses. L'insistance avec laquelle les critiques soulignent explicitement la légitimité de l'entreprise romanesque de Réal Benoit ainsi que le talent de ce dernier pourrait découler d'une volonté de faire de l'œuvre, par anticipation, un jalon dans l'histoire littéraire québécoise. Elle pourrait également découler d'une volonté de la part des critiques d'inscrire leur lecture et leur intuition initiales dans la longue durée.

Jean-François Hamel affirme pour sa part que les figures littéraires permettent à une communauté de lecteurs de projeter sur les œuvres lues sa propre identité et ses propres aspirations. Si la lecture d'une figure du passé offre à une communauté de lecteurs une remémoration d'eux-mêmes, c'est également une manière pour elle d'« esquisser des communautés encore à venir³³⁷ ». Les « politiques de lecture » autour d'une œuvre d'une écrivaine ou d'un écrivain permettent selon Hamel de garder intacte la mémoire culturelle d'une collectivité. Dans le cas qui nous occupe, plusieurs critiques québécois de 1964 et 1965 construisent au présent la figure de Réal Benoit qui, dans le futur, exemplifierait rétrospectivement la littérature québécoise idéale de cette époque. Dans le sillage du Salon du Livre, la critique québécoise esquissait les premiers traits de la figure du grand romancier qui allait, espéraient-ils, arriver à supplanter Louis Hémon, Gabrielle Roy ou Roger Lemelin. Éthier-Blais, Therrien, Renaud et Marcotte allaient pouvoir affirmer qu'ils avaient été les premiers à le reconnaître.

Quelqu'un pour m'oublier

Cette entreprise de légitimation, formulée avec insistance par la critique, est accompagnée de franches prises de position en faveur de l'œuvre : plusieurs rédacteurs de ces textes saluent la

³³⁶ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, op. cit., p. 50.

³³⁷ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 17.

réussite d'un roman qui, malgré certains défauts qui ne manquent pas d'être soulignés – il s'agit après tout d'un premier roman –, pourrait marquer l'histoire. Devant une œuvre qui, comme nous le verrons, s'écarte de l'horizon d'attente de la critique de l'époque, la critique loue l'originalité et la nouveauté, voire la modernité du roman et de son auteur. *Quelqu'un pour m'écouter* est un roman « d'un auteur qui a le droit, précisément, d'exiger qu'on l'écoute dans un silence attentif³³⁸ », affirme Monique Bosco. Ce bref passage cristallise à nos yeux la réception de l'œuvre. D'abord, la prise de position de Bosco est manifeste et ses propos sont assertifs et sans équivoque. Elle utilise en quelque sorte les pouvoirs que lui confère son statut de critique – celui de la consécration – afin de donner une autorité à Réal Benoit, un « auteur » véritable. Elle délègue à Benoit le pouvoir de contraindre le lecteur de prêter attention à son travail (« exiger qu'on l'écoute »), et ce, avec déférence (« dans un silence attentif »). Et si les propos de Bosco concernent spécifiquement cette « bouleversante histoire d'une destinée qui ne se livre qu'avec pudeur³³⁹ », on devine que la légitimité de Benoit et l'enthousiasme de Bosco s'inscrivent dans l'horizon d'une production à venir. Cette légitimation réitérée de la part de la critique est sans doute guidée par des intérêts, notamment celui de prédire avec exactitude la venue d'un écrivain marquant et d'une œuvre qui sera élue au rang des classiques québécois. Bosco, comme plusieurs autres, semblent avoir voulu participer à la construction de cette figure du grand écrivain à laquelle Réal Benoit semblait destiné. Malheureusement, *Quelqu'un pour m'écouter* – tout comme *Ethel et le terroriste*, d'ailleurs –, n'a pas connu la gloire à laquelle la critique le destinait. En effet, l'œuvre tient une place plutôt marginale dans l'histoire littéraire québécoise³⁴⁰, n'ayant d'ailleurs fait l'objet que d'une seule

³³⁸ Monique Bosco, « Jasmin, Benoit, découvertes du Salon du Livre », *loc. cit.*, p. 79.

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ Sans prétendre fournir un portrait exhaustif, un bref survol de différents ouvrages de synthèse sur la littérature québécoise permet de constater la place modeste que l'auteur occupe dans l'histoire littéraire du Québec. Dans *l'Histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge situent l'œuvre dans le sillage du renouveau romanesque des années 1960 aux côtés de *L'incubation* de Gérard Bessette, en plus de mentionner que Benoit a fondé la revue *Regards* avec André Giroux en 1940. (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 422; 343.) Dans son ouvrage *La littérature québécoise depuis ses origines*, œuvre qui, on doit le dire, se présente comme un « essai », Laurent Mailhot consacre à l'auteur un bref paragraphe de 11 lignes qui rend compte de toute sa production en carrière. *Quelqu'un pour m'écouter* est décrit strictement comme un « roman rhapsodique, autobiographique », sans plus. (Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 1997, p. 138.) Dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* dirigé par Réginald Hamel, on cite l'œuvre téléthéâtrale des années 1970 de Benoit; il n'apparaît pas dans l'introduction de l'œuvre portant sur « La littérature québécoise de 1960 à 1990 » rédigée par Maurice Lemire. (Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 85; 1-34.) Benoit et son œuvre sont absents du bref ouvrage *La littérature québécoise – 1960-2000* préparée par Hans-Jürgen Greif et François Ouellet. (Hans-Jürgen Greif et François Ouellet, *La littérature québécoise, 1960-2000*, Québec, L'Instant même, 2004, 116 p.) Lise Gauvin et Gaston Miron ne l'ont pas inclus dans leur anthologie intitulée *Écrivains contemporains du Québec* (qui couvre la période entre 1945 et 1980) (Lise Gauvin

réédition, en 1968. Il est évidemment difficile, si ce n'est impossible, d'expliquer pourquoi. Certaines œuvres peuvent être réhabilitées³⁴¹ par l'histoire littéraire, car le métadiscours de celle-ci n'est pas immuable. Toutefois, il peut être difficile d'infléchir le cours du macrorécit – ou « l'autoroute³⁴² », selon la judicieuse métaphore proposée par Sophie Dubois – de la réception d'une œuvre passé le stade de son premier cycle de réception.

Comme l'indique Sophie Dubois, l'œuvre qui survit à l'épreuve du temps est celle qui est l'objet de réactualisations dans l'histoire, celle qui est « en mesure d'instaurer un dialogue avec des lecteurs qui ne lui sont pas contemporains » et d'être « disponible pour la lecture, c'est-à-dire [d']être prise en charge par des instances de diffusion et de médiation³⁴³ ». Y aurait-il eu alors des « obstacles à la réception³⁴⁴ » et à l'inscription de l'œuvre de Benoit dans l'histoire? On peut par exemple penser à la publication d'œuvres romanesques immédiatement contemporaines qui auraient pu éclipser les romans de Benoit et faire en quelque sorte dérailler le récit de sa réception – pensons à *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *Prochain épisode* en 1965 ou à *L'Avalée des avalés* en 1966, par exemple. Ces œuvres ont été acclamées par la critique à leur parution, elles se sont maintenues dans le discours critique dans les décennies subséquentes, jusqu'à devenir de véritables « emblèmes » de la littérature québécoise, selon le terme de Martine-Emmanuelle Lapointe. Du point de vue de la critique, ces œuvres – principalement celles d'Aquin et de Ducharme, sur laquelle elle se penche dans son ouvrage – ont peut-être été mieux à même de raconter l'identité collective du Québec³⁴⁵, la critique leur attribuant « un caractère spécifique,

et Gaston Miron, *Écrivains contemporains du Québec*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1989, 579 p.). Les manuels *La littérature québécoise du XX^e siècle*, préparé par Luc Bouvier et Max Roy (Luc Bouvier, *La littérature québécoise du XX^e siècle*, Montréal, Guérin, 1996, 499 p.), et l'*Anthologie de la littérature québécoise* rédigée par Michel Laurin et Michel Forest (Michel Laurin et Michel Forest, *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, CEC, 1996, 320 p.) l'ont également ignoré.

³⁴¹ Daniel Chartier souligne par exemple que le roman *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, publié en 1934, a été relu à la Révolution tranquille comme une œuvre illustrant avec acuité le contexte de la Grande noirceur. Jusque-là, le discours autour de l'œuvre la considérait plutôt comme pauvre du point de vue du style, même si son auteur jouissait d'une certaine sympathie en raison de la censure dont il a été victime. C'est davantage en raison du caractère événementiel de la publication de l'œuvre que pour sa valeur intrinsèque que l'œuvre était, jusque dans les années 1960 et 1970, importante dans l'histoire littéraire. Or, dans le sillage d'un article de Guildo Rousseau en 1969, le métadiscours des *Demi-civilisés* en fait désormais une œuvre précurseuse à la Révolution tranquille, laissant de côté son caractère esthétique jusqu'alors jugé pauvre. Dorénavant, il est abordé pour les idées qu'il véhicule, pas pour son style. (Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, op. cit., p. 201-240.)

³⁴² Sophie Dubois, Refus global : *histoire d'une réception partielle*, op. cit., p. 24.

³⁴³ *Ibidem*, p. 219.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 267.

³⁴⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, op. cit. p. 13-17; 22-29; 77-80.

représentatif des angoisses et des vœux de la communauté³⁴⁶ ». Selon Lapointe, le discours autour de ces œuvres a construit le motif récurrent du *Je collectif* – nous l’avons évoqué plus haut. Les narrateurs mis en scène par Gérard Bessette, Hubert Aquin et Réjean Ducharme incarneraient en effet, à travers cette énonciation au *Je*, la communauté québécoise telle qu’elle se construit à la Révolution tranquille. Plusieurs critiques ont d’ailleurs considéré cette présence de narrateurs romanesques à la première personne comme une particularité des années 1960, alors que des romans québécois au *Je* sont présents bien avant cette période. Le narrateur-protagoniste mis en scène par Réal Benoit n’incarne-t-il pas, lui, ce nouvel homme québécois? Le *Je* n’a-t-il pas, chez Benoit, une portée *collective*?

Quelqu’un pour m’écouter est, comme plusieurs critiques le soulignent à sa parution, divisé en trois parties; seule la deuxième est narrée à la première personne. Or, le lecteur constate rapidement que la narration à la troisième personne, qui occupe pourtant les deux tiers de l’œuvre, n’empêche nullement l’intimité du protagoniste Rémy d’être mise de l’avant, et même d’occuper toute la place. L’anecdote du roman est assez mince et la scène principale, assez peu originale. Vincent Therrien la résume d’ailleurs bien dans son compte rendu : l’œuvre « laisse les souvenirs du héros remonter pêle-mêle à la surface de sa conscience, comme des bulles d’air sulfureux au fond d’un vieil étang, ou mieux : comme ces pièces de vêtements éparses sur le lit de Rémy, près d’une valise ouverte qui présage un départ³⁴⁷ ». Tout le roman repose sur ce dilemme somme toute commun : partir ou rester? Les souvenirs prennent la forme de vagues et imprécises esquisses d’événements, tout en résonnant comme un bavardage assourdissant dans la tête du protagoniste. Ce sont, en somme, des « phrases [...] immortelles³⁴⁸ » qui rejaillissent et qui se répercutent sur les murs de la chambre en couleurs, en impressions et en sensations. Parmi ces événements marquants, la mort de l’enfant du narrateur est bien présente, voire encombrante. Impossible de berner le lecteur : les frontières entre l’instance narrative et la conscience du personnage sont impossibles à maintenir en place. Certains critiques avaient d’ailleurs mis l’accent sur cette indistinction entre le narrateur et son personnage. « Le sujet? Un personnage face à lui-même³⁴⁹ », écrit encore Vincent Therrien. Il est vrai que la lucidité du narrateur face aux souvenirs donne une teinte résolument intimiste à l’œuvre : « il n’était pas submergé, pas écrasé, mais plutôt menacé par

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

³⁴⁷ Vincent Therrien, « *Quelqu’un pour m’écouter* de Réal Benoit » *loc. cit.*, p. 11.

³⁴⁸ Réal Benoit, *Quelqu’un pour m’écouter*, Montréal, Cercle du livre de France, 1964, p. 53.

³⁴⁹ Vincent Therrien, « *Quelqu’un pour m’écouter* de Réal Benoit », *loc. cit.*, p. 11.

des masses en mouvement, non pas nuages, ou vagues, ou montagnes, mais fracas ayant pris des formes et des contours indescritibles et qui se succédaient [*sic*] dans sa tête, fracas roulant par masses silencieuses, et puis un jour cela avait cessé³⁵⁰ », affirme le narrateur de l'œuvre. Le présent de la narration est véritablement empreint des émotions vécues dans les souvenirs racontés, tant et si bien qu'il est presque impossible de croire que le narrateur n'ait pas eu une part à jouer dans ces événements remémorés. Dans la deuxième partie, le narrateur reprend son histoire en charge, et dévoile la supercherie. Narrateur et personnage – dont le nom n'apparaît plus dans l'œuvre au profit d'un *Je* – sont une seule et même entité : « pourquoi éviter le je, je n'invente pas d'histoire, je raconte ce que j'ai vu, vécu, je ne peux plus jouer à l'auteur détaché, au jeu du camouflage³⁵¹ », se demande-t-il? En révélant les rouages du discours narratif, le narrateur-personnage interroge la portée, voire la pertinence, de son propre récit : « Quelqu'un de très près de moi donc m'a dit : et quand tu te seras tout raconté, qu'est-ce que tu écriras? je répondis : nous verrons, nous en reparlerons, rien peut-être, mais d'ici là... et puis j'aime autant ne plus rien écrire si je ne dois pas écrire la vérité ou plutôt ma vérité à moi³⁵². » L'écriture est assimilée directement à l'intimité et le *Je* devient inévitable. Il ne s'agit plus pour le narrateur d'écrire des événements ou des souvenirs, mais de se raconter, et d'écrire pour ainsi dire intransitivement. L'écriture n'est pas primordiale pour Rémy : mieux vaut parfois cesser de raconter son récit s'il est impossible de dévoiler au lecteur sa « vérité ». Après avoir levé le voile sur les mécanismes du roman, le narrateur révèle que ces derniers tournent à vide, et le discours romanesque semble n'avoir plus comme destinataire que le personnage-narrateur lui-même. Cette dernière citation apporte peut-être une réponse au titre : avoir ou non *Quelqu'un pour [l]'écouter* est bien secondaire pour Rémy. Cette idée se confirme dans les dernières pages du roman. Le narrateur hétérodiégétique a depuis le début de cette troisième et dernière partie retrouvé son rôle – et Rémy, retrouvé son nom. La fin de l'œuvre est moins une conclusion qu'un sursis : ce dernier décide de ne pas partir et consent à reporter la décision. Le récit ne trouve pas d'aboutissement, mais il se clôt sur lui-même. Dans les toutes dernières lignes, le titre de l'œuvre, tiré d'une phrase proférée par le protagoniste du roman *Le rouge et le noir*, Julien Sorel, est en quelque sorte justifié : « je suis hypocrite comme s'il y avait

³⁵⁰ Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter*, op. cit., p. 52.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

³⁵² *Ibid.*, p. 78.

quelqu'un là pour m'écouter³⁵³ ». La narration à la troisième personne est résolument un subterfuge puisque le discours du narrateur n'est destiné qu'à lui-même.

Si les critiques ont été emballés, certains étant même dithyrambiques, devant *Quelqu'un pour m'écouter*, l'histoire littéraire a visiblement eu du mal à se saisir du récit de Rémy³⁵⁴ afin de l'inscrire dans un métadiscours unifié et cohérent. Symboliquement, ce discours narratif autoréflexif qui s'accommode de ne pas être « écouté » par un destinataire semble avoir eu du mal à être entendu par l'histoire littéraire. Ainsi, le « crédo critique » du *Je collectif* dont parle Martine-Emmanuelle Lapointe a peut-être été un des obstacles à la réception du roman de Benoit. L'histoire littéraire québécoise s'est sans doute mieux accommodée du narrateur-espion aquinien, vu comme une figure du Sujet-Nation, ou d'Hervé Jodoin créé par Gérard Bessette et souvent considéré comme l'incarnation des Québécois de la décennie de Jean Lesage en passe d'accomplir leur désaliénation culturelle et politique. Les œuvres de Bessette, d'Aquin et de Ducharme, souligne Martine-Emmanuelle Lapointe, mettent en scène aux yeux de la critique le « nouvel homme québécois ». Se peut-il que le personnage de Rémy, d'ailleurs vu parfois comme le double de Réal Benoit, soit justement trop intime, trop singulier, pour représenter fidèlement une figure collective? Les souvenirs qui jaillissent de la valise ouverte au milieu de sa chambre ont-ils été considérés comme trop banals pour figurer parmi les grands mythes littéraires québécois? L'œuvre, moderne et, en quelque sorte, universelle, incarnait-elle insuffisamment la *québécoité* que cherche la critique de l'époque? Pourtant, souligne Lapointe, *Le Libraire*, *Prochain épisode* et *L'Avalée des avalés* sont hautement problématiques quant à leur instance énonciatrice, à la situation spatiotemporelle de leurs récits (*Prochain épisode* se déroule en Suisse, une partie de *L'avalée des avalés* a lieu en Israël) et aux questions politiques (le narrateur du *Libraire* est complètement désintéressé des questions politiques, celui de *Prochain épisode* est surtout hanté par l'échec révolutionnaire; les questions politiques sont pour ainsi dire absentes du roman de Ducharme). Au contraire des trois œuvres étudiées par cette dernière, la critique insiste presque exclusivement sur la forme de *Quelqu'un pour m'écouter*. On peut alors penser qu'aux côtés de ces emblèmes de la collectivité québécoise l'œuvre de Benoit ait souffert d'un certain désintérêt : certes esthétiquement intéressante, elle n'a que peu à voir avec le « crédo critique » du *Je collectif* qui aurait sans doute

³⁵³ Cité par Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter*, op. cit., p. 125.

³⁵⁴ L'ambivalence de la préposition « de » est ici volontairement maintenue : le récit met en scène Rémy et il est narré par lui.

facilité son passage à la postérité. L'âge d'or de la littérature de la Révolution tranquille est advenu grâce à des romans comme ceux d'Aquin, de Bessette, de Ducharme ou encore de Blais, reconnus comme emblèmes de la « désaliénation collective » et du « devenir national³⁵⁵ ». Plus largement, l'année 1965 devient rapidement, dans le discours critique, une année charnière qui « inspire [comme l'année 1960] un récit triomphaliste au sein duquel la gloire littéraire de la Révolution tranquille est célébrée³⁵⁶ ». Publiée une année trop tôt, dirait-on, l'œuvre de Benoit a été éclipsée, puis rejetée dans les marges de ce « récit triomphaliste » de la littérature québécoise. La pluie d'éloges qu'a reçue l'œuvre à sa parution ne sera finalement, à l'échelle de l'histoire littéraire québécoise, qu'une brève ondée.

Conclusion

Les auteurs et autrices cités dans notre thèse véhiculent, à travers cette relation dite contemporaine au système générique, l'image d'une littérature valable. Ils construisent l'image d'un roman empreint de la solidité et de la logique dignes de la *Comédie humaine*, d'une poésie intransitive née d'un élan d'inspiration exceptionnelle enrichie par un minutieux travail d'orfèvrerie. C'est peut-être là le rapport le plus contemporain avec le système générique : non seulement ces auteurs dévaluent-ils les œuvres qui s'écartent de leur horizon d'attente, mais ils tentent de mettre au pas les écrivains et les écrivaines québécoises en les poussant à modifier leur pratique, voire leur vision de la littérature. La volonté de la critique d'agir directement sur le système générique de l'époque, en se posant dans une posture contemporaine face à ce dernier, révèle sans cesse une vision idéologique du littéraire. L'opposition entre la prose et la poésie que reconduit la critique dans ses différentes tentatives de définitions des genres littéraires, tel que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, a été bien manifeste dans les textes critiques étudiés dans ce présent chapitre.

Ces manifestations dévoilent les intérêts des critiques qui occupent des rôles de pouvoir dans l'institution littéraire. Dans leur discours au sujet de la manière dont les genres du roman et de la poésie devraient prendre forme, les idéologèmes du « réalisme balzacien » et de l'« intransitivité poétique » sont perceptibles et suggèrent, de différentes manières, leur

³⁵⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature* : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, *op. cit.*, p. 11.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 144.

attachement envers des formes pures qui découle d'une vision essentialiste de la littérature. Il est tout d'abord remarquable que la critique s'attache à spéculer au sujet des étiquettes génériques. Non seulement il importe pour plusieurs de valider l'appartenance générique des œuvres publiées mais également de nier le paratexte mis en place par leur éditeur. En remettant en cause ces étiquettes génériques, la critique réfute le mode de lecture de l'œuvre prévu à la fois par l'auteur mais aussi par son processus éditorial. Ces réflexions sont à articuler avec ce que le premier chapitre a révélé : la manière dont les auteurs du discours critique manient les étiquettes génériques tire sa source dans une représentation essentialiste et figée de la littérature. La déroute de certains critiques face aux romans de Jacques Ferron mettait par exemple en lumière leur vision commune du genre romanesque, un genre sérieux, cérébral et sobre. En associant *Papa Boss* au conte, la critique manifeste un certain malaise devant des œuvres polyphoniques aux frontières génériques incertaines. Cette volonté de rectification générique a pour effet de figer les genres littéraires : le roman et la poésie devraient se lire d'une manière précise, et les œuvres qui se détournent de cette balise lectorale devraient être écartées du groupe des œuvres hégémoniques et être repoussées dans les marges de la littérature, voire dans les interstices de celle-ci. Certains critiques ont même choisi de rebaptiser des œuvres en créant de nouveaux noms génériques. À travers une forme que nous avons nommée « conative », la critique maintient actif le dialogue qui existe entre l'écrivain et son lecteur, tout en multipliant l'axe de communication de la réception. Elle s'adresse en fait à deux destinataires à la fois : d'une part, l'écrivain – et souvent l'écrivaine – à qui elle profère des conseils; d'autre part, le lecteur de son article à qui elle impose un mode lecture qui va souvent à l'encontre de l'identité générique de l'œuvre. Et lorsque la littérarité d'une œuvre pose un trop grand problème à la critique, il lui faut parfois préciser qu'elle rend compte de l'œuvre d'un romancier véritable ou d'un réel poète.

Les jugements de valeur proférés sur les productions des femmes suggèrent ensuite que la critique différencie la production des écrivaines de celle des écrivains. Les valeurs associées aux hommes relèvent de l'universalité et sont des critères de grandeur littéraire, alors que celles associées aux femmes contribuent à ce qu'elles soient dévaluées. La construction de la catégorie générique du « roman féminin » pousse la critique à établir que certaines valeurs sont liées au *féminin*. Celles-ci sont autant d'accrocs à la pratique romanesque légitime : subjectivité excessive, sentimentalité, juvénilité. Ainsi, il y aurait des sous-catégories d'écriture *au féminin* à même les « archigenres » que sont les romans et la poésie. C'est une manière, inconsciente peut-être, de

reconduire les éléments constitutifs de l'idéologème du « réalisme balzacien » en en offrant une sorte de contre-exemple. Mais existe-t-elle vraiment, cette littérature féminine? Répondre à cette question n'est évidemment pas le but de ce chapitre. L'utilisation du terme par quelques auteurs qui prennent part au discours critique suggère que le « roman féminin » a été *performé* par la critique : comme l'indique Tzvetan Todorov, c'est à travers le discours sur la littérature que les genres apparaissent. Que le « baptême » du « roman féminin » ait été effectif ou non importe moins que la manière dont le discours critique a récupéré et représenté l'expression. La catégorisation du « roman féminin » a contribué à marginaliser la production d'un ensemble d'écrivaines québécoises. La récupération de l'expression par *L'histoire de la littérature française du Québec* peut sembler curieuse : il s'agit à la fois d'une tentative, aussi timide soit-elle, d'officialiser, voire d'institutionnaliser un genre littéraire, mais également de maintenir l'hégémonie d'un roman *officiel*, universel, en somme masculin. C'est par là une autre manière d'influencer le déploiement des genres dans le discours critique de l'époque et d'agir de manière contemporaine sur le système générique. La réception des romans de Marie-Claire Blais, de Louise Maheux-Forcier et de Suzanne Paradis, entre autres, montre bien que le littéraire et l'identité sexuelle se confondent : si la création d'une sous-catégorie romanesque s'établit sur la base d'éléments d'ordre littéraire récurrents, ceux-ci tendent à connoter *le féminin* parce qu'il y aurait également une écriture plus largement *féminine* transcendant les genres – ce phénomène est en effet aussi présent dans la réception de la poésie. « Comme n'importe quelle institution, les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent³⁵⁷ », soutient Todorov. La fortune du « roman féminin » montre bien l'imbrication de l'idéologie et du système des genres, et l'effet du discours social sur celui-ci. Si, tel que l'indique Isabelle Boisclair, le caractère spécifiquement féminin d'un texte littéraire a pu remplir un rôle militant, au cœur d'une perspective féministe de la littérature, force est d'admettre que les réflexions de la critique autour du « roman féminin » révèlent le caractère parfois pervers des genres littéraires.

Enfin, l'étude de la réception de *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit a montré qu'une œuvre novatrice du point de vue du style peut très bien recevoir l'appui de plusieurs critiques, particulièrement ceux, dans ce cas précis, qui attendent toujours le « grand écrivain » québécois. Après avoir précisé avec force que Benoit est un écrivain légitime (« Réal Benoit est un écrivain.

³⁵⁷ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, op. cit., p. 50.

Et ils sont rares, ici comme ailleurs³⁵⁸ », écrivait Monique Bosco) la critique a positivement jugé son roman, malgré quelques accrocs à la pratique romanesque que véhicule l'idéologème du « réalisme balzacien » – subjectivité accrue, autoréflexivité, diégèse un peu simpliste. La critique, une des principales instances de légitimation d'une œuvre, montre parfois une volonté de s'inscrire d'avance dans l'histoire littéraire. Comme le souligne Pierre Bourdieu, la critique doit lutter dans le champ culturel afin d'obtenir un « pouvoir de consécration ». Il faut pour ce faire qu'elle « engendre continûment la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur³⁵⁹ ». Il semble que la critique, à la parution de *Quelqu'un pour m'écouter*, ait eu à affirmer la légitimité de Réal Benoit – et de ce fait à réitérer la légitimité de sa propre pratique – et d'accepter le caractère déroutant de l'œuvre. Il serait fâcheux pour Gilles Marcotte ou pour Jean Éthier-Blais de dépenser leur capital symbolique en couronnant une œuvre médiocre, peu susceptible de laisser sa place dans l'histoire littéraire. La différence entre le « faiseur de vers » et le poète résiderait alors dans ce qui conditionne le regard du critique.

³⁵⁸ Monique Bosco, « Jasmin, Benoit, découvertes du Salon du Livre », *loc. cit.*, p. 79.

³⁵⁹ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 6.

Quatrième chapitre : Le « Nouveau roman québécois »

Dans un article paru dans *Liberté* en 1968, Jean Montalbetti affirme que depuis le début des années 1950, une « hydre à six têtes¹ » rôde dans le paysage littéraire français. Comme le rappelle Montalbetti, il serait inutile de dater la naissance de cette « mouvance² » appelée Nouveau roman qu'on associe à Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit : ces romanciers et romancières ont entamé leur carrière à des moments distincts et ont publié leurs premières œuvres dans différentes maisons d'édition. Si on peut relever des éléments récurrents dans plusieurs Nouveaux romans des années 1950 et 1960³, la plupart des critiques s'accordent pour dire que bien peu de choses, en fait, les réunissent. Réal Ouellet affirme à cet égard que l'« homogénéité [des néo-romanciers] provenait avant tout de ce qu'ils rejetaient certaines conventions romanesques pour s'engager dans des voies inexplorées⁴ ». Cette absence de définition stricte du Nouveau roman le rend parfois difficile à saisir, mais particulièrement ouvert, ce qui permet par ailleurs d'y inclure des écrivains qui transcendent les frontières nationales. En 1972, Ouellet, dans son anthologie publiée à Paris *Les critiques de notre temps et le Nouveau roman*, accorde par exemple une place à Hubert Aquin⁵ – il faut bien cependant admettre que Ouellet est un professeur québécois.

En fait, selon Francine Dugast-Porte, l'apparition du Nouveau roman sur la scène littéraire française aura contribué à déclencher une nouvelle querelle entre « anciens » et

¹ Jean Montalbetti, « Littérature française : l'école de Paris, quinze ans de nouveau roman », *Liberté*, vol. 10, n° 2, 1968, p. 58. Ces six têtes sont celles de Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Samuel Beckett et Nathalie Sarraute.

² Roger-Michel Allemand, *Le nouveau roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1996, p. 4.

³ Réal Ouellet signale par exemple la présence récurrente chez eux des thèmes de l'errance, du voyage ou de l'enquête policière, l'utilisation de procédés comme la « destruction progressive ou le redoublement [...] de l'intrigue, des personnages et des objets » et la mise en place d'un monde labyrinthique. (Réal Ouellet, *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris, Garnier, coll. « Les Critiques de notre temps », 1972, p. 10-11.)

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ Cet ouvrage est composé de textes essayistiques écrits par plusieurs romanciers et romancières associés au Nouveau roman, des textes critiques au sujet de certaines œuvres de ces derniers, en plus d'une introduction composée par Réal Ouellet. Hubert Aquin est le seul romancier non français inclus dans l'œuvre. Dans le bref texte de présentation sur Aquin, on peut lire : « Dès son premier livre, *Prochain épisode*, Hubert Aquin s'inscrivait tout naturellement dans l'évolution du roman contemporain et rejoignait certaines tendances du Nouveau Roman. Marquée par le surréalisme et par les romans de Butor et de Robbe-Grillet, l'œuvre, profondément enracinée dans la réalité politique québécoise actuelle, n'en demeure pas moins originale. » (Réal Ouellet, *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, *op. cit.*, p. 152).

« modernes ». Le camp des « modernes », formé d'intellectuels et d'écrivains regroupés autour des Éditions de Minuit et du Seuil et des revues *Esprit* et *Tel quel*, prônent selon Dugast-Porte une innovation « radicale » et « subversive ». Les « anciens », ce sont les « épigones » de Balzac et autres « tenants de la tradition réaliste [qui] continuaient à composer des ouvrages très lus⁶ ». Ainsi, comme le nom du regroupement le suggère, les défenseurs du Nouveau roman proposent une rupture avec la littérature qu'ils considèrent comme traditionnelle. « Bien raconter [selon la perspective traditionnelle], c'est donc faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité⁷ », écrit par exemple Alain Robbe-Grillet en 1957. Pour sa part, dans « L'ère du soupçon », son célèbre article originalement publié dans *Les Temps modernes* en 1950, Nathalie Sarraute soutient que la matière bien construite du roman traditionnel a acquis, et ce même aux yeux de certains lecteurs curieux, la « molle consistance et la fadeur des nourritures remâchées⁸ ». Dans leurs écrits essayistiques où ils plaident pour un renouveau de la critique littéraire, Robbe-Grillet et Sarraute, deux illustres représentants du camp des « modernes », ne pourraient exprimer plus clairement le désir de rupture qui anime les membres informels du Nouveau roman dans le paysage littéraire français de l'époque.

L'apparition du Nouveau roman est en cela indissociable d'une interrogation des frontières génériques du roman – voilà pourquoi nous lui consacrons une place dans notre thèse. Les textes programmatiques d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute font bien valoir cette volonté de rompre avec l'héritage traditionnel romanesque incarné entre autres par Balzac. Comme le rappelle Roger-Michel Allemand,

le Nouveau Roman n'est qu'une manifestation parmi d'autres d'une aventure séculaire en perpétuel dépassement, si bien que, logiquement, si le genre perdure, le nom même de la mouvance se trouvera déphasé par l'apparition d'un nouveau Nouveau roman qui le rendra obsolète, avant de le devenir lui-même sous l'effet d'un renouvellement *a priori* sans fin⁹.

⁶ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 34. Pourtant, comme le souligne l'auteur, une tradition de nouveaux romans existait déjà depuis plusieurs décennies, on n'a qu'à penser aux œuvres écrites depuis le début du XX^e siècle par Sartre, Camus, Woolf, Joyce, Hemingway ou Dos Passos qui, à divers degrés, entretiennent des rapports avec les écrivains français des années 1950 et 1960 et qui, surtout, remettaient en cause la tradition romanesque.

⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2002 [1963], p. 30.

⁸ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012 [1956], p. 65.

⁹ Roger-Michel Allemand, *Le nouveau roman, op. cit.*, p. 3. Ces propos rappellent ceux d'Alain Robbe-Grillet : « Mais j'imagine sans mal que dans quelques dizaines d'années – plus tôt, peut-être – lorsque cette écriture,

C'est pourquoi il est selon plusieurs observateurs futile de tenter de définir trop strictement le Nouveau roman : ce dernier décrit davantage un élan créateur et une vision de la littérature qu'une esthétique précise. Ce renouveau formel est perçu par plusieurs critiques de manière intergénérationnelle et même intermédiaire. Si le caractère poétique du Nouveau Roman a été évoqué par certains¹⁰, il entretiendrait également des liens avec le théâtre¹¹, les arts visuels¹², le cinéma¹³ ou la chanson¹⁴. Difficile alors de dompter la bête aux six têtes capable de phagocyter les autres formes artistiques et, surtout, de troubler la quiétude de l'institution littéraire française.

Cette volonté de rompre avec le roman traditionnel ne s'est pas faite sans remous, puisque, comme l'illustre Francine Dugast-Porte, la fin des années 1950 et les années 1960 furent le théâtre de fortes charges contre les œuvres des Nouveaux romanciers. On critique le caractère rebutant des personnages, on décrie la présence de descriptions excessives, on s'en prend au « caractère fallacieux du vocabulaire¹⁵ », etc. En même temps, ils reçoivent un appui

assimilée, en voie de devenir académique, passera inaperçue à son tour, et qu'il s'agira bien entendu pour les jeunes romanciers de faire autre chose, la critique d'alors, trouvant une fois de plus qu'il ne se passe rien dans leurs livres, leur reprochera leur manque d'imagination et leur montrera nos romans en exemple : "Voyez, diront-ils, comme, dans les années cinquante, on savait inventer des histoires!" » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 32.)

¹⁰ Selon Michel Sirvent, le roman *Le voyeur* d'Alain-Robbe Grillet, paru en 1955, contient une figure récurrente, voire obsédante (principalement véhiculée dans le discours du narrateur), celle du 8. Cette dernière peut être vue comme une infrastructure, croit Sirvent. En fait, l'instance de la figure dans l'ensemble du texte fonctionnerait à la manière d'une rime. Par différents mécanismes formels (des rapprochements phoniques ou graphiques entre deux termes, par exemple) et par une fréquence particulièrement élevée de cette figure, *Le voyeur* produirait une « extension de la structure des rimes au domaine de la narration ». (Michel Sirvent, « Rimes et détection dans *Le Voyeur* », dans Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^e siècle*, Ottawa : Paris, Presses de l'Université d'Ottawa/Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 146-156; Voir aussi Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, coll. « Fictions et cie », 2005, 226 p.)

¹¹ Francine Dugast-Porte affirme que dès le début des années 1950, « Nouveau Roman et Nouveau Théâtre allèrent de pair – Beckett, Pinget, Duras, Sarraute furent à la fois romanciers et dramaturges ». (Francine Dugast-Porte, *Le Nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, *op. cit.*, p. 38.) Voir aussi Mélanie Rivest, « Nouveau théâtre et nouveau roman : la quête d'un art perdu », McGill, Mémoire de maîtrise, 2004, 131 f.

¹² Márcia Arbex, « Tableaux vivants et images captives : la reprise de la peinture dans les textes de fiction d'Alain Robbe-Grillet », dans Roger-Michel Allemand et Christian Milat, *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 192-201.

¹³ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011, 284 p.; Claude Murcia, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Lettres », 1998, 127 p.

¹⁴ Anne-Claire Gignoux perçoit dans plusieurs œuvres du Nouveau roman la présence d'un refrain, c'est-à-dire d'une « reprise multiple et assez exacte d'un petit ensemble de phrases, dont les occurrences seront disséminées dans tout le livre ». (Anne-Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs : autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises : Études linguistiques », 2003, p. 58-65.)

¹⁵ Francine Dugast-Porte, *Le Nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, *op. cit.*, p. 66.

considérable, surtout si on observe les nombreux prix que l'institution française leur a décernés durant les années 1960¹⁶. Dès les années 1950, plusieurs textes au sujet du Nouveau roman sont publiés en France, pensons aux articles de Roland Barthes¹⁷ sur Alain Robbe-Grillet ou à celui de Jean-Paul Sartre sur Nathalie Sarraute¹⁸. Ce travail de théorisation se poursuit dans les premières années de la décennie suivante, par l'entremise entre autres de Jean Ricardou¹⁹ et de Philippe Sollers²⁰. Le grand bruit causé par le Nouveau roman aura ainsi poussé un nombre important de critiques et d'intellectuels à réfléchir sur l'évolution du roman. Si certains en auront profité pour ajuster leur vision du genre romanesque, d'autres se seront au contraire cantonnés plus solidement dans une conception traditionaliste de ce dernier. Les nombreuses polémiques et querelles autour du Nouveau roman qui font rage en France dans les années 1960 – au sein des revues comme *Tel quel* ou *Critique* – ont résonné si fort dans le paysage littéraire de la France qu'on en retrouve des échos dans le discours critique québécois des années 1960. Il est en effet permis de croire que certains auteurs de notre corpus – les professeurs d'université, par exemple – ont pu avoir accès à ces revues. De manière peut-être plus décisive, les écrits programmatiques de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet sont publiés sous forme de volume, respectivement en 1956 et en 1963. Enfin, *La Presse* publie en octobre 1962 les « Réflexions sur le “nouveau roman” » du critique et écrivain français Pierre-Henri Simon. Ce dernier était, selon l'article, de passage à Montréal afin de prononcer des conférences à l'Université de Montréal et d'enregistrer des « cours télévisés » à Radio-Canada sur la littérature française. Simon, dans son article, tente de dépeindre le climat littéraire français de l'époque. Selon lui, Robbe-Grillet, Sarraute et leurs disciples y occupent une place de choix. « Lisez les journaux littéraires français : aucun groupe n'est plus souvent que celui-là sous les projecteurs. Causez avec des étrangers informés des choses littéraires : ce sont ces noms qui reviendront toujours pour représenter non seulement l'espoir mais la réalité de la littérature

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷ Roland Barthes, « Littérature objective », *Critique*, août 1954, [pages inconnues]; Roland Barthes, « Littérature littérale », *Critique*, octobre 1955, [pages inconnues]; Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *Arguments*, février 1958, [pages inconnues].

¹⁸ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu; suivi de Nathalie Sarraute, ou L'astronomie intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 », 1956 [1948], p. 8

¹⁹ Jean Ricardou, « Aventures et mésaventures de la description », *Critique*, n° 174, 1961, p. 937-949; « Réalités variables, variantes réelles », *Tel quel*, n° 12, 1963, p. 31-37.

²⁰ Philippe Sollers, « Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet », *Tel quel*, n° 2, été 1960, p. 49-53.

d'aujourd'hui²¹ », écrit Simon. Le critique français croit que les membres du groupe associé au Nouveau roman adoptent une attitude de rupture inédite dans l'histoire de la littérature : « je ne pense pas qu'aucun mouvement littéraire, depuis Dada, se soit placé aussi délibérément dans une attitude de rupture totale non seulement avec les traditions d'un genre, mais avec ses dimensions naturelles²² », écrit-il éloquemment. Simon se présente en témoin, comme celui qui connaît le paysage littéraire français sur le terrain, qui a même préalablement eu accès à des témoignages privilégiés. Cependant, son portrait du Nouveau roman puise volontiers dans les écrits programmatiques de Robbe-Grillet ou de Sarraute – et, on le verra dans les pages qui suivent, il en sera de même chez les critiques québécois des années 1960. De son point de vue, les Nouveaux romanciers se refusent à « créer des personnages [ou à] inventer une aventure orientée dans un sens²³ »; ils visent par une « dépersonnalisation de l'homme une déshumanisation du roman²⁴ »; ils sont conduits par la volonté de « fuir l'intrigue et [d']évacuer la personnalité des héros²⁵ »; ils « entendent faire des romans qui ne contentent rien, ou le moins possible²⁶ ». La figure du Nouveau roman français circule dans le discours critique et médiatique québécois et on le conçoit sensiblement de la même manière d'un côté à l'autre de l'Atlantique – la contribution de Pierre-Henri Simon à *La Presse* le suggère par ailleurs.

Dans ce chapitre, nous analyserons la figure du Nouveau roman – et ses dérivés – dans des textes critiques québécois publiés dans les années 1960 qui abordent strictement le roman de la même décennie. Cette « mouvance » permet d'éclairer l'évolution du roman québécois dans ses manifestations les plus contemporaines. Il semble en effet, pour la critique québécoise, tout naturel de considérer le roman de l'époque dans un plus large continuum littéraire qui déborde les frontières; il est aussi naturel d'associer un certain renouveau de l'écriture romanesque québécoise à un mouvement analogue en France. Visiblement, la critique est au fait de ce qui s'écrit dans l'Hexagone depuis une quinzaine d'années, tout comme, on peut le croire, les romanciers et les romancières. Qu'est-ce que cette présence généralisée du Nouveau roman implique dans la manière dont on conçoit les genres littéraires, et plus particulièrement

²¹ Pierre-Henri Simon, « Réflexions sur le “nouveau roman” », *La Presse*, 13 octobre 1962, p. 2.

²² *Ibid.*, p. 3.

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

romanesque, dans le discours critique de l'époque? De quelle manière les jugements portés sur le roman sont-ils conditionnés par le savoir lié au Nouveau roman français? Est-ce que les composantes de la théorie du Nouveau roman français s'inscrivent dans l'horizon d'attente des critiques de l'époque? Prédisent-ils une à lecture particulière? Tous les auteurs de notre corpus qui abordent le genre romanesque n'évoquent pas nécessairement le Nouveau roman. Cependant, ce dernier est suffisamment présent pour qu'il soit possible de le considérer comme un élément hégémonique dans le tissu discursif de la critique québécoise des années 1960 et qu'il nourrisse la réflexion de ceux qui abordent les nouvelles formes du roman québécois. Ainsi, si nous nous intéressons dans ce chapitre à des textes qui ne concernent que de biais le Nouveau roman, nous croyons que ces derniers peuvent entrer en dialogue avec ceux qui le font de manière explicite. Comme nous l'avons mentionné dans notre chapitre méthodologique, les textes de notre corpus doivent être compris dans leurs interactions. Certains thèmes et *topoi* circulent dans le discours, précédés d'une charge idéologique et recevant une acceptabilité particulière. Ainsi, nous avons vu, dans le deuxième chapitre, qu'une sorte de définition généralisée des genres romanesque et poétique était perceptible dans l'ensemble du discours critique rendant certains éléments lisibles d'une manière particulière. Nous avons tenu compte de ces éléments afin de mener nos analyses dans ce chapitre.

Dans la première partie, nous analyserons les textes dans lesquels les auteurs proposent une définition substantielle du Nouveau roman français; ces travaux regorgent de références, parfois mal voilées, aux écrits programmatiques des principaux acteurs du mouvement français. Dans la deuxième partie du chapitre, nous observerons cette présence, le plus souvent – mais pas toujours – explicite mais beaucoup moins riche du point de vue théorique, du Nouveau roman dans la critique de première réception d'œuvres romanesques de la décennie. La mouvance française n'est alors bien souvent qu'évoquée, nommée, et constitue une référence ou un point de comparaison permettant d'illustrer les propos de la critique, qui s'affaire soit à rendre compte d'une œuvre en particulier, soit à offrir un plus large portrait du roman québécois contemporain. On le devine : ces liens entre la production romanesque québécoise de l'époque et le Nouveau roman français sont tracés sous l'égide du renouveau qui relève du contexte de la décennie. Un peu mal à l'aise devant ces œuvres dites novatrices, la critique varie ses angles d'analyse. Elle utilise par exemple la notion de baroque, presque un synonyme du Nouveau

roman dans certains comptes rendus, elle recourt au vocabulaire lié à d'autres formes d'art ou elle rejette certaines caractéristiques esthétiques qui lui apparaissent comme une mode ou une « recette ». Plusieurs textes portent également des jugements sur les personnages mis en scène par les romanciers et romancières de l'époque, afin de montrer que cet élément central du roman traditionnel fait partie de l'horizon d'attente de la critique. Dans ces jugements, on voit particulièrement bien se profiler l'idéologème générique du « réalisme balzacien » et des valeurs qui l'accompagnent, comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents. Il opère encore fortement dans la conceptualisation des œuvres romanesques par la critique, et participe également d'une des stratégies pour appréhender des œuvres qui déroutent. Enfin, dans la troisième partie, nous verrons que ces tentatives de définition du Nouveau roman construisent ce que nous pourrions considérer comme le Nouveau roman québécois. La critique insiste davantage sur les spécificités de la variante québécoise, esquissant, en contrepoint du Nouveau roman français, le portrait d'un roman fortement poétique, du « nouveau roman canadien²⁷ », du « roman poème²⁸ », des « romans-symboles²⁹ », publiés par les « Romanciers de la dernière heure³⁰ ». Comme nous l'avons dit, ces auteurs situent le roman québécois de la décennie dans une perspective plus large, au sein de la production romanesque mondiale. Cependant, une certaine volonté de mettre de l'avant la spécificité du roman local est perceptible.

Notre analyse de la présence du Nouveau roman dans le discours critique sera guidée une fois de plus par les questions de genres littéraires qui en émergent. Il est évident qu'évoquer le Nouveau roman dans un article de revue portant sur le roman contemporain ou dans un compte rendu de l'actualité romanesque québécoise de l'année 1964 ou 1968 suggère que la critique est attentive aux manifestations actuelles du genre romanesque en dehors du Québec. Or, cela n'implique pas automatiquement – et les chapitres précédents poussent à le croire – une ouverture face à ce renouveau. Au contraire, nos analyses mettront en lumière le fait que les

²⁷ Cécile Cloutier, « Le nouveau roman canadien », *Incidences*, mai 1965, p. 21-27.

²⁸ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Visages des lettres canadiennes », 1966, 221 p.; Paul Wyczynski, « Vers le roman-poème », *Incidences*, mai 1965, p. 31-38.

²⁹ Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 129-180. (C'est nous qui soulignons.)

³⁰ Gérard Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1968, p. 627.

attentes de la critique envers le roman sont surtout conditionnées par une conception assez classique du roman, et particulièrement par le roman réaliste.

Saisir la « quintessence de la modernité »

Qui dit Nouveau roman sous-entend également roman nouveau : les occurrences du Nouveau roman français dans la critique québécoise n'impliquent pas uniquement des filiations d'ordre esthétique. C'est également une occasion pour réfléchir sur l'air du temps, sur le *zeitgeist* littéraire et sur les particularités de la plus récente production littéraire québécoise. Les réflexions sur le Nouveau roman s'accompagnent ainsi de différents schèmes qui connotent la nouveauté, la modernité et l'innovation. Toute critique de première réception s'intéresse, c'est une évidence, aux discours qui appréhendent la production littéraire de son temps. Cependant, si notre corpus contient en majeure partie des comptes rendus journalistiques d'œuvres récemment parues, il contient également des ouvrages d'histoires littéraires et des monographies qui s'intéressent, eux aussi, à des œuvres publiées très récemment. Peu importe le type de texte, rédiger un article sur la production romanesque contemporaine en invoquant le Nouveau roman révèle un fort attachement à la nouveauté ou à la contemporanéité. C'est donc dire que la notion de contemporanéité est souvent bien présente, bien que souvent implicite, dans les textes analysés dans ce chapitre. Cette fois, contrairement au chapitre précédent, c'est davantage « la conception *epochale* » du contemporain, comme la nomme Vincent Descombes, qui émerge des textes analysés ci-dessous. Ces derniers mettent en effet en jeu la « quintessence de la modernité, elle-même comprise comme l'essence commune que partagent les phénomènes historiques des temps modernes³¹ ». En effet, la recherche active du prochain grand romancier que nous avons abordée au chapitre précédent s'accompagne d'une tentative de tracer les contours du roman le plus évolué, voire du roman *du futur*. Notre chapitre mettra ainsi en lumière les constantes tensions entre pérennité et nouveauté, entre tradition et innovation et entre permanence et évolution qu'implique toute réflexion sur la notion de contemporanéité. Au fond, comme le souligne avec justesse Manon Auger en s'appuyant sur un nombre important d'études sur la notion de contemporanéité, c'est en grande partie la critique qui « cré[e] le contemporain » et

³¹ Vincent Descombes, « Qu'est-ce que le contemporain », *Le Genre humain*, février 2000, p. 22.

qui « en conditionn[e] l'émergence et la réception³² ». Ce faisant, le contemporain se trouverait alors moins dans les œuvres elles-mêmes que dans les obsessions et les appréhensions de la critique. Nous nous attacherons ainsi dans ce chapitre à mettre en lumière le Nouveau roman québécois tel que la critique québécoise de l'époque le construit dans son discours, tout comme elle construit l'image de la littérature contemporaine de l'époque.

Qu'est-ce que le Nouveau roman?

Les textes de notre corpus qui proposent une définition du Nouveau roman visent surtout à montrer comment les romanciers québécois s'inspirent ou, au contraire, se dissocient de la mouvance française. Leurs auteurs étayent principalement de notions liées au Nouveau roman leurs comptes rendus d'œuvres de fiction. Il s'agit souvent de textes relativement substantiels du point de vue théorique. Les textes examinés dans cette partie de la thèse ne sont donc pas publiés dans les journaux, mais plutôt dans des revues savantes ou culturelles, dans des anthologies ou dans des histoires littéraires. Nous ne considérons pas nécessairement ces textes comme ayant davantage de valeur heuristique que ceux publiés dans les journaux. Toutefois, il faut admettre que leur longueur et leur teneur méthodologique plus importantes que celles de ces derniers nous offrent davantage de pistes de définition du Nouveau roman. Cinq textes ont retenu notre attention. Ils serviront à faire reposer notre analyse de la critique de première réception sur des assises conceptuelles et théoriques. Ils permettront également de mettre en relief un discours récurrent sur le sujet qui éclairera, de manière intertextuelle, les articles de revues et de journaux qui évoquent plus allusivement le Nouveau roman.

L'« expérience globale » du Nouveau roman

À l'occasion d'un article paru dans la revue *Incidences* en 1965, Cécile Cloutier propose une définition assez détaillée du Nouveau roman. Le titre de son article, « Le nouveau roman canadien³³ », est révélateur de la manière, répandue à l'époque, dont la critique conçoit l'association entre ce courant littéraire français et un regroupement d'écrivains québécois des années 1960. Cloutier emploie l'expression consacrée – « nouveau roman », sans utiliser – c'est

³² Manon Auger, « Le "contemporain" de la critique : quelques observations à propos d'un récit impossible », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 123.

³³ Cécile Cloutier, « Le nouveau roman canadien », *loc. cit.*)

d'ailleurs assez commun dans l'ensemble du discours critique –, de lettre majuscule pour l'adjectif ou les guillemets pour circonscrire l'expression. L'utilisation de l'adjectif s'avère déjà sans équivoque : elle désigne une forme romanesque *nouvelle*, résolument contemporaine. Il faut souligner qu'à l'origine elle s'écrivait sans majuscule en France³⁴ et que l'expression va plutôt de soi en 1965. Néanmoins, son emploi, même au Québec, renvoie aux néo-romanciers français. L'adjectif « canadien » – on peut soutenir qu'il renvoie ici au Québec – exprime quant à lui une sorte de régionalisation du Nouveau roman, *le Nouveau roman universel*, de référence, étant français.

Cloutier se penche d'entrée de jeu sur la « philosophie » du Nouveau roman français :

Le nouveau roman est une expérience globale. C'est une recherche qui crée ses propres significations. C'est la façon la plus récente pour la littérature d'échapper à l'inanité. Bien sûr, il y a la nouveauté du renouvellement. Chaque siècle a son nouveau roman. La plupart des grands romanciers ont écrit dans leur temps de nouveaux romans et ce sont ces valeurs refusées autrefois dont nous vivons aujourd'hui. Dans dix ans, on dira de Robbe-Grillet qu'il est dépassé, qu'il savait, lui, construire une histoire et inventer des personnages³⁵.

Les œuvres des nouveaux romanciers font partie de la période la plus récente de l'évolution de la littérature, et repoussent les limites de la création en refusant les balises mises en place par leurs aînés. Le Nouveau roman serait ainsi en premier lieu, selon Cloutier, une manifestation de l'évolution des formes littéraires.

Il serait néanmoins possible de trouver des particularités esthétiques au Nouveau roman; Cloutier les relève par la suite. On peut alors supposer que la « philosophie » à la base du Nouveau roman en influence les manifestations esthétiques. Cloutier affirme d'abord que le Nouveau romancier « renonce à l'analyse psychologique³⁶ ». Ainsi, le personnage, un des principaux éléments inhérents au roman traditionnel dont Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute font le procès, est problématique dans le Nouveau roman, croit Cloutier. Le Nouveau romancier ne tenterait pas de saisir sa destinée psychologique, mais la réifierait : « Nous restons à la surface des choses³⁷ », écrit Cloutier, qui rappelle les propos de Roland Barthes sur la

³⁴ L'expression aurait été utilisée pour la première fois par Émile Henriot en 1957, sans majuscule. (Émile Henriot, « Le nouveau roman : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes* de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22 mai 1957, p. 9.)

³⁵ Cécile Cloutier, « Le nouveau roman canadien », *loc. cit.*, p. 21.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ *Idem.*

« littérature objective³⁸ ». Elle ajoute que « l'existence est réduite à sa pure manifestation [...] Ici on ne peut se fier qu'aux objets. La réalité matérielle est la seule importante. Nous sommes constamment en présence des choses et celles-ci ne nous font pas de signe familier³⁹. » Au contraire de ce qu'il était dans le « roman traditionnel », le personnage mis en scène par le nouveau romancier n'est plus « maître des choses ». Cloutier note ensuite que le nouveau romancier propose un rapport particulier au temps : « Le temps devient ici l'un des principaux personnages du roman. Il est un présent perpétuel. En fait, on détruit la chronologie et on essaie d'organiser la présence. [...] Le temps est coupé de la temporalité. L'espace aussi détruit le temps, car il est clos sur lui-même et absolu. De toutes les façons, on cherche à l'annuler⁴⁰. » Le personnage et la temporalité sont deux éléments incontournables dans la critique romanesque. Dès qu'un de ces deux éléments ne s'incarne pas de manière traditionnelle dans un roman, la critique, quelque peu déroutée, ne semble pouvoir en faire l'impasse.

Même si la définition du Nouveau roman de Cloutier est assez souple, le roman réaliste balzacien demeure la référence du genre romanesque. « Les descriptions prennent toute la place comme dans les romans réalistes. Il y a des répétitions, des variations autour d'une même image. Les dialogues sont rares, pleins de jurons, de digressions, de bafouillages et de retours en arrière⁴¹ », écrit-elle. Notons que cette analyse est, on peut le croire, exempte de jugements de valeur : Cloutier est au contraire assez enthousiaste face aux libertés que les néo-romanciers français se permettent de prendre⁴². Néanmoins, les nouveaux romanciers québécois ne renouvelleraient pas en profondeur la conception du genre de la critique. Le genre romanesque

³⁸ Selon Roland Barthes, le Nouveau roman suivrait un certain parti pris objectif : l'écriture de plusieurs refuse d'appréhender la profondeur des choses du monde, s'écartant des portraits psychologiques que le roman réaliste ou le romantique mettait en scène. Ainsi, le Nouveau roman « vise à fonder le roman en surface : l'intériorité est mise entre parenthèses, les objets, les espaces et la circulation de l'homme des uns aux autres sont promus au rang de sujets. Le roman devient expérience directe de l'entour de l'homme, sans que cet homme puisse se prévaloir d'une psychologie, d'une métaphysique ou d'une psychanalyse pour aborder le milieu objectif qu'il découvre ». (Roland Barthes, « La littérature objective », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 39.)

³⁹ Cécile Cloutier, « Le nouveau roman canadien », *loc. cit.*, p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁴² Elle ajoute : « On rejette l'image ascétique de l'œuvre. L'art devient enfin transcendance. L'expression s'exprime et ne doit plus se justifier. On refuse des styles périmés. On invente une nouvelle forme qui paraît d'abord une absence de forme et l'histoire recommence avec les mêmes accusations et les mêmes naïvetés des critiques. » (*Ibid.*, p. 23)

contemporain s'appréhende également selon les mêmes enjeux, en usant du même vocabulaire, que le roman traditionnel.

Après cette mise en place méthodologique, Cloutier analyse deux romans québécois contemporains qu'elle associe à ce courant du « nouveau roman canadien » : *L'aquarium*⁴³ de Jacques Godbout, qui serait le tout premier Nouveau roman du Québec, et *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit. Au terme de l'analyse des deux œuvres où le Nouveau roman français agit comme référence⁴⁴, Cloutier émet d'intéressantes réflexions sur le rôle du lecteur par rapport aux propositions romanesques innovatrices. Ces œuvres auraient des « exigences », croit-elle et, en tant que lecteurs, « [n]ous sommes impliqués dans le récit et responsables⁴⁵ ». Tout se passe comme si le lecteur devait lui-même organiser le sens de ces romans équivoques qui ne s'inscrivent pas encore dans une tradition de lecture suffisamment longue. En somme, le « nouveau roman doit être mérité. [...] Jamais la littérature n'avait été aussi littéraire ni peut-être non plus aussi humaine⁴⁶. » Si tout texte est un « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir⁴⁷ », le Nouveau roman comporterait davantage de blancs : il faudrait au lecteur s'investir dans le déchiffrement du sens. En somme, le nouveau roman canadien serait à la fois plus « littéraire » en ce que ses mécanismes esthétiques transparaissent ostensiblement, mais également plus « humain » puisqu'il nécessite une participation active du lecteur qui tient l'œuvre entre ses mains.

Roman aux formes indistinctes

Dans son ouvrage *l'Histoire de la littérature canadienne-française*, Gérard Tougas accorde une brève section – cinq pages – au « nouveau roman canadien », dans la dernière section d'un chapitre sur la « Période contemporaine » qui couvre les années 1960 à 1967 (l'année de publication de l'ouvrage). Le « nouveau roman canadien » y figure comme la plus récente évolution de la production romanesque du Québec. Tougas introduit le roman québécois

⁴³ Jacques Godbout, *L'aquarium*, Paris, Seuil, 1962, 156 p.

⁴⁴ Au sujet de la mort présente dans *L'aquarium*, Cloutier affirme : « C'est la mort la plus "nouveau roman" ». Après avoir évoqué l'incipit de *Quelqu'un pour m'écouter*, elle suggère que « Presque tout le nouveau roman est déjà ici ». (*Ibid.*, p. 25; 26.)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 79.

contemporain en présentant en quelques lignes le Nouveau roman français, qu'il conçoit de manière un peu convenue : « refus de la chronologie traditionnelle et des personnages clairement campés⁴⁸ ».

Ces romanciers et romancières québécois en sont encore à leurs premiers faits d'armes au moment de la publication de l'ouvrage et font partie de la « nouvelle génération de romanciers⁴⁹ ». Au dire de Gérard Tougas, l'influence du Nouveau roman sur le travail de certains jeunes écrivains leur permettrait de rompre avec la tradition des « anciens », soit Gabrielle Roy, André Langevin et Yves Thériault. On peut donc croire que les jeunes romanciers québécois souhaitent aborder la pratique romanesque en coupant les ponts avec le passé. Cette rupture se conjugue avec une sorte d'alliance avec la France⁵⁰. La critique québécoise aurait été grandement influencée par la critique française, note également Tougas. Est-ce ce qui explique la présence si fréquente des réflexions sur le Nouveau roman dans le discours critique québécois des années 1960? Quoi qu'il en soit, Claire Martin et Jacques Godbout seraient les deux principaux représentants québécois du Nouveau roman. Pour ces auteurs, la matière romanesque serait moins une manière de recréer la réalité que de « manifester leur tempérament » en une « formule souple⁵¹ ». Par exemple, Jacques Godbout, manifeste un certain « conservatisme » faisant en sorte qu'il « reste donc un romancier essentiellement canadien⁵² ». Son œuvre articule en cela sa « propre vision du monde et une conception du roman importée de France⁵³. » Tougas voit en somme la mouvance française comme une forme romanesque capable d'intégrer le style particulier, voire le tempérament et la vision du monde, d'un écrivain. L'entrée en scène d'une écriture héritée du Nouveau roman serait un moyen de remettre en cause le genre, comme les poètes ont – et Tougas reste flou sur la période à laquelle il fait référence – abandonné la rime et proposé une poésie libérée de cadres rigides. Et puisque le mouvement de renouveau romanesque est toujours en cours au moment où l'ouvrage paraît, Tougas se permet quelques

⁴⁸ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 197.

⁴⁹ Il est intéressant de constater que la cinquième édition de *La littérature canadienne-française* (le titre a été amputé du terme « histoire ») qualifie plutôt cette génération de romanciers de « Romanciers québécois ». Il semble que l'adjectif « québécois » sous-entende une idée de rupture que comportait le terme précédent, « nouveau ». Toutefois, en 1964, le terme ne semble pas aller de soi.

⁵⁰ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 199.

⁵¹ *Ibid.*, p. 197.

⁵² *Idem*

⁵³ *Idem*.

prédictions : « Nous allons en toute probabilité assister à une floraison de romanciers qui se lanceront à corps perdu dans l'inconnu du roman aux formes indistinctes, pour les mêmes raisons que le poème désarticulé et ouvert à tous les tropismes règne en maître aujourd'hui⁵⁴ ». On sent poindre dans ces propos la crainte d'une sorte de dégradation des formes littéraires : le roman, comme le « poème désarticulé », risque d'arborer des « formes indistinctes ». Ces termes sont connotés négativement, et révèlent une vision de la littérature qui répondrait à des exigences et à des règles plutôt figées.

Roman « anti-fixiste »

Dans son manuel *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*⁵⁵, ouvrage destiné aux étudiants postsecondaires comportant des portraits d'auteurs, de brèves analyses d'œuvres et des extraits, Gérard Bessette consacre un chapitre au Nouveau roman. C'est à la fin de l'ouvrage, dans une section intitulée « Romans : Nouveaux ou antis? » et qui porte le sous-titre « Naissance du Nouveau ou Anti-Roman », qu'il regroupe certains romanciers et romancières du Québec que la critique associe au Nouveau roman, en les considérant à l'aune des propositions d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute. À la lecture les explications de Bessette, les deux appellations – Nouveau et Anti-roman –, se rejoignent et qualifient le même regroupement de romanciers français. Cependant, le préfixe « anti », – l'expression « Anti-roman » est empruntée à Jean-Paul Sartre – évoque des œuvres à contre-courant, qui récusent les attributs associés au genre romanesque et se définissent ainsi par la négative. Avant de consacrer des études à des romanciers québécois, Bessette analyse les propositions de Sarraute et de Robbe-Grillet en faisant dialoguer leurs écrits fictifs et leurs textes plus théoriques.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Gérard Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours, op. cit.* Cet ouvrage est résolument nationaliste. L'auteur, qui dans l'introduction met de l'avant la fonction sociologique de la littérature, multiplie les formules patriotiques (« Faire ses humanités, pour un jeune Canadien français, c'est, d'abord, participer à la conscience de sa nation » (p. 7)) et humanistes, dans un ton parfois empreint d'un certain mysticisme (« Comme le dit si bien l'Évangile (Jean, II), l'homme naît deux fois : une première fois, en tant qu'animal, il naît biologiquement de sa race; une deuxième fois, en tant que conscience, il naît psychiquement de la société, de l'humanité qui enveloppe la société, de l'universalité qui enveloppe l'humanité » (p. 8). Sans aller jusqu'à affirmer que son ouvrage verse dans la propagande, ce qui serait exagéré, Bessette croit au pouvoir de la littérature pour façonner l'esprit nationaliste des jeunes : « il faudra que chaque conscience se forme par la pénétration de sa conscience nationale, l'assimilation des œuvres nationales, qui ont engagé et continuent d'engager le jeune Canadien français dans les voies proprement canadiennes-françaises de la recherche de l'homme dans son milieu, de la recherche de sa propre conscience et de son progrès humain personnel dans le monde vivant du Canada français ». (p. 9)

En premier lieu, le Nouveau roman doit être abordé dans un plus large continuum discursif, surtout à une époque marquée par un important développement des technologies de l'information et des communications : la littérature serait soumise au « mouvement de l'information, comme tout le reste⁵⁶ ». Le Nouveau roman s'inscrit en fait parmi des formes artistiques « en cours de renouvellement » dont l'observateur actuel ne peut qu'imaginer l'aboutissement. « Donc, quand nous écrivons anti-roman, ou nouveau-roman, le lecteur saura ce que cela veut dire : roman anti-fixiste et roman en cours de renouvellement perpétuel⁵⁷ », écrit-il en guise d'avertissement au début de son chapitre. Bien que les diverses expressions utilisées par Bessette renvoient à des réalités différentes (la rupture, le renouveau, le refus de l'immobilisme), elles désignent sensiblement une même chose. On remarque d'ailleurs que les expressions utilisées par Bessette portent le trait d'union : ce sont des syntagmes dont les termes sont indissociables, ce qui leur donne un aspect figé et *officiel*.

Ces mises en contexte faites, Bessette tente d'offrir un portrait théorique du Nouveau roman tel qu'il s'est développé en France, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute étant les représentants des deux principales tendances du mouvement. D'autres auteurs sont également nommés dans cette section, que ce soient des auteurs qu'on peut désigner comme les « précurseurs » du mouvement (Proust, Kafka, Sartre) ou que la critique associe, de manière générale, plus directement à la mouvance (Butor, Beckett, Simon). Selon Bessette, c'est tout l'héritage du roman traditionnel qui est rejeté dans l'entreprise des néo-romanciers : « [Le Nouveau roman] rejette non seulement l'engagement politique, le message social, mais encore les anciennes formes du roman classique à la Balzac⁵⁸. » Bessette insiste ensuite plus précisément sur deux éléments remis en cause par ces auteurs : l'intrigue et le personnage, principaux thèmes de certains textes essayistiques d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute, rappelons-le. Bessette qualifie l'intrigue du Nouveau roman de « fragmentaire, difficile à saisir, ou même inexistante⁵⁹ », alors que le personnage est selon lui « décomposé, pulvérisé, réduit à ses pulsions infra-conscientes ou à ses perceptions brutes⁶⁰ ». L'apparition

⁵⁶ *Ibid.*, p. 595.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 596.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 597.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

simultanée et en nombre important de ces œuvres novatrices résulterait d'un contexte particulier : « L'incertitude et l'évolution rapide des conditions économiques, politiques et sociales de l'après-guerre, en donnant à tous les esprits une leçon de relativisme, faisaient crever les cadres de l'ancienne esthétique du romancier démiurge et omniscient⁶¹. » Et le caractère « fragmenté » qui caractérise plusieurs Nouveaux romans permettrait de mieux « capter » la conscience du personnage mis en scène, davantage que « le “tout” artificiellement élaboré, logiquement construit qu'ils remplacent⁶² ». Ainsi, bien que le modèle réaliste soit une référence pour Bessette, il n'opère pas comme une mesure de réussite du genre romanesque, ou éventuellement de manière indirecte. C'est la capacité du romancier à capter le réel et le contexte actuel ainsi que la conscience de ses personnages qui assureraient la réussite d'un roman. Soulignons que le roman *L'incubation* de Bessette a lui-même été comparé au Nouveau roman⁶³; peut-être cela explique-t-il la sensibilité de l'auteur face aux enjeux de la mouvance. Ses attentes sont peut-être alors plus difficilement ébranlables que la plupart des critiques de son époque.

C'est que de l'avis de Bessette, la littérature évolue sans cesse⁶⁴. Il serait alors abusif de parler d'anti-roman (ou d'anti-poésie, d'anti-musique, etc.) : « Ce ne sont pas des *anti* : ce sont des continuateurs en profonde évolution⁶⁵ ». Le qualificatif « nouveau » siérait encore moins bien à ces romans : celui qui qualifierait ces romans de « nouveaux » pécherait par « fixisme » : « Et tandis que nous écrivons ceci, le roman, comme le reste, continue à évoluer⁶⁶. » On remarque ainsi la manière dont Bessette conçoit la littérature : celle-ci n'est pas immuable, elle poursuit sans cesse son évolution, et tenter trop strictement d'encapsuler l'essence de la

⁶¹ *Ibid.*, p. 598.

⁶² *Ibid.*, p. 297.

⁶³ « [Anonyme], *L'Incubation* », *Bulletin du Cercle juif*, octobre 1965, p. 3; André Brochu, « À propos de *L'Incubation* », *Parti pris*, vol. 3, n° 3-4, novembre 1965, p. 80-83; Jean Éthier-Blais, « Le feuilleton littéraire de... "*L'Incubation*" de Gérard Bessette », *Le Devoir*, 1^{er} mai 1965, p. 14; Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », dans Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature canadienne du Québec. Tome IV, op. cit.*, p. 64-68; Gilles Marcotte, « Gérard Bessette à l'école du "nouveau roman" », *La Presse*, 10 avril.

⁶⁴ « De l'atome à la galaxie, de la cellule à la psychologie des profondeurs, du nationalisme à une véritable – mais non pacifique – planétarisation humaine, et du fixisme à l'évolutionnisme, les formes de la matière, de la vie, des techniques se sont renouvelées radicalement, remettant toutes les notions traditionnelles en question. Comment ces formes de l'art auraient-elles pu échapper à cette révolution ? » (Gérard Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours, op. cit.*, p. 595.)

⁶⁵ *Ibid.*, p. 596.

⁶⁶ *Idem.*

production actuelle est futile. Comme le mentionne Karine Cellard, cette manière de subordonner l'évolution de la littérature à celles des autres discours et, qui plus est, de manière téléologique, pousse Bessette à minimiser « la rupture que représente le nouveau roman dans l'histoire des formes littéraires⁶⁷ ».

Au dire de Bessette, l'« Anti-roman » ou le Nouveau roman suit deux tendances : une première « tendance “chosiste” : celle qui accorde à la description des choses du monde extérieur une importance extrême, quasi exclusive⁶⁸ » à l'instar de l'approche d'Alain Robbe-Grillet. D'autre part, certains auraient « tendance à analyser d'une façon microscopique les souterrains de la conscience, les “tropismes” de l'être humain, à faire pour ainsi dire de la spéléologie psychologique⁶⁹ » comme Nathalie Sarraute ou Samuel Beckett. Les têtes d'affiche du Nouveau roman sont une fois de plus convoquées par l'auteur – de même que le titre d'un des romans les plus connus de Sarraute – afin de mieux illustrer ses propos aux lecteurs qui connaissent l'actualité romanesque française. Sans être complètement nouvelles – Balzac et Zola s'intéressaient jadis eux aussi à l'analyse de la conscience des personnages, souligne Bessette –, ces formes audacieuses ont un « caractère extrême », ce qui en constitue la nouveauté. Tout porte à croire que l'esprit du roman n'est pas réellement remis en cause par ses auteurs, mais qu'il s'est simplement réactualisé dans le contexte de l'Après-Guerre en suivant les développements technologiques occidentaux.

Bessette s'intéresse ensuite aux œuvres romanesques québécoises qu'il range dans la catégorie de l'« Anti-roman canadien-français » (une fois de plus, si cette expression est chargée de sens, elle est utilisée comme un synonyme de « Nouveau roman »). Il souligne que le Nouveau roman du Québec en est encore à ses balbutiements : les propositions des Québécois « semblent timides chez nous si on les compare au radicalisme d'un Robbe-Grillet, d'une Nathalie Sarraute, d'un Claude Simon⁷⁰ ». Les œuvres de ces romanciers – Bessette en regroupe trois dans son chapitre : Jacques Godbout, Jacques Languirand et Pierre Gélinas⁷¹ – « se

⁶⁷ Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 284.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 610.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibid.* p. 611.

⁷¹ On peut affirmer que les romans de Jacques Languirand et de Pierre Gélinas occupent une place assez modeste dans l'histoire littéraire québécoise.

distinguent assez nettement des romans canadiens antérieurs ». Dans le cas précis de ces trois romanciers, Bessette recense (sous la forme d'une liste) quelques éléments qui caractérisent la mouvance québécoise du Nouveau roman : bouleversements et rupture de la chronologie, descriptions abondantes, univers spatial indéterminé ou excentrique, personnages « parcellaires ». Les nouveaux romans québécois donneraient non seulement lieu à une régionalisation du Nouveau roman, comme nous l'avons souligné plus haut, mais ils en seraient également une sorte d'espèce un peu moins évoluée. Bessette interroge la portée de ces trois œuvres sur les orientations futures de l'histoire du roman québécois : « leurs œuvres se multipliant, deviendront-ils les chefs de file d'une nouvelle école? – Toute hypothèse en ce sens serait prématurée⁷². » La logique téléologique de Bessette invite à croire que cette hypothèse, bien qu'hâtive, est souhaitable : ce sont sans contredit des œuvres qui refusent la « fixité » de la littérature.

Suivant la propension des ouvrages d'histoire littéraire, panoramas ou anthologies de l'époque à aborder les œuvres contemporaines, Bessette accorde ensuite une place à trois « Romanciers de la dernière heure » (selon le sous-titre de troisième section sur le Nouveau roman) : Hubert Aquin, Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme. L'auteur évoque la fortune entre 1964 et 1966 de ces trois romanciers en France, mouvement nommé par certains « "l'Offensive des romanciers canadiens"⁷³ ». Selon Bessette, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* opèrerait par exemple une « fusion entre le rêve et la réalité⁷⁴ ». Nuançant les mots de Gilles Marcotte qui croit que l'œuvre s'écarte du réalisme, l'auteur affirme que l'œuvre phare de Blais est au contraire une « "arrivée" au réalisme » puisque ses « romans précédents n'en contenaient à peu près pas⁷⁵ ». Cette « arrivée » au réalisme semble être une sorte d'aboutissement : Blais serait *enfin* arrivée à écrire un roman présentant un certain réalisme. Le parti pris évolutionniste de Bessette ne fait que masquer une vision parfois assez traditionnelle du genre romanesque : la littérature doit évoluer, mais pas au détriment de certains principes fondamentaux. Non seulement les catégories traditionnelles associées au

⁷² Gérard Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, op. cit., p. 611.

⁷³ *Ibid.*, p. 625.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 627.

⁷⁵ *Ibid.*

romanesque – réalisme, naturalisme – opèrent comme des références, mais elles assurent même, dans une certaine mesure, la réussite du roman.

De plus, l'« intemporalité » de l'œuvre lui donne une « certaine saveur nouveau-roman et une teinte onirique⁷⁶ ». Alors que l'auteur associait d'entrée de jeu le Nouveau roman à une manifestation extrêmement contemporaine du genre romanesque, il l'associe désormais à un ensemble d'éléments esthétiques. Une fois de plus, les catégories traditionnelles du roman opèrent : le Nouveau roman en est réduit à une « saveur » qui n'ébranle en rien l'édifice romanesque dans lequel s'exécute Blais. Si Blais, Aquin ou Ducharme offrent au lecteur des « romans-contestations qui, en plus d'exprimer un intense désir de liberté, dénoncent certains traits de notre milieu⁷⁷ », la critique qu'en fait Bessette est conditionnée par des paradigmes interprétatifs peu originaux – éléments qu'on a d'ailleurs mis de l'avant dans le deuxième chapitre.

Le roman conscient de lui-même

L'*Histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré et son équipe, que nous avons présentée dans les précédents chapitres, comporte une partie sur le roman contemporain intitulée « Romans-poèmes, romans-symboles, “Nouveau roman” », rédigée par de Grandpré et Jean-Louis Major. Cette partie regroupe les principaux noms associés au roman québécois contemporain de l'époque : Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Hubert Aquin, Jacques Godbout, Réal Benoit, Jean Basile, Louise Maheux-Forcier, Jacques Ferron, Claude Jasmin et Gérard Bessette. Plusieurs des auteurs retenus deviendront, outre peut-être Maheux-Forcier, Jasmin et Benoit, canoniques. De Grandpré et Major veulent ainsi offrir un portrait global de la production romanesque contemporaine.

Au dire des auteurs, « [d]epuis 1960 environ, le roman semble, plus qu'auparavant conscient de lui-même⁷⁸ ». Ici, le choix de 1960 comme borne temporelle n'a rien d'étonnant.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 632.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 642.

⁷⁸ Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, op. cit., p. 169. Cette expression rappelle celle qu'utilise Jean-Paul Sartre dans sa préface au roman *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, paru en 1948. Ce roman, croit Sartre, se range parmi d'autres « œuvres étranges et difficilement classables [qui] ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, [mais qui] marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que *le roman est en train de réfléchir sur lui-même* ». (Jean-Paul Sartre, « Préface », dans Nathalie Sarraute, *Portrait d'un*

Dans cette citation, on confère au roman des pouvoirs d'autoréflexion. Sous l'impulsion d'écritures novatrices, c'est tout le roman – une sorte de grand roman général, regroupant toutes les manifestations individuelles du genre – qui repenserait ses propres frontières. Cette conscience accrue de lui-même se manifesterait par l'entremise de l'autoréflexivité et de la « spécularité ». Ainsi, écrivent les auteurs, le roman possède une structure signifiante, et son écriture « modifie la signification et la résonance des événements, en les reliant au rythme et au style⁷⁹ ».

Du point de vue de l'esthétique, de Grandpré et Major soulignent la présence, à même l'acte narratif, de la « conscience » du narrateur, élément qu'on peut situer dans le sillon du *stream of consciousness*. Notons que plusieurs critiques québécois font de la narration à la première personne l'enjeu principal du renouveau formel du roman dans les années 1960⁸⁰. Les auteurs mettent également l'accent sur la manière dont ces romans s'écartent d'une représentation réaliste. Dans la section consacrée à Marie-Claire Blais par exemple, les auteurs font valoir qu'au contraire de ses premiers romans, dans lesquels une sorte de poésie « privait les personnages de toute épaisseur réelle⁸¹ », *Une saison dans la vie d'Emmanuel* présente un certain « réalisme dans les thèmes, mais le style et la facture échappent aux poncifs de l'écriture

inconnu; suivi de Nathalie Sarraute, ou L'astronomie intérieure, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 », 1956 [1948], p. 8. (C'est nous qui soulignons.) En 1959, Anne Villelaur accorde un entretien qu'elle publie dans *Les Lettres françaises* avec Nathalie Sarraute, Michel Butor, Pierre Daix, Pierre Gascar, Claude Ollier, Bernard Pingaud et Alain-Robbe-Grillet. Le titre de l'article reprend la formule de Sartre. (Anne Villelaur, « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, mars 1959, p. 1; 4-5.)

⁷⁹ Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », *loc. cit.*, p. 129.

⁸⁰ Appuyée sur les propositions de Tzvetan Todorov pour qui les genres littéraires découlent d'une forme illocutoire précise, Agnès Whitfield affirme par exemple que la contestation des formes romanesques « se situ[e] dans l'enjeu des rapports entre [les] locuteurs », mettant en relief tant le pôle illocutoire que le pôle allocutoire. On a traditionnellement associé l'énonciation au « je » à une « restriction du foyer visuel, à une relativisation de la perspective, devenue plus subjective », des éléments étrangers au roman réaliste traditionnel, souligne Whitfield. Les romans québécois au « je » prennent ainsi dans les années 1960 la forme du journal intime, de la confession ou du monologue intérieur et empruntent aux formes romanesques « contestataires » du point de vue énonciatif. Les prémisses de cette hypothèse, pour valable que celle-ci soit, ne se distinguent guère des propositions de nombreux autres qui réfléchissent à la littérature québécoise des années 1960. Martine-Emmanuelle Lapointe considère que ces propos s'inscrivent, comme nous l'avons vu, dans un « crédo critique ». (Agnès Whitfield, « Le nouveau roman québécois au je », *Québec français*, n° 63, 1986, p. 29; Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature* : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 13.)

⁸¹ Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », *loc. cit.*, p. 133.

naturaliste et créent un ton unique, auquel est lié tout le sens du roman⁸² ». Les auteurs soulignent cependant à grands traits les éléments qui éloignent le roman du réalisme. Le langage est marqué par « l’artifice des majuscules [qui] se transmue en poésie⁸³ »; la narration change de focalisation « sans transition⁸⁴ »; la « durée n’a d’autres repères que le début et la fin d’une saison⁸⁵ »; « l’espace n’existe que par la conscience des personnages, par le froid qui les assaille⁸⁶ ». En somme, « [c]’est le rêve d’un monde d’horreur et d’innocence⁸⁷ ». Sans décrier ces accroc à la représentation dite réaliste, les auteurs suggèrent que l’œuvre déjouait leurs attentes face au genre romanesque, fondées sur le roman de type « naturaliste ». Il leur est difficile de lire le roman de Marie-Claire Blais – qui, au moment de la parution de l’ouvrage préparé par de Grandpré et son équipe, a été couronné du Prix Médicis – autrement qu’à travers le filtre du roman réaliste. Les auteurs renforcent en effet l’efficace discursive du « réalisme balzacien ». Évidemment, même dans les romans réalistes classiques dont l’acte narratif peut être considéré comme « omniscient », le narrateur oscille entre différentes focalisations. Peu importe, la narration omnisciente est si opérante qu’elle prédétermine la lecture des deux auteurs. Ceux-ci véhiculent un savoir à partir d’éléments relatifs à l’histoire littéraire, et l’organisent de façon à ce qu’il s’harmonise avec leur propre horizon d’attente. Enfin, même si de Grandpré et Major prennent soin d’établir des ponts entre les nouveaux romanciers français et leurs confrères québécois, ces deux groupes se ressemblent très peu puisque selon eux, chaque œuvre est unique et singulière.

Du bavardage continu

Dans son manuel *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l’usage des niveaux secondaire et collégial*, Paul Gay observe l’influence des écrivains français contemporains sur leurs homologues québécois. L’ouvrage, qui se distingue par la présence d’un imposant paratexte – division en parties, chapitres, sections; nombreux titres, intertitres et sous-titres –, est divisé en quatre parties (nommées « livres ») qui divisent la littérature québécoise

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

chronologiquement⁸⁸. Chaque livre est lui-même divisé en genres (roman, poésie, essai et théâtre). À la fin de la dernière partie de l'ouvrage, Gay aborde, comme l'indique son sous-titre, « La nouvelle forme du roman ou nouveau roman⁸⁹ ». Il est clair que le Nouveau roman y est associé à la forme la plus contemporaine du genre romanesque; c'est donc davantage une manière d'écrire correspondant à une époque qu'un ensemble d'éléments formels. Selon Gay, les résonances du Nouveau roman dans le roman québécois de l'époque résultent d'une ouverture du corpus local aux « courants mondiaux ». Dès les années 1950, plusieurs auteurs québécois tels qu'André Langevin, Robert Élie, Gilbert Choquette ou Yves Thériault auraient en effet subi l'attraction de différents courants de pensée mondiaux (l'« *existentialisme athée* », le « *matérialisme dialectique* », le « *freudisme universel* », l'« *amoralisme et l'hédonisme*⁹⁰ »).

De manière étonnante, l'auteur affirme que le roman est un genre « plus usé que tout autre⁹¹ », un genre « déjà trop exploré⁹² ». Pourquoi le roman serait-il plus « usé » que la poésie ou que le théâtre? Se peut-il que ces observations trahissent une sorte de préjugé défavorable envers le roman? Au contraire de la poésie ou du théâtre qui, aux yeux de Gay, sauraient renouveler infiniment leurs formes malgré leur longue tradition, le genre romanesque posséderait-il une date de péremption? En conclusion de l'ouvrage, l'auteur affirme que la « perfection formelle » s'inscrivant dans une littérature « universelle » – ce terme est véritablement positif dans le discours de Gay – se retrouve davantage dans la poésie, « avec ce sommet qui s'appelle Alain Grandbois[,] que dans le roman qui a pourtant, lui aussi, ses grands noms⁹³ ». Quoi qu'il en soit, l'auteur appuie lui aussi ses réflexions au sujet du Nouveau roman sur le travail d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute qui prônent selon lui « une attitude

⁸⁸ Le premier livre, qui ne fait que deux pages et demie, couvre la période allant des « origines » à 1845; le deuxième livre aborde la « Période d'apprentissage » de 1845 à 1900; le troisième livre est consacré à la « Période de mutation », de 1900 à 1930; le dernier livre, de loin le plus volumineux, se penche sur « “Une littérature qui se fait” », à partir de 1930.

⁸⁹ Paul Gay, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 176.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 174. Cette vision traduit peut-être le parti pris de l'ouvrage : dans l'introduction, Gay soutient qu'un équilibre entre l'enseignement d'œuvres québécoises et d'œuvres issues de la « littérature mondiale » doit être trouvé. En fait, « toute littérature digne de ce nom doit être une littérature universelle », et cette dernière est opposée à une littérature dite « enracinée ». C'est en s'ouvrant sur le monde mais aussi sur l'avenir que la littérature québécoise trouvera sa plénitude.

⁹¹ *Ibid.*, p. 179.

⁹² *Ibid.*, p. 177.

⁹³ *Ibid.*, p. 202.

de rupture totale avec les traditions séculaires du roman⁹⁴ ». Les deux principales têtes d'affiche du Nouveau roman français sont les mêmes que chez Bessette. L'utilisation du terme « séculaire » accentue l'image du roman proposée par Gay, en l'occurrence un genre extrêmement vieux – ce qui tranche quelque peu avec la manière dont on le conçoit généralement.

On ne s'étonnera guère de lire sous la plume de Gay que le Nouveau roman « évacue la personnalité du héros », qu'il « ne décrit plus des situations, ni des caractères, ni des mœurs » ou que le « récit [...] est réduit en miettes et tourne en rond⁹⁵ ». Si les éléments relevés par Gay font partie du discours commun au sujet du Nouveau roman, on sent poindre un certain préjugé défavorable – des « résistances⁹⁶ », soutient Karine Cellard – par rapport à ces nouvelles formes romanesques. C'est ainsi qu'il évoque les doléances de certains critiques envers les romans de Simon ou de Sarraute :

Mais certains critiques – et non des moindres! – lui reprochent d'être trop le fruit de la technique et non de l'expérience vitale; d'aller, non pas plus loin que l'ancien roman, mais simplement ailleurs; d'enlever de nos livres le souffle humain; d'être trop souvent d'un style à peine articulé; enfin de déplaire au public qui n'y voit plus qu'un rébus⁹⁷.

Tout se passe comme si l'auteur parvenait à assombrir le portrait du Nouveau roman sans pour autant assumer totalement cette critique. Plutôt que de critiquer le Nouveau roman en son nom propre, il évoque allusivement des critiques de renoms. En outre, l'utilisation du déterminant possessif (« nos livres ») en parlant du « roman ancien » suggère un attachement à la tradition.

Jacques Godbout, Gérard Bessette, Pierre Gélinas, Réjean Ducharme et Hubert Aquin et, très brièvement, Jean Basile sont regroupés par Gay dans cette section sur le roman québécois actuel. Il consacre environ trois pages à chacun de ces auteurs. Gay ne s'abstient pas d'émettre des commentaires négatifs sur certaines des œuvres qu'il recense, comme quoi la critique judiciaire n'est pas uniquement l'affaire des comptes rendus publiés dans les journaux, mais aussi l'apanage des histoires littéraires. Personnages et action sont les éléments à partir desquels le Nouveau roman québécois est jugé. Les impressions qu'il exprime envers *Prochain épisode*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, *op. cit.*, p. 284.

⁹⁷ Paul Gay, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, *op. cit.*, p. 177.

d'Hubert Aquin résumant assez bien sa vision du Nouveau roman : « Les personnages sont noyés dans le magma du subconscient et interviennent souvent de façon déroutante. C'est bien le nouveau roman⁹⁸. » La déroute de l'auteur le contraint manifestement à se tenir à distance des œuvres qu'il analyse, comme s'il ne faisait que répéter les principaux poncifs du discours au sujet du Nouveau roman. D'ailleurs, l'article de Pierre-Henri Simon évoqué dans l'introduction de ce chapitre est cité par Gay – avec la mention, « Excellent article ». À lire ses commentaires, Gay semble avoir appliqué les analyses de Simon sur une poignée de romans québécois afin de mesurer les ressemblances entre les deux corpus.

En somme, on peut voir que les définitions du Nouveau roman québécois, canadien ou canadien-français, en les adossant à celles de la mouvance française, désignent ce dernier comme une sorte de catégorie régionale du Nouveau roman français apparue durant la portion la plus contemporaine de l'histoire du roman au Québec. Les réflexions au sujet de ce regroupement d'œuvres se font en deux temps. Dans un premier temps, la critique remarque des accointances entre le roman québécois contemporain et le Nouveau roman, associant ainsi les manifestations esthétiques des deux ensembles. Cette espèce du Nouveau roman est québécoise, canadienne ou canadienne-française. Les auteurs et autrices qui définissent le Nouveau roman ont manifestement consulté des ouvrages ou des articles sur le sujet, ou ont lu les textes programmatiques de certains des acteurs de la mouvance française afin de nourrir leur réflexion et d'étayer leurs analyses. On les cite même parfois dans le texte⁹⁹. De plus, l'article de Pierre-Henri Simon a visiblement eu une résonance importante : alors qu'il est cité explicitement par Paul Gay, la plupart des critiques mentionnés ci-haut reprennent assez fidèlement ses propos. Les composantes esthétiques qui marquent le roman français sont sensiblement les mêmes d'un texte à l'autre, et les termes utilisés se ressemblent étrangement – et rappellent également ceux utilisés entre autres par Robbe-Grillet et Sarraute eux-mêmes. Dans un deuxième temps, la critique, en plaçant ces œuvres sous l'égide de la nouveauté, de la contemporanéité, est soucieuse de tracer l'esprit de l'époque et de cerner la production des romanciers et romancières nouveaux qui en sont à leurs premières propositions. D'ailleurs, les œuvres associées au

⁹⁸ *Ibid.*, 179.

⁹⁹ « Le récit n'existe pratiquement plus; il est réduit en miettes et tourne en rond. "Raconter est devenu proprement impossible", dit Robbe-Grillet. » (Paul Gay, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, op. cit., p. 176.)

Nouveaux romans français sont souvent situés à la fin de ces ouvrages – chez Gay et Bessette – ou des sections dédiées au roman – chez de Grandpré et Tougas. Il est évident que le souci chronologique impose que les œuvres les plus récentes soient situées à la fin. Cette organisation accentue néanmoins le caractère très contemporain du mouvement. De plus, cette division logistique donne une allure incomplète à certains de ces ouvrages, comme si, dans d'éventuelles éditions subséquentes, de nouvelles œuvres pourraient être ajoutées. Ces parties, souvent synthétiques, qui clôturent ces ouvrages, sont souvent marquées par un ton à la fois prospectif et hypothétique : « Quel sera l'avenir de [la formule du nouveau roman québécois], il est difficile de le prédire. Ce qui est certain, c'est que, maintenant, les romanciers n'écriront plus comme en 1930 ou 1940¹⁰⁰. » La critique agit en observatrice qui assiste à l'irruption d'un mouvement formé par un groupe de romancières et romanciers récurrents, et qui tente d'en prédire l'évolution. Elle sonde ce roman *nouveau*. Des cinq textes que nous avons étudiés dans cette première partie, quatre sont des ouvrages d'histoire littéraire. On retrouve dans ces derniers l'attachement des historiens de la littérature à la production de leur temps dont parle Mathilde Barraband dans le texte de présentation du dossier de *Tangence*, « L'histoire littéraire du contemporain », qu'elle dirige en 2013¹⁰¹. Selon Barraband, l'attraction que la littérature contemporaine suscite chez les historiens de la littérature serait un des fondements de cette discipline. En effet, en vertu de la transhistoricité du texte littéraire – une œuvre, dit Gustave Lanson, a affecté le lecteur du passé et affecte, différemment sans doute, le lecteur du présent –, l'historien de la littérature serait particulièrement disposé à porter son attention sur la production qui lui est contemporaine. Ainsi, croit-elle, « l'historien de la littérature est moins un spécialiste du passé que de la dimension temporelle des phénomènes littéraires à travers laquelle il tend à les comprendre¹⁰² ».

Ce double mouvement laisse entrevoir un certain paradoxe dans le discours de ces ouvrages, mais qu'on retrouvera également dans l'ensemble de la critique. Une volonté d'identification aux *grands auteurs* est évidente : il peut être tentant d'associer les écrivains du Québec à de grands noms de la littérature française contemporaine afin de donner un poids à leurs œuvres, surtout si l'on considère que le travail de la critique vise à sanctionner la littérarité

¹⁰⁰ Paul Gay, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰¹ Mathilde Barraband, « Liminaire », *Tangence*, n° 102, 2013, p. 5-13.

¹⁰² *Ibid.*, p. 7.

d'un texte. Gérard Bessette et Cécile Cloutier, en l'occurrence, tentent de mesurer le degré d'évolution des œuvres contemporaines québécoises par rapport à celles publiées en France. La littérature française agit dès lors comme un modèle à partir duquel il faut juger de la réussite des œuvres locales. On peut aussi croire que certains lecteurs puissent connaître la littérature française contemporaine et que la critique cite en exemple les textes les plus remarquables pour mieux étoffer ses analyses. Toutefois, on remarque aussi une réticence à associer la production romanesque de la période au Nouveau roman. Par exemple, dès les premières lignes de la section qu'ils accordent au Nouveau roman québécois, Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major affirment qu'il est presque « impossible » de trouver des ressemblances entre les deux groupes de romanciers : « D'abord, comment caractériser dans leur ensemble ces formes si diverses que l'on tente de désigner par l'expression "nouveau roman"? D'autre part [...] on se rend compte que les points de rencontre se dissolvent, que tous les repères nous échappent¹⁰³. » Au dire de plusieurs, les romans publiés au Québec sont, malgré leurs ressemblances avec les nouveaux romans français, singuliers. De manière répétitive, la critique insiste sur l'unicité de chacune de ces œuvres, laissant entendre que l'hétérogénéité du paysage littéraire québécois de l'époque est remarquable¹⁰⁴. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, des critiques qui abordent le Nouveau roman adoptent un vocabulaire vaguement mystique et souvent impressionniste. Peut-être le caractère déroutant de certaines de ces œuvres pousse-t-il la critique à aborder celles-ci de manière plus personnelle, en insistant davantage sur les émotions que les œuvres ont suscitées chez eux? Les redites qu'on retrouve dans les ouvrages et articles cités dans cette partie montrent

¹⁰³ Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », *loc. cit.*, p. 179.

¹⁰⁴ C'est une idée que l'on retrouve également dans plusieurs textes de première réception. Dans sa rétrospective des romans publiés en 1965, Jean-Éthier Blais hésite à inscrire les romanciers québécois dans le sillage du Nouveau roman en raison de la singularité des propositions de chacun. « On parle beaucoup du "nouveau roman", de conception contemporaine de l'art romanesque. En réalité, il y a eu, comme chez Gérard Bessette, ou Claude Jasmin, une tentative de s'insérer dans un mouvement littéraire en formation; mais ce qui en ressort au premier chef, c'est la voix autonome des écrivains beaucoup plus que le triomphe d'une formule. » (Jean-Éthier-Blais, « Romans », *University of Toronto Quarterly*, vol. 35 n° 4, juillet 1966, p. 509.) En 1966, France Théoret propose, dans *Le Quartier latin*, de tracer le portrait des nouvelles tendances du roman québécois à partir de *Quelqu'un pour m'écouter*, *Prochain épisode* et *Le Couteau sur la table*, tous parus dans les deux années précédant la publication de l'article. Selon elle, au « Québec, il n'existe pas un Nouveau Roman, tel qu'on l'appelle là-bas en France, mais de plus en plus, il y a des nouvelles recherches dans notre roman ». (France Théoret, « Hypothèses », *Le Quartier latin*, octobre 1966, p. 1.)

que le Nouveau roman agit comme une catégorie, comme une grille de lecture permettant de mieux appréhender la création romanesque contemporaine.

Si ces autrices et auteurs critiques sont attentifs, voire favorables, à ces renouvellements poétiques du genre romanesque, on voit néanmoins planer l'ombre du roman réaliste sur le corpus. La présence dans la critique québécoise du Nouveau roman serait un « prétexte », estime Martine-Emmanuelle Lapointe : « Le courant sert de cadre historique et conceptuel aux analyses des critiques et, plus encore, renvoie à une certaine idéologie, voire à une mythologie, de la modernité esthétique, devenue une valeur, une norme¹⁰⁵. » Comme l'indique pour sa part Nicole Fortin, la « valorisation du roman contemporain, comme genre rompant avec les pratiques antérieures, se posera ainsi à la fois dans une tradition avec les pratiques antérieures et dans une rupture dans les modes de représentation du réel¹⁰⁶ ». Les « ruptures littéraires » existent ainsi davantage dans le discours critique que dans le contexte de la parution d'une suite d'œuvres novatrices publiées à un même moment, et elles ne produisent pas de radicaux rejets de la tradition. En cela, si les textes que nous venons de convoquer font valoir la nouveauté de ces œuvres, il faut admettre que les analyses qu'on y propose ne s'écartent que peu de ce qu'Alain Robbe-Grillet appelait le vocabulaire de la critique traditionnelle. En cela, comme l'indique Manon Auger, l'histoire littéraire aurait du mal à considérer le présent : « la narrativité inhérente à l'histoire littéraire créant ses propres lois, dont celle de la cohérence est sans doute la plus forte, il apparaît que rien ne peut être véritablement nouveau (c'est-à-dire sans passé pour l'expliquer), mais seulement hérité, repensé ou recréé¹⁰⁷ ». Les ouvrages cités précédemment, qui correspondent à l'histoire littéraire pour la plupart, ont en effet du mal à appréhender les œuvres contemporaines, voire novatrices, en se délestant du vocabulaire et des grilles d'analyses traditionnels du genre romanesque. Le personnage, le récit, la temporalité et la narration sont des éléments sur lesquels la critique québécoise insiste pour faire voir l'écart entre le roman dit traditionnel et les nouvelles formes du roman. En utilisant ces éléments comme des critères d'interprétation du genre romanesque, la critique contribue indirectement à renforcer

¹⁰⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁶ Nicole Fortin, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1994, p. 92.

¹⁰⁷ Manon Auger, Le « contemporain » de la critique : quelques observations à propos d'un récit impossible », *loc. cit.*, p. 139.

l'idéologème « réalisme balzacien ». Du reste, la plupart des textes convoqués dans cette première partie du chapitre affirment que ce mouvement est en train de se construire. Des romans plus anciens, qui jouissent d'une tradition de lecture plus longue et d'un métadiscours plus abondant – qui s'avère parfois un peu encombrant –, constituent néanmoins la référence. Le roman réaliste dit traditionnel exerce une emprise sur la construction de ce courant littéraire nouveau dans le discours de la critique.

Malaises de la critique de première réception devant le Nouveau roman

Dans les textes qui rendent compte de l'actualité littéraire québécoise et, dans une moindre mesure, dans les revues littéraires, le Nouveau roman est également bien présent. Les auteurs de la plupart de ces textes ne proposent pas de définition claire du Nouveau roman. Tout au plus trouve-t-on quelques brefs éléments permettant de le situer, ainsi que les noms des principaux ressortissants français du mouvement. Si on peut supposer que le lecteur d'une revue comme *Lectures* ou *Études françaises* est familier avec le Nouveau roman et, surtout, avec les principaux noms associés au groupe, qu'en est-il du lecteur de journaux généralistes comme *Le Petit journal* ou *Le Soleil*? Bien que ce type de publication comporte souvent une section ou des pages littéraires, il s'adresse principalement à un large public, dont une large part constitue des lecteurs non-initiés. Les auteurs des textes que nous aborderons dans cette section ne jugent pas utile de définir la mouvance, ni de réellement la mettre en contexte, quitte à ce que certains lecteurs se sentent laissés à eux-mêmes.

Utiliser les techniques du nouveau roman

La critique de première réception utilise parfois le Nouveau roman de manière rapide, en supposant que le lecteur possède des connaissances sur le sujet pour bien saisir la teneur des réflexions. Le syntagme sert parfois de formule clé. Ce faisant, le Nouveau roman n'est pas considéré comme une « philosophie » et ne traduit pas nécessairement une entreprise de création romanesque, mais sous-entend la présence dans une œuvre de certains éléments esthétiques, stylistiques et même techniques aisément repérables.

Dans *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, Francine Dugast-Portes rend compte avec beaucoup de clarté de la vie littéraire au temps du Nouveau roman tout en analysant efficacement la poétique de plusieurs romanciers et romancières issus de la mouvance. Elle estime que les nouveaux romanciers ont opéré de multiples altérations du genre romanesque traditionnel à la fois du point de vue de l'énoncé – le récit, les personnages, les actions, les descriptions, etc. –, mais également de celui de l'énonciation. La remise en cause du schéma canonique du genre romanesque se fait par une énonciation qu'elle juge « déconcertante », par une subversion de la langue qui rend incertaine la voix narrative et par un certain « flottement grammatical¹⁰⁸ ». « La lecture peut être sans cesse perturbée par la configuration des phrases, leur longueur démesurée, la manière dont elles occupent, sans alinéas, des pages entières¹⁰⁹ », ajoute-t-elle. Au lecteur, donc, de se dépêtrer de ces « accumulations, parallélismes, antithèses, incises, parenthèses sous toutes ses formes¹¹⁰ » qui marquent nombre de romans de l'époque en France. En somme, par ce rendu flou, imprécis et incertain et en vertu des réflexions métadiscursives de ces narrateurs problématiques, le « processus de lecture est par là même exhibé¹¹¹ » dans plusieurs œuvres associées au Nouveau roman.

Il faut bien le dire, les réflexions de Dugast-Portes que nous venons de relever, bien qu'intéressantes, ne sont pas d'ordre à renouveler la vulgate du Nouveau roman. Il s'agit en effet d'un des traits distinctifs des œuvres de Robbe-Grillet, Sarraute et Butor relevés par la critique française des années 1950 et 1960. Ce relâchement des règles de la grammaire et de la syntaxe est aussi une des caractéristiques inspirées du Nouveau roman que la critique relève le plus souvent dans les romans québécois qui y sont rattachés. C'est en effet une particularité stylistique qui donne une *couleur Nouveau roman* aux œuvres romanesques contemporaines québécoises. Nous verrons dans les prochaines lignes que plusieurs critiques voient ces libertés comme autant d'affronts à la langue française et, d'un même élan, au genre romanesque traditionnel. Ces réflexions transmettent une vision traditionaliste du roman et de la langue. Selon plusieurs critiques, il faut, pour réussir une œuvre romanesque, traiter la langue avec respect et déférence, ce que Jean Basile et Laurent Girouard, par exemple, ne font guère. Au

¹⁰⁸ Francine Dugast-Portes, *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 204.

contraire, les libertés syntaxiques prises par Réal Benoit sont tolérées par la critique qui, comme nous l'avons fait valoir dans le chapitre précédent, estime grandement le romancier. Dans les prochaines pages, nous verrons la manière dont la critique de première réception manie la référence au Nouveau roman français dans ses comptes rendus d'œuvres romanesques contemporaines.

Tout d'abord, Réal Benoit est souvent associé au Nouveau roman. Vincent Therrien, dont le compte rendu est fort positif, croit que cette « bousculade de la rêverie en un flot apparemment désordonné » rappelle la « stylistique mise à la mode par le nouveau roman¹¹² ». L'expression n'est ici qu'une référence stylistique qu'il n'est pas utile de mettre en contexte et par rapport à laquelle il n'a pas lieu de prendre position. De manière similaire, Ivan Boucher soutient que *Quelqu'un pour m'écouter*, qu'on peut associer au Nouveau roman¹¹³, se démarque par sa syntaxe particulière : « L'œuvre est serrée par une ponctuation de nombreuses virgules. Les phrases sont longues, bien construites et bien balancées. Les points de suspension dont se sert continuellement l'auteur sont un emploi heureux et lui permettent de sauter d'une image à l'autre [...]»¹¹⁴. Gilles Marsolais affirme que l'œuvre de Réal Benoit « emprunte l'écriture [*sic*] du nouveau roman¹¹⁵ ». La phrase, dont la formulation est curieuse, met véritablement l'accent sur le style propre au Nouveau roman. Au début de l'article, l'auteur confesse être « terriblement démuni » devant cette œuvre sur laquelle il « ne peu[t] rien dire qui ne soit lourd. Elle décourage toute critique¹¹⁶. » Marsolais est-il dérouteré par la forme de l'œuvre en raison du fait qu'elle s'apparente au Nouveau roman? Il reste vague à ce sujet et préfère se lancer dans une rigoureuse analyse psychanalytique du roman¹¹⁷. *Quelqu'un pour m'écouter* est une œuvre intéressante et

¹¹² Vincent Therrien, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *Livres et auteurs canadiens*, 1964, p. 12.

¹¹³ Boucher soutient qu'« un peu à la manière du nouveau roman, [il] coule [dans le roman] une poésie franche et limpide, faite de souvenirs de bon temps et de rêves d'enfants ». (Ivan Boucher, « Benoit, Réal, *Quelqu'un pour m'écouter* », *Culture*, 1966, p. 93.)

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ Gilles Marsolais, « *Quelqu'un pour m'écouter*, roman de la rêverie créatrice », *Lettres et écritures*, novembre 1964, p. 22.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁷ C'est l'un des rares articles de notre corpus qui s'abreuve à de telles théories. En se basant sur des notions proposées par le philosophe français Gaston Bachelard, mais aussi sur celles du psychiatre Carl Gustav Jung, l'auteur propose d'analyser l'œuvre selon la dialectique « animus-anima », soit la manière dont se projettent les catégories du féminin et du masculin dans l'inconscient des personnages respectivement hommes et femmes. « Nous avons cru trouver dans ce roman (création de la rêverie) un bel exemple de la dialectique animus-anima. Mais *Quelqu'un pour m'écouter* nous apparaît surtout comme le roman de l'anima, comme un repos créateur de l'anima. Plusieurs aspects du roman peuvent nous confirmer cette hypothèse : rêverie, appel à la pureté... » (*Ibid.*,

novatrice, il est de bon ton de la lier au Nouveau roman, mais c'est moins son caractère novateur que les caractéristiques esthétiques communes entre Benoit et la mouvance française qui sont mises en relief par Therrien, Boucher et Marsolais.

Plus critique face au Nouveau roman français, Gilles Marcotte soutient, dans son article cité dans le chapitre précédent, que « [t]rès évidemment, très consciemment, Réal Benoit utilise les techniques du “nouveau roman” : ces longues phrases qui s'étendent sur plusieurs pages, ces enjambements soigneusement calculés de temps, de situations...¹¹⁸ ». On retrouve ici également les éléments stylistiques relevés par Francine Dugast-Portes. L'utilisation des guillemets par Marcotte ne fait pas de doute : c'est bien du mouvement français qu'il s'agit. Or, Marcotte atténue l'importance des liens entre l'œuvre de Benoit et le Nouveau roman, réduit ce dernier à un simple « exercice littéraire ». Le roman de Benoit, juge au contraire Marcotte, est singulier et il détonne même dans l'ensemble de la production de l'époque. C'est un roman « tout rempli de tendresse; sentiment rare dans le “nouveau roman” et dans nos lettres¹¹⁹ ». Marcotte fait valoir la singularité et la nouveauté de l'œuvre plutôt que la filiation avec le courant français, qui ne semble pas, à ses yeux, constituer une véritable entreprise de révolution du genre romanesque. Comme les trois auteurs cités plus haut, Marcotte utilise le Nouveau roman comme une particularité esthétique, une couleur qu'arborent certaines œuvres, dont celle de Réal Benoit. S'il admet que Benoit partage avec ses homologues français certains aspects, il clame la singularité et l'originalité du romancier québécois.

La réception du roman de Benoit est révélatrice : il existe, selon la conception de la critique québécoise de l'époque, une écriture caractéristique du Nouveau roman, et le roman de l'écrivain québécois la rappellerait sobrement. Nous avons mis en lumière dans le chapitre précédent l'excellent accueil dont le roman de Benoit a joui à sa parution. De cette manière, ces auteurs fournissent à Benoit un surcroît de légitimité en le faisant jouer sur la même scène que les romanciers français les plus en vue et les plus innovateurs de l'époque – même si l'écriture de ces derniers est réduite à quelques particularités techniques peu originales.

p. 24.) Notons aussi un article, au sujet de la même œuvre, que France Théoret publie dans *Le Quartier latin* qui évoque des notions de Freud. (France Théoret, « Hypothèses », *Le Quartier latin*, octobre 1966, p. 1; 3.)

¹¹⁸ Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », *loc. cit.*

¹¹⁹ *Idem.*

Une technique romanesque qui nous horripile

Les romans de Jean Basile sont également objets de réflexions sur l'usage de la ponctuation et de la syntaxe dans une œuvre romanesque contemporaine. Ce sont une fois de plus des observations qui appellent semble-t-il tout naturellement les références au Nouveau roman. Les romans de Basile publiés dans les années 1960 prennent la forme de longues phrases asyntaxiques se déployant sur plusieurs pages et sont découpés en de très rares paragraphes. Jean Marcel, dans un compte rendu de *La jument des Mongols*, paru en 1964, associe d'ailleurs cette écriture à celle de Samuel Beckett dans son roman *Molloy*¹²⁰. Cette « technique romanesque qui nous horripile » est caractéristique de « la recette du roman servi à la moderne¹²¹ », ironise pour sa part Roland Charland. Le recours au terme « recette » conteste le caractère novateur de l'œuvre : cela suggère que la syntaxe particulière qu'utilise Basile ne serait qu'une pâle copie de celles qu'on retrouve dans plusieurs œuvres romanesques publiées en France depuis 1950. Claude Daigneault, dans une critique impitoyable du même roman, estime qu'au contraire des nouveaux romanciers français, Jean Basile n'a pas su résister aux affronts face à la langue française et au genre romanesque. « Je veux bien que le nouveau roman soit une tentative romanesque louable d'exprimer de façon originale notre univers moderne en constante évolution. Mais encore faut-il avoir quelque chose à dire, et surtout le dire correctement¹²² », écrit-il. Au contraire des critiques cités plus haut, Daigneault conçoit, avec fort peu de conviction, le Nouveau roman comme un geste créatif en amont de l'écriture de l'œuvre capable de saisir l'air du temps. Or, l'œuvre de Basile n'a pas cette profondeur, croit Daigneault qui remarque simplement que sa « facture typographique est remarquable par l'absence de

¹²⁰ C'est de « roman-recette » que Jean Marcel qualifie lui aussi *La jument des Mongols*. Certains éléments reviendraient dans plusieurs romans du type de celui de Basile. Mais, l'élément central pour que la « recette » soit un succès se situe dans la narration : « Surtout, pour “faire nouveau”, imitez l'écriture sans paragraphe du *Molloy* de Beckett; les gens sont si ignorants au Québec qu'on ne s'en apercevra même pas! » L'œuvre de Basile est en somme le « livre le plus ennuyeux qui ait jamais été écrit au Québec. » (Jean Marcel, « Un semestre de romans et de romanciers », *L'Action nationale*, vol. LIV, n° 10, juin 1965, p. 1022.)

¹²¹ Roland Charland, « *La jument des Mongols* », *Lectures*, vol. 11, n° 5, janvier 1965, p. 124. Bien que l'auteur ne nomme aucun courant ou aucun romancier dit moderne, on peut deviner qu'un roman « à la moderne » se situe non loin des préoccupations du Nouveau roman : « un texte d'une seule volée, coupé en six chapitres, sans paragraphes, farci de phrases qui n'ont de proustien à mon sens que leurs dimensions filandreuses et dans lequel s'affolent d'hésitantes virgules. »

¹²² Claude Daigneault, « *La Jument des Mongols* », *Le Soleil*, 19 décembre 1964, p. 12.

paragraphe¹²³ ». Malgré quelques réussites, dont la « description de certains décors », l’auteur ironise sur la structure syntaxique de *La jument des Mongols* :

Mais si M. Basile admet qu’il lui faille écrire en français pour exprimer sa pensée, il conviendra qu’il faut respecter la syntaxe et la ponctuation qui font de la langue française ce qu’elle est. Je ne crois pas qu’il suffise d’accumuler des mots les uns à la suite des autres, sans les délimiter par la ponctuation, pour composer des phrases qui méritent cette appellation¹²⁴.

Un roman doit être écrit dans un français qui respecte les règles de grammaire, croit Daigneault : son jugement sur l’identité romanesque de l’œuvre s’harmonise avec une conception assez puriste de la langue. Au contraire, les romans légitimes, ceux de la « majorité des auteurs du nouveau roman[,] ont le souci de respecter la ponctuation. Le désordre qui résulte de son absence ou de son mauvais emploi contribue à affaiblir *La Jument des Mongols*¹²⁵ ». Sans réellement cautionner le Nouveau roman, sans non plus appuyer l’entreprise de remise en cause du genre romanesque qu’il incarne, Daigneault récuse le travail de Basile. L’œuvre ressemble aux « petits romans que nous écrivions lors des ferventes années de Belles-Lettres et Rhétorique. Heureusement que nous n’avions point le culot de les confier à un éditeur¹²⁶. » L’œuvre de Basile ne mérite pas l’appellation de « roman ». Peut-être ce dernier remet-il trop radicalement en cause le genre romanesque et la grammaire?

À la fin de son article, Daigneault émet des réserves sur le Nouveau roman lui-même. C’est une inquiétante voie d’avenir pour le genre romanesque : « Au risque de passer pour “un petit bourgeois retardé”, je dirai que le nouveau roman ne me semble pas être la formule idéale de l’expression romanesque, du moins si l’on en juge par *La Jument des Mongols*¹²⁷. » Après avoir éloigné Basile du Nouveau roman, Daigneault inscrit désormais *La jument des Mongols* dans son sillage en réduisant la mouvance à une « formule ». Il est cependant difficile de savoir s’il fonde ses réflexions sur d’autres exemples que sur celui de l’œuvre de Basile. Or, les œuvres qui chamboulent trop fortement les conventions du genre romanesque – et, on peut le croire, de la langue française –, sont contestées par l’auteur : « Un compromis entre la tradition, dont on respecterait la forme, et la formule moderne, à qui on pourrait emprunter la description

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

minutieuse et la facilité de créer un climat de notre époque, pourrait être, je crois, la façon la plus heureuse d'écrire un roman au XX^e siècle¹²⁸. » Beaucoup moins enthousiaste face à *La jument des Mongols* qu'elle ne l'était devant *Quelqu'un pour m'écouter*, la critique associe le roman de Basile aux mauvais côtés du Nouveau roman et elle n'est pas réellement convaincue par la remise en cause des formes romanesque que l'auteur propose.

L'effet d'une élucubration : étude de la réception de *La ville inhumaine* de Laurent Girouard

Premier roman publié aux Éditions Parti pris, *La ville inhumaine* de Laurent Girouard a reçu une attention soutenue à sa parution en 1964, avec 19 textes publiés à son sujet dans les premiers mois après sa sortie. Il est cependant depuis tombé dans l'oubli, n'ayant d'ailleurs jamais été réédité. Si Girouard n'a jamais republié de romans et que sa participation à *Parti pris* s'est limitée aux deux premières années d'existence de la revue, il s'est longtemps consacré à l'archéologie et aux relations entre les chercheurs québécois de différentes disciplines œuvrant autour de la culture des Premières Nations, entre autres en faisant partie du comité fondateur de la revue *Recherches amérindiennes au Québec* en 1971¹²⁹. *La ville inhumaine* est, à sa parution, associée par la critique au Nouveau roman¹³⁰ – association que Girouard, à l'inverse de Réal Benoit¹³¹, par exemple, cautionne¹³².

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ [La rédaction], « Présentation », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 43, n° 2-3, 2013, p. 105-106. *Recherches amérindiennes au Québec* était à l'origine un « bulletin de liaison » permettant de réunir différents chercheurs québécois spécialistes de culture des Premières Nations. Le bulletin, créé par Charles A. Martin et Camil Guy (le comité de rédaction était alors composé de Michel Audet, Camil Guy, Sylvie Vincent et Laurent Girouard) deviendra une véritable revue dès le deuxième numéro. « La naissance de ce bulletin s'inscrivait dans un contexte sociopolitique où l'affirmation de l'identité québécoise s'imposait davantage, tout en s'arrimant à la volonté de mieux connaître les Premières Nations et les Inuits ». (p. 105) Girouard a été président et directeur de la revue de même que trésorier de la Société Recherches amérindiennes au Québec. En 2013, la revue lui consacre un dossier-hommage.

¹³⁰ [Anonyme], « *La Ville inhumaine* par Laurent Girouard », *Bulletin du Cercle juif*, mars 1964, p. 3; Jean-Louis Major, « Lettre à J. Y. À propos de *La Ville inhumaine* », *Le Droit*, 28 mars 1964, p. 19; Naïm Kattan, « Lettre de Montréal. Une nouvelle littérature? », *Canadian Literature*, printemps 1965, p. 47-51.

¹³¹ L'association entre Benoit et le Nouveau roman est faite par plusieurs, même si le principal intéressé se défend, dans diverses entrevues, d'appartenir à ce regroupement. Voir André Major, « Lauréat du Grand Prix littéraire de la ville de Montréal », *Le Petit Journal*, 23 mai 1965, p. 34; Alain Pontaut, « Prix littéraire de la ville de Montréal. Pour un portrait de Réal Benoit, romancier exigeant et sentimental », *Le Devoir*, 1^{er} mai 1965, p. 13; 15.

¹³² Gaston Saint-Pierre, « Première Éditions Parti pris : une "Ville" de Laurent Girouard », *Le Devoir*, 7 mars 1964, p. 10.

Malgré sa place discrète dans l'histoire littéraire québécoise, l'œuvre est parfois mentionnée dans les articles et ouvrages au sujet des romans urbains publiés par les romanciers de *Parti pris*¹³³, aux côtés du *Cabochon*¹³⁴ d'André Major et du *Cassé*¹³⁵ d'André Renaud. Dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Max Roy croit que le roman « reflète bien le paradoxe d'une entreprise révolutionnaire réduite à l'activité symbolique¹³⁶ ». Roy juge fort négativement cette œuvre « équivoque et déconcertante¹³⁷ » dont la structure « semble dénuée de toute rigueur¹³⁸ ». « Hormis ses deux parties distinctes, ce roman est morcelé au point d'être inintelligible¹³⁹ ». Les doléances de Max Roy ne sont pas sans rappeler celles de la critique à la parution de l'œuvre quinze ans plus tôt.

Le roman de Girouard est composé d'une multitude de discours (politique, littéraire, social) et de genres (des lettres, des extraits de journal intime, un procès-verbal) rendant sa diégèse tout sauf linéaire. Afin de retracer les événements de sa vie, le journaliste Émile Drolet écrit un livre, *La ville*, recueil de poésie dont plusieurs poèmes sont directement retranscrits dans le roman de Girouard. En fait, ces écrits sont parsemés aux quatre coins de l'œuvre, ouvrant autant de brèches permettant la réflexion métacritique de la part du personnage et, partant, de

¹³³ Pierre-Luc Bégin, « *Parti pris* : un phénomène majeur méconnu », *Québec français*, n° 153, 2009, p. 48-50; Robert Major, *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979, 341 p; Lise Gauvin, « *Parti pris* » *littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », [1975], 2013, 221 p.

¹³⁴ C'est une association que fait parmi d'autres Marie-André Beaudet dans un article paru dans *Tangence* sur les rapports entre urbanité et langue dans la littérature québécoise. En partant de l'idée selon laquelle la « langue se trouve chargée d'une expérience individuelle et collective "d'être au monde" », Beaudet propose un rapprochement assez singulier entre les poètes exotiques du tout début du XX^e siècle (Guy Delahaye, Émile Nelligan et Paul Morin entre autres) et les romanciers partipristes. Selon elle, les deux groupes d'écrivains placent l'urbanité au centre de leur rapport à la langue littéraire. Pour les poètes exotiques, l'expérience de la ville est une sorte de clé de voûte à une expérience globale (thématique, linguistique, esthétique) de la modernité globale qui s'oppose fortement au rapport à la nature qui préoccupe les poètes régionalistes. Montréal, bien que plus symbolique que réelle, est pour les exotiques « une ville bourgeoise qui favorise l'ouverture au monde ». Au contraire, pour les partipristes, la métropole est « une ville prolétaire, marquée de tous les signes de la fermeture et de l'aliénation », selon les préoccupations intellectuelles de la revue. Malgré ces disparités dans la fonction et dans la présence de l'urbanité, Montréal « se présente comme une expérience primordiale dans la formation de la pensée » des deux « regroupements d'écrivains ». « À cinquante ans d'intervalle, Montréal offre à deux groupes de jeunes écrivains l'expérience de la confrontation des cultures et du choc des langues ». (Marie-Andrée Beaudet, « Langue et urbanité dans la littérature québécoise », *Tangence*, n° 48, 1995, p. 56-64.)

¹³⁵ Jacques Renaud, *Le Cassé*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1964, 126 p.

¹³⁶ Max Roy, « *La Ville inhumaine* », Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, coll. « Michel-Beaulieu », 1980, p. 949.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*

l'auteur réel. Dans la première partie de l'œuvre, deux voix narratives se confrontent : un narrateur omniscient relatant le quotidien du protagoniste et la voix intérieure, qualifiée de « vision-poème¹⁴⁰ » par Lise Gauvin, de ce dernier. Cette voix lyrique est une intruse : elle fait en quelque sorte dérailler le fonctionnement du discours romanesque, empêchant la représentation réaliste et rendant incertaine l'énonciation même du roman :

Assis à la table, [Émile Drolet] range les livres. Le cendrier. Le coupe-papier. Les feuilles de notes. Il s'accroche aux choses. Cinq trous. Peut-être des clous ou un stylo distrait. Usée sur les bords par une longue friction du veston, une caresse fiévreuse de ses bras et mains inactives. *Il s'agit de se caler dans les pores du bois et de respirer profondément avant la noyade, ou... si vous préférez les noix grillées...*¹⁴¹

La narration est d'abord sobre et limpide puis perd peu à peu son rôle descriptif. Le style télégraphique puis le caractère hypothétique de la phrase, accentué par la locution « peut-être », affectent l'état du protagoniste. Le caractère abstrait du décor découle de l'état psychologique du protagoniste mais engendre cet état en retour, laissant la place à la « vision-poème ». À mesure que la phrase se déploie, son intelligibilité se disloque. L'esprit du protagoniste, aux prises avec sa fièvre lyrique, associe deux objets qu'aucune logique n'unit, sinon la sonorité entre « noyade » et « noix grillées ».

Puis, dans la deuxième partie du roman, la narration est prise en charge par Drolet qui avoue l'impossibilité de raconter sa propre histoire : la première partie se clôt sur l'échec de la narration. Des fragments de lettres, des souvenirs et même un procès-verbal viennent compenser l'absence d'un narrateur omniscient dans cette seconde partie. La dépossession de Drolet s'accroît et les mots renient davantage leurs propres référents. « La marche m'apporte occasionnellement de tels moments d'extase erratique¹⁴² », affirme-t-il. Marcher permet au personnage de plonger en lui-même, mais durant ces « moments d'extase erratique », la narration erre également, elle fait fausse route au gré des déambulations du protagoniste. Drolet décrit lui-même le monde qui l'entoure de manière aussi onirique que poétique : « Puis des maisons s'appuyant les unes aux autres...des fenêtres comme des viscosités dans les murs de béton. Des signes de vie!¹⁴³ » Difficile d'établir avec certitude la part de réalité et de fabulation

¹⁴⁰ Lise Gauvin, « Parti pris » littéraire, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴¹ Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, Montréal, Éditions Parti pris, 1964, 188 p. 24. (C'est l'auteur qui souligne.)

¹⁴² *Ibid.*, p. 117.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 118.

du narrateur dans cette scène au moment où « [de] vide en vide [son] imagination s'étonnait [...] des constructions vacillantes qu'élaboraient les immeubles dans l'ambiance floconneuse¹⁴⁴. » La ville est mouvante, l'aspect des matériaux est remis en doute (les immeubles sont des « constructions vacillantes »), conférant à la scène une allure abstraite.

Une remise en cause du langage romanesque s'effectue par la mise en abyme de l'écriture dans l'œuvre. Le caractère métadiscursif du roman le lie en cela aux principaux acteurs du Nouveau roman français, conformément aux observations de Francine Dugast-Portes citées en ouverture de chapitre. En effet, tout au long de l'œuvre, le personnage d'Émile Drolet rédige son propre livre. Plusieurs des poèmes qui composent cette œuvre fictive, qu'une typographie particulière rend aisément repérables, sont transcrits dans l'œuvre. Ces écrits qui tapissent et colorent le roman de Laurent Girouard engendrent, d'une part, une intrusion de la poésie dans le genre romanesque qui régit le roman et, d'autre part, intentent un procès à l'écriture romanesque. Certains poèmes accompagnent en quelque sorte des scènes de l'œuvre : ils en sont une contrepartie symbolique. Ce procédé est utilisé par exemple lors d'une scène d'amour entre le protagoniste et le personnage de Jeanne. Plus tard, cette dernière donne son propre point de vue sur cette scène, qu'elle a vécue négativement, dans une lettre qu'elle adresse à une certaine Odette. « Ce souvenir m'écœure encore aujourd'hui¹⁴⁵ », avoue-t-elle. Le lecteur est aux prises avec trois points de vue forts distincts d'une même scène, accentuant l'incertitude des faits narratifs et de l'énonciation même du roman¹⁴⁶.

Le roman de Laurent Girouard est l'objet de critiques mitigées lors de sa parution. Certaines critiques sont en fait très négatives. Dans son compte rendu – réellement défavorable –, Clément Lockquell affirme que l'œuvre, une « suite de hoquets lyriques¹⁴⁷ », n'a rien à voir avec celles des Français : « L'auteur assure que par sa technique son œuvre se rapproche du nouveau roman. Je ne m'en suis pas aperçu¹⁴⁸. » En plus de se moquer de Girouard qui se réclame de la mouvance du Nouveau roman, Lockquell s'en prend aux libertés

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴⁶ Selon Lise Gauvin, « Girouard propose [...] une écriture a-formelle, seule manifestation possible de l'incohérence, dans laquelle le passage du *il* au *je* ne s'affirme que pour mieux marquer la négation finale du *je* et par le fait même du *je* écrivant ». (Lise Gauvin, « *Parti pris* » littéraire, *op.cit.*, p. 127.)

¹⁴⁷ Clément Lockquell, « Laurent Girouard, *La Ville inhumaine* », *loc. cit.*

¹⁴⁸ *Idem.*

syntaxiques et grammaticales prises par le romancier. Au sein de ce « fourre-tout », nombreux sont les éléments formels sujets à critique : dans l'œuvre « s'enjambent allègrement le passé et le présent, la ponctuation, arbitrairement abandonnée reprend naturellement ses droits, les artifices avant-gardistes se dénuent avec naïveté¹⁴⁹ ». En somme, « on est à cent lieues de Robbe-Grillet et de Simon ». Un fois de plus, le Nouveau roman est une sorte de figure commode à invoquer lorsqu'une œuvre s'écarte des conventions génériques – et grammaticales – reliées au roman. Cependant, les deux romanciers invoqués par Lockquell sont visiblement estimés par ce dernier et Girouard ne fait vraisemblablement pas partie de leur fratrie. Ces propos rappellent d'ailleurs ceux, durs, de Naïm Kattan au sujet de l'œuvre : « Girouard a adopté les techniques du nouveau roman ce qui a réduit cette descente aux enfers [du protagoniste] à un simple exercice de style¹⁵⁰ ».

Au début de son compte rendu, Jean Basile avoue ressentir une certaine gêne à critiquer l'œuvre « parce qu'il s'agit d'un premier roman et peut-être d'un premier roman qui n'était pas, fondamentalement, destiné à la publication¹⁵¹ ». Mais Basile est surtout embêté par une déclaration de Girouard publiée dans *Le Devoir* qui dit récuser la littérature « artisanale ». Après avoir exprimé son affection pour la « recherche technique en littérature et les nouveaux horizons qu'elle permet d'explorer¹⁵² », il se permet une mise au point : « précisément, la recherche du nouveau roman français est de type artisanal. Liberté n'est jamais licence. Au contraire¹⁵³. » Un livre dont la forme est réellement libre n'est désordonné qu'en apparence, croit le critique du *Devoir* : l'écriture d'une œuvre novatrice découle d'un travail acharné. Cependant, Basile affirme que *La ville inhumaine* lui « fait l'effet d'une élucubration ». En fait, malgré « l'apparence de mots rares », l'œuvre de Girouard « n'innove en rien¹⁵⁴ ». Pour Basile, les nouveaux romanciers français accompagnent leur liberté créatrice d'une responsabilité. Ce plaidoyer en faveur d'une création singulière, obstinée et délivrée des contraintes, est assez rare dans le discours de la critique québécoise des années 1960. Peut-être est-ce parce que Jean Basile est lui-même écrivain qu'il tient de tels propos? Si la critique de Basile est plutôt négative, elle

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Naïm Kattan, « Lettre de Montréal. Une nouvelle littérature? », *loc. cit.*, p. 49.

¹⁵¹ Jean Basile, « *La Ville inhumaine* de Laurent Girouard », *Le Devoir*, 14 mars 1964, p. 11.

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Idem.*

ne remet pas en cause les libertés esthétiques de Girouard. Basile aurait peut-être préféré que ce dernier propose une œuvre plus radicalement novatrice (« Pas de ponctuation, c'est fait depuis longtemps par toute une série d'écrivains. Changement de caractère et disposition typographiques mais, depuis Mallarmé, c'est une platitude¹⁵⁵. ») En somme, le rapprochement entre Girouard et l'art de Robbe-Grillet et de Sarraute – et même celui de Mallarmé – par la critique à la réception de *La ville inhumaine* entraîne une dévalorisation de l'œuvre : ses faiblesses alléguées sont mesurées en contrepoint des caractéristiques esthétiques de la mouvance française. En fait, la critique juge que si on peut relever des accointances entre l'œuvre et celles des nouveaux romanciers français, la tentative de remise en cause des formes romanesques effectuées par Girouard manque de conviction.

Les références au Nouveau roman qui affluent dans la critique de première réception agissent comme un cadre analytique commode permettant d'appréhender ces œuvres romanesques déroutantes. Les aveux de Gilles Marsolais, qui dit se sentir « terriblement démuni » après sa lecture de *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit, expriment avec franchise les troubles de la critique. Marsolais, qui reconnaît les liens entre l'œuvre de Benoit et le Nouveau roman, n'arrive pas à enrichir sa critique des propositions théoriques et créatrices de ces écrivains français. La figure du Nouveau roman, plutôt que d'offrir des pistes d'analyse riches, empêche les critiques d'aborder les œuvres en profondeur. Le compte rendu de Marsolais l'illustre avec éloquence : il lui faut recourir à la psychanalyse pour affronter l'envahissante image de la mouvance française. À l'opposé, certains critiques comme Ivan Boucher, Clément Lockquell ou Claude Daigneault se rabattent sur des observations plus superficielles : la facture syntaxique, voire typographique, est pointée du doigt par les trois critiques qui affichent un certain conservatisme. De cette manière, puisqu'il s'agit d'éléments facilement identifiables, les comparaisons peuvent alors être opérantes. La critique met en somme en lumière la disparité entre le capital symbolique des deux romanciers québécois et celui de Robbe-Grillet et de Sarraute. Les romanciers québécois veulent *faire nouveau* en imitant – mal – leurs homologues français. Certains critiques, comme Gilles Marcotte ou Clément Lockquell, jugent plus négativement le Nouveau roman français et l'association entre ce dernier et les œuvres recensées est surtout négative. Ainsi, Marcotte a tôt fait dans son article de récuser le lien entre *Quelqu'un*

¹⁵⁵ *Idem.*

pour m'écouter de Réal Benoit, qu'il a beaucoup aimé, et le Nouveau roman. Mais alors, comment faire autrement que de considérer ces œuvres comme de simples « exercices de style », comme l'exprime Naïm Kattan au sujet de *La ville inhumaine* de Laurent Girouard?

Le modèle réaliste sert une fois de plus de référence du genre : les commentaires les plus réfractaires au sujet de la syntaxe et de la grammaire des œuvres de Girouard et de Basile le montrent bien. En mettant de l'avant certaines particularités stylistiques qui s'apparentent aux techniques que les nouveaux romanciers français ont « mises à la mode », comme l'indique Vincent Therrien, ou en les qualifiant de « formule » comme Claude Daigneault, plusieurs critiques alimentent l'idéologème du « réalisme balzacien » dans l'horizon d'attente de l'époque. En insistant sur la facture particulière de certains textes – les longues phrases juxtaposées par exemple –, la critique en fait un élément excentrique s'écartant du roman réaliste traditionnel. Ces éléments sont relevés avec récurrence, ce qui fait en sorte qu'il n'est pas toujours nécessaire de nommer le Nouveau roman : « J'ai l'impression que Marie-Claire Blais nage trop souvent dans une atmosphère de facilité. Elle s'attarde pendant quatre romans à décrire à peu près les mêmes thèmes, avec des mots très forts. Serait-ce parce qu'il s'agit d'un style à la mode? Et surtout d'un style qui attire? », écrit Simon Routhier au sujet de la production romanesque de Blais en 1967. Si les doléances de Routhier concernent les thèmes « noirs » exploités par Blais (la mort, la souffrance, la fin du monde, etc.), ils sont également dirigés contre son style qui relèverait d'une simple mode. L'écriture de Blais, déjà associée au Nouveau roman et, plus largement, aux nouvelles tendances du roman québécois, est ainsi réduite à sa conformité plus qu'à son innovation : l'écrivaine écrit des romans à la manière de ceux qui s'écrivent aujourd'hui, pouvant ainsi s'inscrire dans l'air du temps.

Une nouvelle invention sous la force de la poussée créatrice.

Dans le sillage de la parution de *L'avalée des avalées* et d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* le roman québécois a « fait un bond prodigieux dans les années passées¹⁵⁶ », écrit en 1969 Paule Leduc. Sous l'impulsion de ces deux livres, c'est toute la « forme littéraire » qui se serait « disloquée et recréeée sous la poussée de son objet qui créait par ce phénomène sa

¹⁵⁶ Paule Leduc, « Le Roman », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, 1969, p. 205.

propre expression¹⁵⁷ ». Ces mots, extraits d'un article recensant les principales parutions romanesques de 1968, cristallisent le sentiment de nombreux critiques de l'époque face à l'évolution du roman québécois – et, plus largement, de la littérature québécoise. Paru vers la fin de la décennie, cet article s'apparente à une forme de rétrospective. Comme nous le faisons valoir dans l'introduction de ce chapitre, la réflexion sur le Nouveau roman pousse à aborder la production littéraire contemporaine. Or, dans le discours critique de l'époque, les formules évoquant la présence d'une littérature nouvelle et, plus précisément, d'un renouveau romanesque, sont nombreuses : il existe une « littérature nouvelle¹⁵⁸ » ou une « nouvelle littérature¹⁵⁹, une forme de « Nouvelle prose¹⁶⁰ » – selon le titre d'une chronique tenue par André Vachon –, de même qu'une « nouvelle génération de romanciers¹⁶¹ ». Nombreux sont les critiques qui associent le roman contemporain québécois à différentes mouvances romanesques mondiales du XX^e siècle¹⁶². Certains critiques, plus rares, en cautionnant la part

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹⁵⁸ Alain Pontaut, « “Parti pris” et le roman de revendication sociale » dans Alain Pontaut, « “Parti pris” et le roman de revendication sociale » dans Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV, op.cit.*, p. 120.)

¹⁵⁹ Naïm Kattan, « Lettre de Montréal. Une nouvelle littérature? », *loc. cit.*, p. 48; Jean Éthier-Blais, « Lettres canadiennes-françaises : Une nouvelle littérature », *Études françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 106. Dans ce tout premier numéro de la revue *Études françaises* publié en 1965, Jean Éthier-Blais signe une chronique intitulée « Lettres canadiennes-françaises : Une nouvelle littérature ». Dans l'avant-propos de ce numéro liminaire, l'équipe de rédaction affirme vouloir renforcer les liens entre les universités québécoises et européennes. Quatre articles sont publiés par des chercheurs français (Monique Parent, Michel Mansuy, Bernard Dupriez et Madeleine Marin), trois par des chercheurs québécois (André Brochu, Jean Éthier-Blais, Réginald Hamel) et un par un chercheur canadien (David M. Hayne de l'Université de Toronto). Les quatre premiers proposent des travaux sur la littérature française, alors que les quatre derniers se penchent plutôt sur la littérature québécoise (désignée comme « canadienne-française »). La rédaction dit dans l'avant-propos vouloir « initier le public d'outre-mer aux problèmes si particuliers de la littérature canadienne-française, qui s'est longtemps cherchée et qui maintenant se trouve ». (« Avant-propos », *Études françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 3-4.) Si l'équipe de rédaction désire revisiter l'héritage littéraire québécois par l'entremise d'un article sur Laure Conan rédigé par André Brochu, on sent que le regard est résolument porté vers le présent et, surtout, vers l'avenir. Par exemple, Réginald Hamel propose une « Bibliographie des lettres canadiennes-françaises » qui recense les ouvrages et les articles parus au Québec en 1964. David M. Hayne, dans « Les grandes options de la littérature canadienne-française », réfléchit pour sa part aux principaux dilemmes auxquels font face les écrivains québécois en contexte de littérature « mineure » : à quel lectorat doit-il s'adresser? Doit-il aborder des thématiques propres au Québec et dans une langue propre aux Québécois?

¹⁶⁰ André Vachon, « Chronique des lettres : Nouvelle prose », *Relations*, n° 283, juillet 1964, p. 210-211.

¹⁶¹ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française, op. cit.*, p. 197.

¹⁶² Jacques-A. Lamarche associe Marie-Claire Blais à la fois au Nouveau roman, mais également au cinéma de Jean-Luc Godard. (Jacques A. Lamarche, « La thématique de l'aliénation chez M.-C. Blais », *Cité libre*, vol. 16, n° 88-89, août 1966, p. 27.) Clément Lockquell, quant à lui, voit des ressemblances entre *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et Jean Genet, Lewis Carroll et Virginia Woolf. (Clément Lockquell, « Blais (Marie-Claire), *Une saison dans la vie d'Emmanuelle*. Roman. Montréal, édition du Jour [1965]. 128 p. 21 cm. (Coll. Les Romanciers du jour, R 16) », *Le Soleil*, 26 juin 1965, p. 14.) Il observe également, dans *Papa Boss* de Jacques Ferron, des traits rappelant Jarry, Prévert et Queneau. Or, Ferron a appauvri l'héritage de ces auteurs. (Clément Lockquell, « Aux

d'américanité du roman québécois de l'époque, associent le renouveau des formes romanesques à la *beat generation*¹⁶³. Le titre d'un article de Pierre de Grandpré publié dans *Liberté*, « Notre génération "beat"¹⁶⁴ », participe par exemple, par l'entremise du déterminant possessif « notre », d'une sorte de rapatriement du mouvement littéraire étasunien¹⁶⁵.

La critique de l'époque remarque bel et bien un renouveau des formes romanesques qui va au-delà de la simple ressemblance formelle avec le Nouveau roman. Les propos de Nicole Leduc, dans son article, sont fort imagés : une sorte d'impulsion irrépressible aurait été exercée par le genre romanesque lui-même. La forme littéraire romanesque semble ainsi avoir rejailli de

antipodes : *Papa Boss* de Jacques Ferron - *Contes de coin de l'œil* de Gilles Vigneault », *Le Soleil*, 23 avril 1966, p. 6.) La « verneur du langage » de *Papa boss* de Ferron évoque Henry Miller à Jean-Yves Thériage. (Jean-Yves Thériage, « Est-ce le chef-d'œuvre de l'année? », *Le Canada français*, 12 mai 1966, p. 40.) Aux yeux de Bernard Valiquette, le mélange de réalisme et de fantaisie présent dans *Papa Boss* s'apparente à Marcel Aymé. (Bernard Valiquette, « Le livre de la semaine : *Papa boss* », *Échos-Vedettes*, vol. 4, n° 18, 21 mai 1966, p. 24.) Pierre de Grandpré perçoit un caractère fantastique dans quelques romans québécois contemporains rappelant les œuvres de Kafka, Musil, Sartre ou Günter Grass. (Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne : Le "Pays incertain" du fantastique et de l'humour », *loc. cit.*) Jean Éthier-Blais trace pour sa part des liens entre *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin et l'écriture de Vladimir Nabokov. (Jean Éthier-Blais, « Un livre nouveau d'Hubert Aquin : *Trou de mémoire* », *Le Devoir*, 11 mai 1968, p. 15.) Enfin, Jan Stafford voit en Laurent Girouard un Céline « [...] par l'essentiel, ses désastres sont plus vrais, moins successifs, moins suggestifs, ses horreurs sont nettes et pures. (Jan Stafford, « Un livre d'avant le carnage », *Le Quartier latin*, 9 avril 1964, p. 11)

¹⁶³ [Anonyme], « *La Ville inhumaine* de Laurent Girouard », *Le Bulletin du Cercle juif*, *loc. cit.*; Naïm Kattan, « Lettre de Montréal. Une nouvelle littérature? », *loc. cit.* Les références à la *beat generation* évoquent la délicate question de l'autonomie de la littérature québécoise et de ses rapports avec la France. En évoquant cette génération d'écrivains américains, dont le travail relance le mythe d'une création résolument libre, voire fondatrice, la critique peut alors justifier et légitimer l'entreprise de certains romanciers québécois de l'époque. Les propositions de Kattan nous apparaissent comme une tentative de cerner les particularités du roman contemporain québécois. Dans son article, l'auteur analyse les œuvres de la constellation de romanciers de *Parti pris* ainsi que la notion de joul. Il s'agit d'écrivains solidement attachés au contexte québécois, et qui ambitionnent de transformer non seulement la littérature québécoise, mais la société en entier. C'est donc pour Kattan l'occasion de réfléchir à un renouveau de la littérature dans un contexte proprement québécois en s'écartant d'une recherche un peu stérile de ressemblances esthétiques entre différentes littératures nationales.

¹⁶⁴ Pierre de Grandpré, « Notre génération "beat" », *Liberté*, vol. 6, n° 3, 1964, p. 258-268. Dans cet article, de Grandpré, qui traduit l'expression *beat generation* par « génération *sauvage* », propose une analyse du roman de Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, ainsi que d'*Inutile et adorable* de Roger Fournier et d'*Ethel et le terroriste* de Claude Jasmin. Plus radical et moins *élitiste*, le projet de ces écrivains américains des années 1950 et 1960 offrirait des pistes d'analyse éclairantes pour appréhender la production de Jean Basile, de Laurent Girouard ou de Réal Benoit, entre autres. Il soutient qu'un même esprit de révolte anime les personnages de nihilistes insoumis mis en scène dans ces romans. Elle les pousse, semble-t-il, à « prendre des distances tant à l'égard du "nouveau roman" que du roman traditionnel » (p. 258), soutient de Grandpré. Le Nouveau roman est invoqué et tout de suite mis à distance. En effet, la filiation avec la littérature américaine convient mieux à cette génération désireuse de rompre avec « l'école, l'héritage, l'apprentissage émerveillé » et d'investir un imaginaire littéraire encore en friche. « Ces romanciers nouveaux ont donc soif de commencements obscurs, de ce qui est vierge et premier » (p. 259), affirme de Grandpré.

¹⁶⁵ Comme l'indique Pierre Nepveu, les écrivains québécois ont été, dès les années 1930, fascinés par l'imaginaire de l'Amérique, représentant à la fois l'altérité mais également une partie de leur identité. (Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.)

ses propres cendres. C'est un mouvement qui, illustre-t-elle, se joue en amont de l'écriture de plusieurs œuvres qui se développe à l'époque. Elle poursuit en affirmant :

Nous pouvons reconnaître la valeur [de *L'avalée des avalés* et d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*] à cette forme nouvelle qui naît d'un besoin tout intérieur, l'auteur reniant successivement les moyens rhétoriques ordinaires d'expression, moyens qui se sclérosent à l'usage et sont chaque fois le fruit d'une nouvelle invention sous la force de la poussée créatrice. L'œuvre marquante ne l'est donc que dans la mesure où elle recrée la forme qui est elle-même recrée par la nouveauté des thèmes intérieurs¹⁶⁶.

Tout se passe comme si le roman répondait à un urgent besoin de se renouveler, d'adopter une forme qui, désormais, saurait dire adéquatement son essence. Et ce renouvellement des formes n'est pas un phénomène solitaire, mais un mouvement de solidarité : la littérature est, pour Leduc, un discours englobant, et les particularités esthétiques d'une œuvre seraient capables d'influencer les œuvres littéraires subséquentes. Le Nouveau roman québécois est aussi un roman *nouveau*. Les romancières et romanciers québécois ont, comme leurs homologues français depuis une dizaine d'années, fait paraître des œuvres que la critique québécoise doit appréhender selon un cadre interprétatif renouvelé lui aussi.

Bien que le Nouveau roman soit une référence récurrente pour évoquer la production romanesque contemporaine québécoise, la critique a parfois du mal à recevoir les mutations du roman et en vient fréquemment à exprimer son malaise. En effet, devant certaines œuvres, elle se trouve fort dépourvue. Son savoir préalable à la lecture de ces œuvres n'est souvent pas adéquat, le vocabulaire analytique et les notions herméneutiques traditionnellement liés au genre romanesque qu'elle utilise étant inopérants pour l'analyse. Il faut alors user de différentes stratégies; nous en verrons deux dans la prochaine section de ce chapitre. D'abord, nous observerons la manière dont la critique, comme s'il lui était impossible de transmettre ses impressions de lecture dans un langage strictement romanesque ou plus largement littéraire, utilise le vocabulaire lié à l'art pictural ou cinématographique. Ensuite, nous verrons la propension de la critique à pointer du doigt le côté bigarré, voire étrange, du roman contemporain – c'est particulièrement le cas dans les références au baroque que nous

¹⁶⁶ Paule Leduc, « Le Roman », *loc cit.*, p. 206.

observerons plus loin¹⁶⁷. Bien que distincts, ces deux phénomènes exemplifient similairement le fait que la critique cherche à saisir ce roman contemporain qui échappe à son emprise.

Écrire par petites touches

Certains romans posent un défi aux lecteurs. La réception de ces œuvres, dont on reconnaît le caractère novateur, révèle que la critique se détourne parfois du langage d'ordinaire réservé à l'analyse du genre romanesque pour mieux emprunter au vocabulaire d'autres disciplines artistiques. La critique manifeste son ambivalence devant la nature générique de l'œuvre recensée. Avouant sa difficulté à classer cette dernière, ou affichant à tout le moins un certain soupçon quant à sa nature générique, il lui faut se défaire des automatismes de lecture que la théorie romanesque impose. Les critiques s'attachent par exemple à différents schèmes associés à la peinture. Ainsi, *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit serait selon E.-A. Grenier une « parfaite imitation romanesque de la manière des peintres non figuratifs¹⁶⁸ ». Son protagoniste ne prononcerait pas au dire de Michèle Mailhot des mots mais tracerait « des tableaux » et se raconterait « en image, en clairs-obscur¹⁶⁹ ». Ce serait, selon cette dernière, la meilleure manière de dompter le « dépaysement total où nous laisse la lecture de ce livre. Que s'est-il passé? On retourne au début, on relit des passages : même malaise¹⁷⁰. » L'univers de l'œuvre s'apparenterait par ailleurs à celui de Salvador Dali, croit Cécile Cloutier, ce qui engendrerait une « “logique défigurée”, au moins alogique et peut-être pré-logique¹⁷¹ ». *Le Jour est noir* serait moins un livre à lire qu'une peinture à contempler, suggère Henri Dallaire¹⁷². De semblables descriptions sont utilisées par certains critiques au sujet du roman *Amadou* de Louise

¹⁶⁷ Il est intéressant de noter que pour les auteurs de *L'Histoire de la littérature québécoise*, la notion de baroque est associée à certains romans des années 1980, marqués par une « architecture complexe », d'importants « jeux formels et par une interrogation sur l'identité subjective sur fond de violence et de chaos ». Le baroque émerge également du caractère extrêmement contemporain de ces œuvres, « à une époque où les repères semblent plus confus que jamais. La réalité quotidienne y est pleine d'énigmes, enveloppée dans une atmosphère inquiétante et saturée de références littéraires ». (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 552-560.) Le baroque est également associé à la littérature haïtienne et, plus largement, antillaise. Voir à ce propos : Joubert Satyre, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, Montréal, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2002, 360 p.; Christiane Ndiaye, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 61-71; Dossier « Réel, merveilleux, magie et baroque dans la Caraïbe », *Archipelies*, n° 5 2018 [En ligne : <https://www.archipelies.org/153>].

¹⁶⁸ E.-A. Garnier, « Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter* », *loc. cit.*

¹⁶⁹ Michèle Mailhot, « Faisons place aux hommes. », *Châtelaine*, juillet 1964, p. 8.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ Cécile Cloutier, « Le nouveau roman canadien », *loc. cit.*, p. 27.

¹⁷² Henri Dallaire, « Livres », *Maintenant*, n° 5, mai 1962, p. 194.

Maheux-Forcier. Cécile Cloutier et Réjean Robidoux affirment par exemple que cette œuvre s'apparente à un tableau impressionniste : l'autrice écrirait par « petites touches¹⁷³ » et donnerait l'impression d'une « mosaïque » équilibrée par le « retour habile des thèmes ». Les personnages sont de surcroît « peints » par la romancière. Bien que les *topoi* liés à l'art figuratif n'abondent pas dans le discours critique de l'époque, le fait qu'ils soient particulièrement concentrés autour de l'œuvre de Benoit et de Maheux-Forcier participe d'une sorte de résonance discursive¹⁷⁴.

Certains critiques ont plutôt recours au cinéma pour illustrer leurs comptes rendus¹⁷⁵. Est-ce un hasard? Le cinéma est alors un référent évocateur, commode à convoquer pour mieux parler de certains livres. Rappelons que plusieurs écrivains français sont reconnus pour leurs œuvres cinématographiques – pensons à Marguerite Duras ou à Alain Robbe-Grillet – et que des ouvrages critiques tissent des liens entre cinéma et Nouveau roman. Réal Benoit, pour sa part, a œuvré comme cinéaste, producteur de films et critique cinématographique. Parmi ces occurrences, qui ne sont pas extrêmement nombreuses, nous devons l'admettre, l'un des comptes rendus de *Quelqu'un pour m'écouter* est révélateur : il témoigne d'une sorte de tache aveugle heuristique. Monique Boily note l'utilisation de techniques empruntées au cinéma : « l'auteur emploie successivement le présent et le passé pour nous faire sentir le décalage entre souvenirs et réalités. [...] Le procédé utilisé ici est sensiblement le même que le “flash-back” au cinéma¹⁷⁶ ». Boily suggère que le langage cinématographique peut évoquer la manière avec

¹⁷³ Cécile Cloutier et Réjean Robidoux, « ...L'Amadou qui côtoie l'étincelle », *loc. cit.* Certains de ces propos sont repris par Robidoux dans un article d'*Archives des lettres canadiennes*. (Réjean Robidoux, « Amadou », *Archives des lettres canadiennes : Tome 3*, 1963, p. 253-256.) Yves Berger, au sujet d'*Une saison dans la vie d'Emmanuelle* utilise lui aussi un semblable vocabulaire. Selon lui, Marie-Claire Blais écrit « par touches légères, en souriant, par le biais de couleurs fraîches, naïves ». (Yves Berger, « Une flûte à ravir d'horreur », *Le Devoir*, 23 avril 1966, p. 13.)

¹⁷⁴ Notons que de telles remarques sont faites au sujet du *Jour est noir* de Marie-Claire Blais (Henri Dallaire, « Livres », *loc. cit.*) et des *Hauts cris* de Suzanne Paradis. (Guy Robert, « Littérature 1960. Les Hauts Cris de Suzanne Paradis », *Revue dominicaine*, avril 1961, p. 153.)

¹⁷⁵ Claude Daigneault, « La Jument des Mongols », *Le Soleil*, 19 décembre 1964, p. 12; Claude Daigneault, « Hubert Aquin, l'illusionniste », *Le Soleil*, 4 mai 1968, p. 44; Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne : Le “Pays incertain” du fantastique et de l'humour », *Liberté*, vol. 6, n° 6, décembre 1964, p. 469-479; Clément Lockquell, « Le Prix du Cercle du livre de France. Amadou de Louise Maheux-Forcier », *Le Soleil*, 19 octobre 1963, p. 12; Jacques A. Lamarche, « La thématique de l'aliénation chez M.-C. Blais », *Cité libre*, vol. 16, n° 88-89, août 1966, p. 27-32; André Renaud, « La vie littéraire : La Jument des Mongols... », *Le Droit*, 28 novembre 1964, p. 7; Réjean Robidoux, « Romans, nouvelles et contes », *University of Toronto Quarterly*, vol. 38, n° 4, 1969, p. 470-476.

¹⁷⁶ Monique Boily, « *Quelqu'un pour m'écouter* », *Jeunesses littéraires du Canada français*, n° 4, décembre 1965, p. 4.

laquelle Réal Benoit « revient au présent en pleine évocation pour rendre plus immédiates les impressions qui se juxtaposent à la réalité » et qui se transforment en « sensations vécues par le héros et le lecteur¹⁷⁷ ». Benoit n'est évidemment pas le premier écrivain à utiliser la technique du *flash-back*, ou de « l'analepse ». Cependant, au moment où paraissent l'œuvre de Benoit et le texte de Monique Boily, la théorie narratologique est en plein développement, mais les travaux sur le temps du récit publiés entre autres par Tzvetan Todorov¹⁷⁸ ou Gérard Genette – dans lequel ce dernier définit les « anachronies¹⁷⁹ » –, ne sont pas encore publiés. Subsiste un flou terminologique : on peut supposer qu'en l'absence d'une codification véritablement répandue, mise sur pied dans le domaine des études littéraires, le procédé narratif de Réal Benoit a pu être conceptualisé par Boily en empruntant au cinéma. C'est un des aléas de l'étude d'une production contemporaine et, jusqu'à un certain point, novatrice. Les sensations éprouvées par cette dernière sont de l'ordre de la vision¹⁸⁰, et c'est par un détour par le langage cinématographique qu'elle peut partager ces émotions avec le lecteur.

« Le roman en perspective curieuse » : étude de la réception de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin

La critique a été en majeure partie élogieuse envers Hubert Aquin, même lorsque ses romans ont été reçus tièdement. *Trou de mémoire*, à sa parution en 1968, intrigue la critique. En 2012, dans son article « Le roman en perspective curieuse », Marilyn Randall souligne le nombre important d'études de nature biographique sur *Trou de mémoire* – non seulement tout juste après sa parution, mais aussi dans les décennies qui ont suivi. *Trou de mémoire* prend, on le rappelle, la forme d'un manuscrit fictif dont l'identité de l'auteur est sans cesse remise en cause par l'intervention de personnages qui annotent, raturent, découpent et bonifient le manuscrit, ou encore qui s'en réclament, faussement, l'auteur. Le roman poserait selon Randall une « énigme interprétative » qui dérouterait les habitudes de lecture du roman (malgré l'évolution formelle du genre au cours du XX^e siècle). Selon Randall, la critique compenserait l'identité volatile de l'auteur par des lectures biographiques de l'œuvre. Il serait de surcroît ardu

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 1966, p. 125-161.

¹⁷⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 122-144.

¹⁸⁰ Monique Boily, « *Quelqu'un pour m'écouter* », *loc. cit.*

de se « libérer de l'emprise de la figure de l'auteur implicite¹⁸¹ » que la tradition romanesque impose au lecteur. L'anamorphose est au cœur de la réflexion de Randall. Celle-ci remet d'ailleurs en cause plusieurs travaux critiques sur le roman d'Aquin qui, eux aussi, abordent cette importante figure de l'art visuel de la Renaissance. Le tableau *Les ambassadeurs* de Hans Holbein, qui suscite de longues *ekphrasis* réflexives dans l'œuvre, accompagne les thématiques de l'autoréflexivité et du sens caché, omniprésentes dans *Trou de mémoire* et qui sont au cœur des interprétations de la critique. L'anamorphose, sur laquelle ont entre autres réfléchi Roland Barthes, Jean-François Lyotard et Michel Riffaterre, est la figure autoréférentielle et baroque par excellence, car, comme le souligne Randall, elle nécessite la participation du lecteur pour dévoiler son sens dissimulé. Ayant disséminé des traces un peu partout dans le manuscrit – des notes de bas de page, des ratures, des ajouts –, le personnage identifié par les initiales RR estime être à l'image de cette forme indistincte qui doit être regardée d'un angle précis pour que son sens se révèle. « [Je] me sens, ni plus ni moins, comme une effigie distordue qui, jamais regardée obliquement et selon le bon angle, reste infiniment une image défective. Tableau secret aux lignes rallongées avec extravagance [...], je m'étire lamentablement [...] comme une anamorphose¹⁸² », écrit la mystérieuse RR qui prétend être l'autrice véritable du manuscrit – ce qu'elle contredira à la fin du récit. En prenant la parole, en se dévoilant, elle n'offre pas la perspective adéquate pour que le lecteur puisse apercevoir la figure cachée, mais met plutôt celui-ci sur une fausse piste, rendant l'anamorphose inopérante. Le lecteur a beau adopter différents points de vue pour connaître l'identité de l'auteur du manuscrit (fictif), c'est toujours une forme abstraite en déficit de sens qui apparaît.

L'œuvre froisse les habitudes de lecture de la critique. Les prochaines pages se consacreront à l'étude de sa première réception, composée de 18 textes¹⁸³, qui révèle éloquemment le malaise de la critique devant ce roman. Quelques textes abordent, tel que

¹⁸¹ Marilyn Randall, « Le roman en perspective curieuse : *Trou de mémoire* et l'anamorphose (de la mort) de l'auteur », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 64.

¹⁸² Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « ÉDAQ », 1993 [1968], p. 147.

¹⁸³ En 1969, le roman est couronné du prestigieux prix du Gouverneur général. Cependant, Aquin refuse le prix pour des raisons politiques. Nous avons écarté de ce total les nombreux articles parus dans les journaux qui communiquaient les finalistes du Prix, ceux qui annonçaient que le roman avait été choisi comme lauréat ainsi que ceux qui révélaient qu'Aquin avait renoncé au Prix.

l'affirme Randall, la question biographique¹⁸⁴ – Randall fait référence, dans son article cité ci-haut, à celui de René Dionne, paru quelques mois après la sortie de l'œuvre. L'identité romanesque de *Trou de mémoire* est également interrogée de front par la critique de première réception, particulièrement à travers l'angle de l'anamorphose, figure qui évoque le travestissement, le trucage et la dissimulation. Plusieurs critiques tentent de cerner cette œuvre insaisissable, dont l'identité générique est sans cesse remise en cause par les narrateurs successifs du récit. Plus largement, l'écriture, celle qui en quelque sorte se déroule sous les yeux du lecteur, est un des principaux thèmes de l'œuvre : « Le roman, d'ailleurs, c'est moi : je me trouble, je me décris, je me vois, je vais me raconter sous toutes mes coutures, car, il faut bien l'avouer, j'ai tendance à déborder comme un calice trop plein¹⁸⁵ », écrit le narrateur Pierre X. Magnant. L'œuvre est présentée comme étant constituée d'un manuscrit rédigé par différentes personnes – on imagine bien la pile de feuillets parcourus de calligraphies différentes.

Pour qu'une œuvre littéraire existe réellement, il lui faut un lecteur. À travers cette figure qui appelle la participation du lecteur, l'anamorphose, Aquin met en scène dans *Trou de mémoire* la manière dont une œuvre prend forme dans l'espace public par l'intervention de différentes entités. Qui peut en toute légitimité revendiquer être à l'origine de l'existence d'un roman? L'éditeur n'a-t-il pas son mot à dire sur la naissance d'une œuvre littéraire? Un roman ou un recueil de poèmes n'est-il pas une sorte de palimpseste? Par quel chemin un manuscrit, une fois édité, rencontre-t-il son lecteur? Objet de son propre roman, le narrateur de l'œuvre d'Aquin réfléchit à la portée – réelle et symbolique – de sa propre écriture autobiographique. Au début de son récit, il avoue avoir tué une femme, Joan Ruskin. Or, de manière paradoxale, il affirme devoir écrire pour éviter de s'inculper davantage :

L'important est de me taire. Garder silence, ne rien décréter, ne pas proférer d'oracle, ne pas lier conversation, ne rien lier avec personne tant que je me consume, intouchable, dans ce périmètre

¹⁸⁴ Ce n'est toutefois pas l'élément central dans la critique de première réception de l'œuvre après examen. Trois textes rédigés à la parution de l'œuvre abordent cette question. Conrad Bernier décrit l'œuvre comme « violemment personnelle » et affirme qu'Aquin y met en scène des « hémorragies autobiographiques ». Comme Jean-Luc Godard le fait dans ses films, Aquin se donnerait, selon Claude Daigneault, « tous les rôles pour mieux s'observer en train d'écrire, en train d'être, en train de motiver chaque acte de ses personnages ». Tout en interrogeant le caractère autobiographique de l'œuvre, Alain Pontaut fait valoir qu'un « aveu de l'auteur, derrière l'épaule de l'éditeur [fictif], mêle [...] vérité et mensonge ». (Conrad Bernier, « *Trou de mémoire*, d'Hubert Aquin. Une suite désespérée à *Prochain épisode* », *Le Petit journal*, 5 mai 1968, p. 56; Claude Daigneault, « Hubert Aquin, l'illusionniste », *Le Soleil*, 4 mai 1968, p. 44; Alain Pontaut, « Sherlock Holmes revu par Pirandello », *La Presse*, 20 avril 1968, p. 31.)

¹⁸⁵ Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 55.

d'in vraisemblance. Me taire, ah oui! Me taire à tout prix, car je profuse comme une grenade incendiaire, j'éclate de partout, je vésuve de plus en plus, je m'inquiète. Le roman; il n'y a que ça pour m'imposer silence et me distraire de ma perfection. J'écris, je raconte une histoire – la mienne –, je raconte n'importe quoi; bref, j'enchaîne, je cumule, je gaspille les effets secondaires, qu'importe!¹⁸⁶

L'écriture de ce « roman désarticulé¹⁸⁷ » équivaut à faire taire la parole. La citation oppose la concrétude du dire et l'inutilité de l'écriture – élément que l'on retrouve également, comme on l'a vu, dans *Le grand Khan* de Jean Basile et, dans une certaine mesure, *La fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme. Tant que l'aveu du meurtre restera dans les limites de ce « périmètre d'in vraisemblance » qu'est le roman, la parole ne sera pas incriminante – elle restera dans le registre de la fiction et, par-là, de l'hypothétique. Ces différents personnages qui revendiquent la paternité du manuscrit en opacifient l'intelligibilité et accentuent l'autoréflexivité de l'écriture. En effet, les différents intervenants (l'auteur, l'éditeur, RR), répondent aux assertions des autres, invalident leurs paroles et se contredisent eux-mêmes. Le discours romanesque est ainsi circulaire, il ne semble pas destiné à être transmis à un lecteur, n'ayant que comme fonction de faire en sorte que le crime de Joan demeure « parfait¹⁸⁸ » et de camoufler davantage son « cadavre encombrant¹⁸⁹ ». Le roman n'a donc pas d'incidence sur le destin juridique du narrateur. Il faudra, pour que le roman se défasse de son intransitivité, que Pierre X. Magnant se donne la mort et que RR se charge de la publication. Celle-ci, avant toute chose, travestit son identité. Cette femme qui symboliquement réclame la paternité du manuscrit avoue porter l'enfant de Pierre X. Magnant. Elle prend donc le nom de famille de ce dernier avant d'accoucher d'un roman – et d'un enfant – portant le nom de « Magnant ». Il est révélateur que le narrateur qualifie son écriture intransitive et autoréflexive d'« invraisemblable » dans la longue citation relevée plus haut : l'œuvre porte des valeurs éloignées de celles du genre romanesque dans le discours critique de l'époque. Plus l'œuvre s'écrit, plus le camouflage s'accroît, et moins le discours romanesque – tout comme, d'ailleurs, l'anamorphose – est opérant.

Plusieurs critiques ont visiblement été marquées par cette autoréflexivité de l'œuvre, au point d'en faire l'antithèse du genre romanesque. Alain Pontaut signe par exemple un compte

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 51; 90; 165.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

rendu dans *La Presse* intitulé « Sherlock Holmes revu par Pirandello ». Dans les premières lignes, il discrédite l'appellation « roman » de l'œuvre : *Trou de mémoire*, selon l'auteur, met en scène

le “suspense” d'un roman “sans suspense”, et presque sans roman, qui remplace les pôles d'intérêt traditionnel par une gerbe de souvenirs et d'éléments romanesques habilement disposés en festons déclenchés par un meurtre, prolongés par toutes les facettes possibles de ce meurtre, par la fascination mêlée du vécu et de l'insoluble¹⁹⁰.

Trou de mémoire serait constitué « d'éléments romanesques » de nature décorative et ornementale (« festons ») concourant à faire du romanesque *l'objet* de l'œuvre plutôt qu'à construire un véritable roman. Le caractère autoréflexif et métadiscursif que met en scène ce « subtil trompe-l'œil, [cette] savante distorsion du réel, [cette] machinerie psychique inspirée des procédés anamorphiques¹⁹¹ », est associé à une dislocation du genre. Si Pontaut fait valoir le caractère novateur de l'œuvre d'Aquin, il met l'accent sur le procès que l'œuvre intente au genre romanesque : c'est un roman « presque sans roman » mettant en scène « la pensée d'un romancier en train d'écrire un roman » dont « l'enjeu est moins constitué par l'intrigue que par l'identité réelle et du roman et de ses personnages¹⁹² ». Puisque le genre romanesque dit « traditionnel » s'effrite dans ce récit « toujours court-circuité, bousculé, basculé, biseauté¹⁹³ », Pontaut lui attribue l'étiquette du roman policier. C'est là une manière de lever l'incertitude qui plane sur le genre de l'œuvre et que cultive Aquin lui-même. Mais puisque *Trou de mémoire* est une œuvre du travestissement, elle serait en fait un « roman policier abstrait », mêlant aux intrigues dignes de Sherlock Holmes l'inspiration qu'Aquin tirerait de l'écrivain italien Luigi Pirandello. En fin de parcours toutefois, Pontaut abdique : l'œuvre « garde jusqu'à la fin le ton de cette incohérence qui [...] demeure la marque de nos vies, de cette incertitude qui est celle des poèmes et des rêves, de ce fantastique contrôlé qui est parfois la définition même de l'invention verbale et *de l'art du roman*¹⁹⁴ ». Pontaut, après avoir jonglé avec les épithètes génériques et placé l'œuvre près des marges du genre romanesque, consent à associer *Trou de mémoire*, presque par dépit, à l'art romanesque. Comment alors doit-on considérer cette œuvre

¹⁹⁰ Alain Pontaut, « Sherlock Holmes revu par Pirandello », *loc. cit.*

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Idem.* (Nous soulignons.)

autoréflexive dont la structure s'apparenterait au reflet multiplié d'un « objet à égale distance de deux miroirs qui se font face¹⁹⁵ »? Les propos du critique pourraient être résumés par la phrase de Jean-Paul Sartre citée plus tôt : « le roman est en train de réfléchir sur lui-même¹⁹⁶ », voire en train de *se* réfléchir lui-même.

Jean Éthier-Blais multiplie les pistes de réponses. *Trou de mémoire*, « fait de morceaux de bravoure et de tiroirs à coulisses, chacun d'eux recelant des miroirs à l'infini¹⁹⁷ », serait un « roman donquichottesque et nabokovien à la fois¹⁹⁸ ». Éthier-Blais ajoute que l'œuvre d'Aquin est une « abstraction ». Après un long (et quelque peu fastidieux) détour, le critique compare l'écrivain à Caligula¹⁹⁹. À l'instar de l'empereur romain qui « condamnait tout le monde à la potence [n'épargnant] que son cheval », Aquin met en quelque sorte à mort le roman : « il ne reste que l'écriture en proie aux tiraillements du verbe, qui veut utiliser l'écriture pour se cacher, se dédoubler, ne plus être rien²⁰⁰ ». En fait, poursuit Éthier-Blais,

[Aquin] parle de pédantisme, notion aux antipodes de celle de roman. La disparition doit être totale. Dans le roman, l'homme se volatilise; mais le roman n'est pas un roman. Nous sommes en face d'une intelligence hantée par le suicide, qui ne continue à vivre que par plaisir intellectuel. L'abstraction ici se suffit à elle-même et devient sa propre raison d'être²⁰¹.

L'incertitude générique est telle que le roman d'Aquin, qui « n'est pas un roman », se nie lui-même. Loin de résoudre le dilemme, Jean-Claude Falardeau ne peut pleinement consentir à considérer l'œuvre comme un roman : « dans ce second “roman”, [Hubert Aquin] semble s'être ingénié [...] à pousser encore plus loin la recherche de la décomposition narcissique du sujet narrateur et de l'objet de l'écriture²⁰² », écrit-il dans *Liberté*, un mois à peine après la parution de l'œuvre. Les guillemets, lourds de sens, remettent en doute l'appartenance de l'œuvre au genre romanesque : ce ne serait plus un roman mais le miroir dans lequel l'auteur se contemple

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Jean-Paul Sartre, « Préface », dans Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu; suivi de Nathalie Sarraute, ou L'astronomie intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 », 1956 [1948], p. 8.

¹⁹⁷ Jean Éthier-Blais, « Un livre nouveau d'Hubert Aquin : *Trou de mémoire* », *loc. cit.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ « Les tiroirs d'Aquin ont un sens artistique et psychologique à la fois. Là aussi la théorie des tiroirs joue, ce qui fait que tout le monde dans “*Trou de mémoire*” est coupable. N'est-ce pas là la définition du crime parfait puisque personne ne peut proclamer son innocence et que nous vivons tous dans un monde de péché, de mensonge et de vengeance? Caligula le croyait mordicus, lui qui condamnait tout le monde à la potence. » (*Idem.*)

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² Jean-Charles Falardeau, « La littérature québécoise : *Trou de mémoire* », *Liberté*, vol. 10, n° 3, mai-juin 1968, p. 193.

lui-même. En fait, selon Falardeau, il faudrait chercher la clé de lecture dans le titre : il s'agirait d'un « roman-trou », ou d'une « entreprise d'écriture qui, synchronique avec les tendances les plus contemporaines de l'expérience littéraire, ambitionne de prouver, en l'illustrant, la mort du roman²⁰³ ». Le caractère autoréflexif du roman est souligné avec force par la critique, ce qui est en soi une sorte d'accroc à la pratique omnisciente et détachée du discours romanesque dans le discours critique de l'époque.

Le thème de la mort du roman fait également partie d'un compte rendu de René Dionne, paru dans la revue *Études françaises* en 1968. Abordant la thématique du crime parfait²⁰⁴, l'auteur associe le roman en train de s'écrire à un cadavre :

Écrivain, Hubert Aquin n'existe que parce qu'il se poursuit; il vient au monde en se mettant à mort. Mais son crime n'est jamais total ni parfait; quelque bien exécuté qu'il soit, il se révèle toujours un échec : son mort, son livre, ont beau lui ressembler, être lui, il reste que ce n'est pas lui non plus, puisque lui est ailleurs, qui se cache pour accomplir son crime, et qui le juge, et qui n'en est pas satisfait²⁰⁵.

La mort du roman, enjeu qui a préoccupé les études littéraires durant la deuxième moitié du XX^e siècle²⁰⁶, permet à plusieurs critiques, comme le fait René Dionne, de disserter sur l'appartenance générique de *Trou de mémoire*. Sa réception en est plutôt mitigée. Jean Éthier-Blais estime l'œuvre supérieure à *Prochain épisode*²⁰⁷ – ce n'est pas un mince compliment

²⁰³ *Ibid.*, p. 194.

²⁰⁴ René Dionne, « Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p. », *Études françaises*, vol. 4, n° 4, 1968, p. 444-447. L'article de Dionne est un des points de départ de l'article de Marilyn Randall cité plus haut. Or, ce texte nous apparaît plus riche que le portrait qu'en fait Randall. Selon elle, l'article aborde les deux sujets principaux (et interreliés) qui ont marqué l'histoire de la réception de *Trou de mémoire*, à savoir la présence de l'anamorphose, comme clé de lecture de l'œuvre, et son caractère autobiographique. Le texte de Dionne propose en fait une intéressante réflexion qui articule l'équivoque relation entre les deux éléments. Car si Aquin se révèle à travers sa prose, il se dérobe également, il s'oublie, et se met à mort, croit Dionne. Dans un passage particulièrement original où il réfléchit sur le mode de lecture de *Trou de mémoire*, Dionne évoque la complexe présence d'Aquin dans l'œuvre : « Qui suis-je, moi, écrivain Hubert Aquin? », écrit-il, tout juste avant de passer en revue les différents *je* de l'œuvre – tout lecteur peut alors substituer au *je* du narrateur son propre *je* de lecteur. En fait, un troisième élément marque le texte de Dionne, à savoir le « crime parfait », thème clé de l'œuvre selon l'auteur qui vient en quelque sorte chapeauter les thèmes de l'anamorphose et de l'autobiographique. Le crime parfait est une tentative de dissimuler une absence de vie – un cadavre – mais qui, au dire de Dionne, n'arrive jamais à la faire disparaître tout à fait. « Le crime parfait n'existe que dans le rêve, et le rêve n'est jamais le rêve tout à fait : il contient toujours une part de vécu, sans lequel il n'existerait d'ailleurs pas. Mon passé, c'est moi, mais dans la mesure seule où je ne laisse pas de me créer en lui prêtant sans cesse un sens à partir de la situation continuellement changeante qui m'enserme. Mon passé est là et ici, c'est mon cadavre, c'est mon œuvre, mais je suis ailleurs, "trou de mémoire" », écrit Dionne. (Page 447).

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 447.

²⁰⁶ Voir à ce sujet : Bertrand Gervais, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 53-70.

²⁰⁷ Jean Éthier-Blais, « Un livre nouveau d'Hubert Aquin : *Trou de mémoire* », *loc. cit.*

venant d'Éthier-Blais –, alors que Jean-Claude Falardeau situe l'œuvre dans la mouvance de la révolution des formes romanesques qui a cours à l'époque²⁰⁸. On reproche cependant à Aquin le style quelque peu excessif de l'œuvre²⁰⁹, la complexité de la diégèse²¹⁰ ou le fait qu'il se soit pastiché lui-même²¹¹. Selon René Dionne, l'écriture est pour Aquin une symbolique mise à mort – à la fin de l'œuvre, rappelons-le, le narrateur Pierre X. Magnant se donne la mort. Comme le roman de Magnant n'existant qu'après la mort de ce dernier, le roman d'Aquin s'écrit selon Dionne sur la peau d'un cadavre. Il s'agit d'un roman qui pose sans conteste un défi : la critique peine à savoir quelle étiquette générique accoler au roman et de quelle manière nommer l'innommable. Marilyn Randall, dans l'article cité plus haut, fait bien valoir la déroute des lecteurs de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin. L'anamorphose est selon elle une façon pour Aquin de contrôler la « liberté interprétative du lecteur²¹² » : alors qu'une réelle anamorphose doit être observée dans un sens précis pour que la signification se produise, celle qu'Aquin met en place ne mènerait à aucun sens caché. Au contraire, « elle se réfère surtout à sa propre construction mensongère et, avec elle, à la nature et à la fonction de la représentation littéraire²¹³ ». L'image de cette inopérante anamorphose illustre en définitive le fait que le roman d'Aquin peut se lire de différentes manières.

Réginald Martel, à l'occasion de deux articles empreints de l'irrévérence qu'on lui connaît sur *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin, illustre bien le malaise que ressent la critique après à la lecture de certaines propositions. Devant cette œuvre qui l'étonne, mais qu'il n'associe pas au Nouveau roman, Martel prend le parti de l'autodépréciation et de l'ironie en plaidant l'impuissance à en rendre compte. L'auteur pose quelques hypothèses, en se demandant si le nouveau roman d'Aquin ne relèverait pas davantage du roman policier, du roman tragique ou du roman pornographique : « il n'y a pas moyen de circonscrire, puis d'envelopper puis de réduire une œuvre qui refuse de se taire et qui remue plutôt simultanément tout ce qui n'est pas

²⁰⁸ Jean-Charles Falardeau, « La littérature québécoise : *Trou de mémoire* », *loc. cit.*, p. 195.

²⁰⁹ Paule Saint-Onge, « Trois générations de romanciers », *Châtelaine*, juillet 1968, p. 36 (« Ah! Si Hubert Aquin ne se sentait pas obligé de nous en mettre tout le temps plein la vue! »); Yvon Morin, « *Trou de mémoire* », *L'Évangéline*, 20 avril 1968, p. 4. (« Le langage parfois trop scientifiquement pharmaceutique sentira la recherche pédante; un autre langage crapuleux, basement sacralisé, puera de vulgarité et de déchéance. »)

²¹⁰ Conrad Bernier, « *Trou de mémoire*, d'Hubert Aquin. Une suite désespérée à *Prochain épisode* », *loc. cit.*

²¹¹ Monique Bosco, « Ce “cochon payant” de lecteur », *Le Magazine Maclean*, VIII, juin 1968, p. 47.

²¹² *Ibid.*, p. 71.

²¹³ *Ibid.*, p. 69.

tout à fait mort dans le lecteur que je suis. *L'antiphonaire* ne laisse pas libre. Cet article ne mène nulle part²¹⁴ ». Deux semaines plus tôt, Martel rendait compte du lancement de l'œuvre qui avait eu lieu la veille. Ne profitant visiblement pas d'un recul suffisant pour aborder ce roman « percutant », Martel ne pouvait qu'en offrir un compte rendu « impressionniste », tout en anticipant les difficultés découlant de sa lecture : « Au cas où je n'arriverais pas à en reparler, je dis tout de suite que c'est une œuvre sublime, maudite, “épeurante”, purificatrice, baroque, subversive (avis aux intéressés); elle ressemble à Hubert Aquin, elle est d'une beauté sinistre²¹⁵. » Martel salue les libertés formelles de l'œuvre, exagérant sa propre déroute pour la tourner en ridicule. « Ce n'est pas en traitant Hubert Aquin d'écrivain génial qu'on lui règlera son cas. “*L'Antiphonaire*” est à prendre ou à laisser, plus que tout autre roman publié ici récemment. Si on le prend, il en profite et on est habité. C'est bouleversant²¹⁶ », écrit-il deux semaines plus tard. Rien ne sert de voir l'œuvre et son auteur comme intouchables : il s'agirait plutôt de « dynamiter cet inabordable monument²¹⁷ » et d'accueillir avec ouverture le roman d'Aquin. Cette reconnaissance absolue de la liberté de l'auteur est assez rare. Néanmoins, l'œuvre titille le critique et malgré une autoanalyse – qu'il effectue en deux articles parus à deux semaines d'intervalle –, Martel lâche prise, et avoue son impuissance à conceptualiser le roman. Martel accepte les libertés prises par Hubert Aquin, qui occupe, notons-le, déjà une place enviable dans l'institution littéraire québécoise. Un an après la parution de *Trou de mémoire*, alors qu'Aquin publie *L'antiphonaire*, la déroute de la critique est toujours vivante.

²¹⁴ Réginald Martel, « Un roman qui vous habite », *La Presse*, 13 décembre 1969, p. 24.

²¹⁵ Réginald Martel, « Sur mon chemin j'ai rencontré... », *La Presse*, 29 novembre 1969, p. 34. Cette autocritique est caractéristique du style de Martel. En fait, Pierre Filion et Gaston Miron remarquent que Martel n'hésite pas à contredire certaines de ses anciennes critiques qui considèrent trop négativement une œuvre ou qui sous-estiment le rayonnement d'une autre dans l'histoire littéraire. C'est le cas, par exemple, des œuvres de Claire de Lamirande. (Pierre Filion et Gaston Miron, « Éléments pour le portrait d'un journaliste littéraire », *loc. cit.*, p. 13-14.)

²¹⁶ Réginald Martel, « Un roman qui vous habite », *loc. cit.*

²¹⁷ Réginald Martel avait-il en tête, en écrivant ces lignes, la fameuse citation de Jean Éthier-Blais publiée dans *Le Devoir* à la parution de *Prochain épisode* quatre ans plus tôt? Il s'agit d'une rare occurrence dans le discours de la critique des années 1960 de la figure du « monument » pour désigner les œuvres parues, justement, durant la décennie. Rien de moins étonnant : ces auteurs ont très peu de recul. On peut croire néanmoins que Martel prédisait avec clairvoyance le destin qui attendait certaines des œuvres d'Hubert Aquin dans l'histoire littéraire québécoise. Pour Martine-Emmanuelle Lapointe, le récit de l'histoire littéraire québécoise aurait fait de *Prochain épisode* un « emblème ». (Martine-Emmanuelle Lapointe, Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, 357 p.). Pour sa part, Jean-François Hamel affirme que *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* ont donné lieu à un métadiscours fondé sur une « politisation de la lecture » qui confond erronément le politique et l'esthétique. Cette méprise se perpétuerait dans le discours critique sur les deux œuvres. (Jean-François Hamel, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour : Cahiers littéraires*, 2005, p. 103-118.)

Du baroque

Les romans d'Hubert Aquin sont fréquemment, à leur parution mais également dans les différents travaux publiés dans les années suivantes, associés au baroque²¹⁸. Au sein du discours critique qui aborde les romans québécois des années 1960, on remarque également plusieurs références au baroque. Alain Pontaut, Jean Éthier-Blais et René Dionne, dont les comptes rendus ont été analysés plus haut, n'utilisaient pas le terme, mais ils relevaient néanmoins plusieurs éléments liés généralement à ce courant. Le terme est surtout utilisé, on le verra, comme un adjectif dénotant une écriture ou une construction romanesque étrange ou labyrinthique, traduisant ce faisant la déroute de la critique – à l'instar des trois auteurs mentionnés plus haut. Sans nécessairement faire référence au Nouveau roman, cette utilisation de la notion de baroque vise à réfléchir sur le roman contemporain de l'époque et à appréhender les mutations du genre.

Les liens entre le roman contemporain québécois, le Nouveau roman français et l'art baroque ne sont pas fortuits. Selon John Faerber, le Nouveau roman relèverait d'une sensibilité baroque, d'un point de vue philosophique – à travers l'anti-humanisme – et esthétique. L'auteur pointe la structure labyrinthique, les mises en abîme et la présence du roman dans le roman chez Claude Simon ou Michel Butor. « L'œuvre d'art est avant tout *œuvre* au sens d'un véritable travail qui ne craint pas de s'assumer comme tel, et *d'art* entendu comme *technè* qui concentre tous les efforts²¹⁹ », écrit Faerber. Comme l'indiquaient Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major dans *L'histoire de la littérature française du Québec*, à l'instar de son pendant français, le Nouveau roman québécois serait marqué par une forte autoréflexivité : il ne s'agirait plus de faire oublier au lecteur que ce qu'il lit est une construction romanesque mais plutôt de rendre saillants les frontières et les mécanismes du roman lui-même. La critique est parfois à court de

²¹⁸ On trouve d'innombrables travaux sur l'influence du baroque dans les œuvres d'Hubert Aquin après les années 1960. Voir entre autres : Jacques Beaudry, *Hubert Aquin : la course contre la vie*, Montréal, Québec, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2006, 124 p.; Jean Fisette, « Le Baroque d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. 4, n° 2, 1978, p. 342-344; Josiane Leralu, « Hubert Aquin : entre le littéraire et le théologal », *Voix et Images*, vol. 11, n° 3, 1986, p. 495-506; Janet Paterson et Marilyn Randall, « Présentation », Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « ÉDAQ », 1993, p. ix-xliii; Robert Richard, *Le corps logique de la fiction: le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990, 131 p.; Guy Scarpetta et Robert Richard, « Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Liberté*, vol. 51, n° 3, 2010, p. 103-140 (Cette liste ne prétend nullement à l'exhaustivité.).

²¹⁹ John Faerber, « Esthétique baroque du "Nouveau Roman" », *Le « Nouveau roman » en questions*, Paris, Lettres modernes, coll. « Revue des lettres modernes », 1992, p. 142. (C'est l'auteur qui souligne).

mots pour décrire certaines œuvres dont elle rend compte. La notion de baroque est en cela utile pour décrire l'hétérodoxie de certains romans – comme ceux d'Aquin – qui cadrent mal dans l'imaginaire traditionnel du genre romanesque.

Il faut user de prudence lorsque l'on aborde la littérature de l'âge baroque, met en garde Jean Rousset. Il serait en effet mal venu d'accoler la désignation de baroque à une œuvre ou à un ensemble littéraire; mieux vaudrait observer « comment les œuvres littéraires, prises une à une, réagissent aux critères du Baroque²²⁰ ». Dans les années 1960, certains des critiques québécois qui s'intéressent à la notion de baroque lient souvent cette dernière à un renouveau formel et à une remise en cause des règles du genre romanesque. Mais pour d'autres, le terme, hautement péjoratif, évoque un style excessivement retors – Jean Rousset leur reprocherait sans doute leur manque de prudence. Les lignes qui suivent s'intéresseront aux auteurs qui associent, à leur réception, les romans d'Hubert Aquin à l'art baroque²²¹. Celui-ci est souvent convoqué par la critique à la parution de *Trou de mémoire* en 1968. On peut le comprendre : l'anamorphose du tableau *Les ambassadeurs* de Hans Holbein occupe une place centrale dans le roman d'Aquin. Le théâtre baroque est également évoqué²²² et dans une des notes en bas de page – qui font partie de la fiction – l'éditeur-narrateur affirme qu'il « veut faire baroque²²³ ». *L'antiphonaire*, paru l'année suivante, l'est également. La protagoniste de l'œuvre rédige une thèse sur la théorie médicale de la Renaissance, et une partie de la diégèse se déroule à cette époque²²⁴.

²²⁰ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954, p. 183.

²²¹ *Le grand Khan* est également associé au baroque par Marcel Bélanger. Bien qu'il lui concède du talent, le collaborateur du *Soleil* a été déçu par l'œuvre : elle donne la « désagréable sensation d'une œuvre sophistiquée » et laisse le lecteur « insatisfait ». « On sent peut-être trop une intention délibérée de faire chose ou insolite ou nouveau. [...] Plutôt que baroque, ce roman relèverait de l'esthétique faussée du rococo », écrit-il. La notion de baroque est ainsi implicitement associée à un renouveau formel, or Basile ne parviendrait qu'à un byzantinisme esthétique. (Marcel Bélanger, « Œuvre sophistiquée, *le Grand Khan* laisse insatisfait », *Le Soleil*, 10 février 1968, p. 41.)

²²² Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, *op. cit.*, p. 143.

²²³ *Ibid.*, p. 63.

²²⁴ Le roman suivant d'Aquin, *L'antiphonaire*, est lui aussi associé à quelques reprises au baroque grâce au procédé de la mise en abyme, l'œuvre « établit cette fois dans une Renaissance de pacotille le reflet de l'aventure moderne », écrit Réjean Robidoux qui, sans référer directement à l'art baroque, en connaît manifestement les enjeux. (Réjean Robidoux, « Romans, Récits, Nouvelles, Contes », *University of Toronto Quarterly*, vol. XXXIX, n° 4, juillet 1970, p. 438.) « *L'Antiphonaire* est singulier, fascinant, mystérieux, violent. [...] C'est] une œuvre sublime, maudite, "épeurante", purificatrice, *baroque*, subversive (avis aux intéressés); elle ressemble à Hubert Aquin, elle est d'une beauté sinistre²²⁴ », écrit Réginald Martel au lendemain du lancement de l'œuvre. (Réginald Martel, « *L'Antiphonaire* », *La Presse*, 29 novembre 1969, p. 34. (C'est nous qui soulignons.)) Pour sa part, Jacques Ferron

Arrêtons-nous sur les occurrences du baroque dans la réception de *Trou de mémoire*. D'abord, Réjean Robidoux le conçoit comme la manifestation d'une certaine « virtuosité » esthétique. L'auteur voit en effet dans le « jeu de masques et d'identités, dans la multiplication des miroirs révélateurs » que contient l'œuvre une simple « acrobatie baroque [qui] finit par tourner au canular et [au] pur exercice technique²²⁵ ». Cette prouesse technique est, croit Robidoux, un peu futile et fait en sorte que *Trou de mémoire* est, à son avis, de moindre qualité que *Prochain épisode*. Dans son impitoyable critique du deuxième roman d'Aquin, Lisette Morin admet son incapacité à définir l'identité générique de *Trou de mémoire*. Elle s'en remet à la note en bas de page dans laquelle le narrateur de l'œuvre affirme avoir créé un roman baroque. Rappelons que ces notes font partie du roman, et que leur teneur et leur véracité sont sans cesse remises en doute, et participent du caractère métafictionnel de l'œuvre. L'appellation ne convainc pas Morin, qui consent à accorder que « certaines savantes exagérations, certaines aventures purement mnémotechniques » exercent une « étrange séduction presque irrésistible » sur le lecteur, à l'instar de « l'attrait que dégagent dans les églises allemandes, par exemple, certains chefs-d'œuvre de la statuaire dite, justement, baroque²²⁶ ». Si l'esprit tordu des personnages, les excès d'érudition et le caractère immoral de l'œuvre déplaisent fortement à l'autrice, l'œuvre, elle le concède, exerce une sorte de fascination sur le lecteur. C'est un livre « si irritant qu'il finit par vous émouvoir; si déplaisant qu'il finit par vous plaire; si insultant, parfois, qu'il transcende l'insulte ordinaire, bête et niaise, pour aborder aux rives impérieuses de l'injure avec un grand I...²²⁷ », croit-elle.

Pour sa part, Monique Bosco attendait avec impatience la parution de *Trou de mémoire*. Or, elle dit dans son compte rendu de l'œuvre avoir été déçue par le successeur de *Prochain épisode* : « Même si ce roman ressemble comme un frère au premier, il lui manque pourtant le

affirme que les œuvres d'Aquin sont « comme de grandes constructions baroques et aberrantes ». Narquois comme à son habitude, il affirme que l'œuvre a reçu depuis sa parution des critiques mitigées. Il illustre cet accueil particulier en affirmant que la lecture de *L'antiphonaire* provoque chez ses lecteurs l'« Aquinubertite », une *maladie* dont les « symptômes sont violents et contradictoires ». Ferron affirme que ce roman « réussi » ne présente aucun signe de « pédantisme » malgré sa construction « étrange, studieuse et étudiée ». Son diagnostic est clair : « il ne s'était jamais rien fait de pareil au Québec ». (Jacques Ferron, « L'Aquinubertite », *Le Petit Journal*, janvier 1970, p. 73.)

²²⁵ Réjean Robidoux, « Romans, nouvelles et contes », *University of Toronto Quarterly*, vol. 38 n° 4, 1969, p. 475.

²²⁶ Yvon Morin, « *Trou de mémoire* », *loc. cit.*

²²⁷ *Idem.*

charme de l'œuvre première, j'ai presque envie de dire "l'original"²²⁸. » Le second roman d'Aquin ressemble en effet à son roman inaugural en vertu des « mêmes procédés de composition, histoire d'un roman dans un roman, mêmes dédoublements, suites, masques et travestis²²⁹ », mais il ne serait qu'une altération du roman inaugural, ou « original ». Bosco croit que ces mécanismes esthétiques sont exagérés, et qu'Aquin veut simplement « mystifier » son « "cochon payant" de lecteur²³⁰ ». Le segment qui emprunte la forme d'une *ekphrasis* du tableau *Les ambassadeurs* est, croit-elle, « très beau et réussi ». Toutefois, le « reste du roman "baroque" de Aquin n'a que les manies baroques sans en avoir la folle générosité²³¹ ». La conception du baroque de Bosco s'en tient à une esthétique; de cette manière, elle peut réduire le baroque aquinien à de fâcheux éléments formels éloignés du génie des artistes de la Renaissance.

Jean-Claude Falardeau n'assimile pas la notion à une caractéristique esthétique. Selon lui, si l'on peut considérer que *Trou de mémoire* emprunte à l'esthétique baroque, c'est « à la condition de retenir des nombreux sens du baroque celui seulement qui en fait un superlatif du bizarre²³² ». Ainsi, le titre de l'œuvre pourrait figurer comme une clé de lecture : « Trou de mémoire culturelle. Roman-trou aussi », ajoute-t-il. Falardeau ne se contente pas d'une vision simpliste de la notion de baroque. Il précise sa pensée en affirmant qu'elle décrit davantage une « tendance » d'époque qu'une manifestation esthétique : une « entreprise d'écriture qui, synchronique avec les tendances les plus contemporaines de l'expérience littéraire, ambitionne de prouver, en l'illustrant, la mort du roman ». En cela, le baroque désigne « une époque qui veut rompre radicalement avec tous les classicismes qui l'ont précédée. Je ne suis pas loin d'être convaincu que le roman a épuisé ses ressources comme genre littéraire²³³ ». Situé par Falardeau dans la lignée de James Joyce, de Marcel Proust et de John Dos Passos, en somme dans la filiation de l'évolution du genre romanesque de la première moitié du vingtième siècle, l'œuvre d'Aquin traduirait une période où le roman se serait épuisé. Ces romanciers servent couramment de modèles aux nouveaux romanciers français et, si cette mouvance n'est pas explicitement

²²⁸ Monique Bosco, « Ce "cochon payant" » de lecteur, *loc. cit.*

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Idem.*

²³¹ *Idem.*

²³² Jean-Charles Falardeau, « La littérature québécoise : *Trou de mémoire* », *Liberté*, vol. 10, n° 3, 1968, p. 194.

²³³ *Idem.*

mentionnée par Falardeau, sa description des enjeux de l'écriture aquinienne n'est pas sans rappeler les thèses défendues par Sarraute et Robbe-Grillet dans leurs essais. À l'instar du roman mondial contemporain qui « n'est plus réductible à une structure narrative », le roman québécois « est engagé dans une phase singulièrement significative de son évolution²³⁴ », estime Falardeau. *Trou de mémoire* est en somme un « acte de conjuration » contre le genre romanesque, croit-il. Hubert Aquin serait en conséquence un homme de son époque, celle du baroque contemporain.

Associer les œuvres romanesques contemporaines à l'art baroque ne relève pas du hasard. Terme ambigu, le baroque désigne à la fois une époque – située généralement entre les années 1520 et le milieu du XVIII^e siècle –, une esthétique architecturale et plus largement une manière d'appréhender la création. En phase avec sa nature polysémique, la critique invoque le terme avec une certaine ambiguïté : il est parfois utilisé comme simple qualificatif, parfois comme phénomène plus large, comme geste créateur. Véritable entreprise idéologique, voire de propagande, le baroque « s'inscrit dans un mouvement de reconquête entrepris par les instances civiles (les États) et religieuses (les Églises) affectées par les secousses des Réformes²³⁵. » Les artistes baroques œuvrent en délaissant la rigueur des règles de composition qui régnaient depuis le début de la Renaissance, leur création ne s'appuyant plus systématiquement sur des modèles théoriques préétablis²³⁶. Alors que le début de la Renaissance est associé à « l'art de la beauté paisible²³⁷ », l'art baroque cherche au contraire à époustoufler, à subjuguier et à exercer une forte emprise sur le spectateur²³⁸. Sans qu'ils soient nécessairement reliés au Baroque, les poètes de la Pléiade (avec en tête Pierre de Ronsard et Joachim Du Bellay) qui œuvrent pendant la Renaissance en incarnent l'esprit, utilisant alors l'écriture pour célébrer les grandeurs de la

²³⁴ *Ibid.*, p. 195.

²³⁵ Claude-Gilbert Dubois, *La poésie du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, coll. « En toutes lettres », 1989, p. 27. Victor Lucien Tapié associe quant à lui l'âge baroque aux « années noires d'Italie », entre 1527 et 1530, alors que plusieurs guerres font rage, principalement avec l'Espagne. Les œuvres architecturales qui seront reconstruites ou restaurées dans les années 1530 et 1540 adopteront ainsi l'esthétique baroque. (Victor Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, coll. « Civilisations et mentalités », 1972, p. 47-75.)

²³⁶ Alors que les canons de l'Antiquité sont pour les artistes du début de la Renaissance des modèles à suivre avec rigidité, cet héritage est pour les tenants de l'art baroque beaucoup moins prégnant. Victor Lucien Tapié souligne par exemple que lorsqu'il a été mandaté pour concevoir le dôme de la basilique Saint-Pierre en 1546, Michel Ange s'est inspiré de celui de la cathédrale Santa Maria del Fiore, réalisé en 1436 par l'architecte florentin Filippo Brunelleschi. (*Idem.*, p. 52.)

²³⁷ *Ibid.*, p. 57.

²³⁸ *Ibid.*, p. 58.

langue française et, à travers elle, de la civilisation occidentale. Ils s'inspirent des « motifs architecturaux²³⁹ » des plus grands monuments, ainsi que des procédés d'ornementation de l'art pictural²⁴⁰ afin de renouveler les possibilités de signification du langage. En raison de ce caractère grandiloquent, le baroque est parfois associé, un peu abusivement croit Victor Lucien Tapié, à un art médiocre et tape-à-l'œil. Heinrich Wölfflin ajoute qu'on associe souvent « baroque » à « *barocco* », « qui aboutit à l'absurde »; le terme renvoie également, d'un point de vue étymologique, à une perle de forme irrégulière qui porte le même nom. En outre, le terme connote à l'origine quelque chose de bizarre : « En tant que terme de l'histoire de l'art le mot a perdu son arrière-goût de ridicule; en revanche dans la langue courante on s'en sert encore pour désigner quelque chose d'absurde et de monstrueux²⁴¹ ».

Enfin, la fin du XVI^e siècle est une période faste dans l'évolution des formes romanesques. En effet, le roman baroque de cette époque a engendré de vifs débats au sujet des voies d'avenir du genre. Occupant une place marginale dans l'histoire littéraire malgré leur popularité, les romans de l'âge baroque ont été de véritables catalyseurs de l'évolution du roman. En 1548, dans la préface de sa traduction en français du roman antique *Les éthiopiennes* d'Héliodore²⁴², l'écrivain et traducteur Jacques Amyot plaide pour que le genre romanesque, souvent vu comme simple divertissement, obtienne « un statut théorique et une place à l'intérieur du système littéraire²⁴³ ». C'est à cette époque qu'on tente, à l'exemple du travail

²³⁹ Claude-Gilbert Dubois, *La poésie du XVI^e siècle*, op. cit., p. 30.

²⁴⁰ Élaïne Limbrick, « L'œil du poète : vision et perspective dans la poésie française de la Renaissance », *Études littéraires*, vol. 20, n° 2, 1987, p. 13-26, p. 14.

²⁴¹ Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Brionne, GMonfort, coll. « Imago mundi », 1985, p. 42.

²⁴² En vertu du fait que la plupart des romans publiés à l'âge baroque sont des traductions de romans écrits en Grèce aux I^{er} et II^e siècles, Georges Molinié considère le roman antique comme l'ancêtre du roman baroque. Malgré la distance qui sépare ces deux périodes, des similarités formelles existent entre ces deux corpus. Du point de vue des cadres spatio-temporels et des référents culturels, le roman baroque ancre fréquemment sa diégèse dans l'Antiquité, et les personnages ont pour la plupart des noms à consonance grecque. Étonnamment, l'auteur trace des liens entre le cadre historique des deux périodes. La Renaissance est caractérisée par une nouvelle conception de l'univers, appréhendée par la raison – dans le sillon du *Discours de la méthode* de Descartes. L'homme renaissant, désormais, est consumé par le doute. Au début de la période hellénistique, marquée par l'individualisme, le pessimisme et par une confiance fragile envers les dieux, il jaillirait sur l'Italie, pays où la Renaissance naîtra près de quinze siècles plus tard, « une lumière étrangère qu'on a bien du mal à ne pas appeler baroque ». (Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Champs du signe », 1995, p. 11.)

²⁴³ Sergio Capello, « Aux origines de la réflexion française sur le roman », dans Emmanuel Bury et Francine Mora-Lebrun, *Du roman courtois au roman baroque: actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, Paris, Belles lettres, 2004, 415-435. Les romans des XVI^e et XVII^e siècles sont souvent considérés en contrepoint du roman de chevalerie, à certains égards repoussoirs pour Jacques Amyot qui prône une lecture érudite du genre plutôt qu'une réflexion de l'ordre du divertissement. L'héroïsme, l'amour fidèle et courtois, les épreuves et les combats que doivent affronter les protagonistes lient ainsi le roman baroque au roman de chevalerie.

d'Amyot, de codifier ce genre absent des poétiques de l'Antiquité. Cette entreprise de théorisation et de réflexion sur la réception du genre romanesque est en cela « inséparable d'une quête de légitimité²⁴⁴ ». Le roman baroque, « florilège rhétorique » selon Laurence Plazenet-Hau, regorge de différents éléments esthétiques associés au plus large courant du même nom²⁴⁵. En somme, le roman à l'âge baroque ne marquerait pas que la renaissance du roman antique, mais la « naissance, semble-t-il, d'un sous-genre tout à fait spécifique et d'une portée capitale²⁴⁶ » qui influencera l'évolution du genre romanesque en lui-même et qui aura une influence durable dans l'histoire de la littérature.

Par une sorte d'exubérance à fois repoussante et attrayante, à la fois outrancière et ingénieuse, *Trou de mémoire* serait indubitablement baroque. Il est évident que les références au baroque sont provoquées par les principales thématiques de l'œuvre. Or, il nous apparaît que les réactions de la critique montrent avec éclat le caractère baroque de l'œuvre, peut-être plus encore que ne le font les références aux *Ambassadeurs*. Mystifiée et embarrassée devant cette œuvre romanesque déroutante qui déjoue ses habitudes de lecture, la critique insiste sur le caractère labyrinthique et trompeur du roman pour exprimer, précisément, sa déroute. Afin qu'une anamorphose ou qu'un trompe-l'œil arrive à transmettre ses effets au lecteur, il faut que ce dernier s'y soumette. Comme l'exprime Heinrich Wölfflin, le « baroque exerce momentanément une forte action sur nous, mais nous abandonne bientôt en nous laissant une sorte de nausée. [...] On se sent non pas délivré, mais entraîné à l'intérieur de la tension d'un état passionné²⁴⁷. » Considéré par Jean-Claude Dubois comme un « objectif de pouvoir », l'art baroque visait à frapper les esprits grâce à des œuvres « grandioses²⁴⁸ » et épatantes. En cela, en vertu de sa poétique labyrinthique et grandiloquente qui « mystifi[e] son “cochon payant” de lecteur », comme illustre éloquemment Monique Bosco, Hubert Aquin est peut-être précisément l'écrivain le plus baroque qui soit. À l'inverse, afin que la mystification fonctionne, le

²⁴⁴ Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 14.

²⁴⁵ Laurence Plazenet-Hau, « D'un roman baroque », *Littératures classiques*, n° 36, 1999, p. 293-305.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 298.

²⁴⁷ Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, *op. cit.*, p. 58.

²⁴⁸ Claude-Gilbert Dubois, *La poésie du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 27.

« “cochon payant” » doit participer à la supercherie. En définitive, le baroque existe avant tout dans l’œil confus de celui qui regarde.

Le personnage comme refuge

Dans son article « Sur quelques notions périmées », Alain Robbe-Grillet constate que « la critique traditionnelle a son vocabulaire²⁴⁹ ». À la lecture d’un texte écrit par l’un des tenants de cette critique dite traditionnelle, s’impose un « réseau de mots-clés, trahissant bel et bien un système²⁵⁰ ». Certains éléments récurrents liés au genre romanesque paraîtraient en effet dans le discours critique sur le roman, construisant une sorte de vision du romanesque allant de soi :

[Nous] sommes tellement habitués à entendre parler de « personnages », d’« atmosphère », de « forme » et de « contenu », de « message », du « talent de conteur » des « vrais romanciers », qu’il nous faut un effort pour nous dégager de cette toile d’araignée et pour comprendre qu’elle représente une idée sur le roman (idée toute faite, que chacun admet sans discussion, donc idée morte), et point du tout cette prétendue « nature » du roman en quoi l’on voudrait nous faire croire²⁵¹.

Nous l’avons dit, la critique québécoise est consciente des développements du roman contemporain en France, et plusieurs auteurs font explicitement référence au Nouveau roman, rappelant implicitement ou explicitement les textes programmatiques de Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute. Malgré cette ouverture aux nouvelles voies romanesques et bien que la critique ait pris connaissance des doléances des nouveaux romanciers au sujet de ces « quelques notions périmées », le personnage conditionne fortement les jugements et constitue un gage de littéarité pour le roman québécois contemporain. Le personnage peut être considéré comme une des différentes catégories du code dont les jugements de la critique dépendent, pour reprendre l’une des thèses de Jacques Dubois dans *L’institution de la littérature*. Ce code, souligne Dubois, limite le travail de la critique et entraîne souvent une attitude conservatrice devant les œuvres novatrices. Il lui semble en effet difficile de se détacher d’analyses centrées sur le personnage. Un personnage convaincant, bien développé, est le gage d’un roman qui représente fidèlement le réel²⁵². La figure du genre romanesque que véhicule la critique s’apparente une fois de plus

²⁴⁹ Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *loc. cit.*, p. 25.

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² C’est un phénomène que Caroline Loranger relève également à travers la critique de plusieurs romans des années 1920 et 1930. (Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d’écriture au Québec (1919-1939)*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2019, p. 153-156.)

au modèle réaliste, ce qui rejoint bel et bien ce que Robbe-Grillet reproche à la critique traditionnelle. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, certains éléments esthétiques liés au genre du roman – ainsi qu'à celui de la poésie – sont des étiquettes idéologiquement chargées, comportant des valeurs et traduisant une vision de la littérature. Parmi les éléments dont Robbe-Grillet déplore l'omniprésence et qui véhiculent selon lui une idée « morte » sur la nature du roman – ce qui est excessif, on en convient –, le personnage figure en tête de liste. Ce dernier, bien qu'il soit commode pour la critique, contribue à figer un discours essentialiste sur la littérature.

Une telle préconception teinte inévitablement les jugements et la reconnaissance littéraire. Plusieurs critiques, en vertu d'un horizon d'attente conservateur, ont tendance à utiliser le code lié au roman réaliste lors de l'analyse d'œuvres qui, pourtant, contestent cet héritage. Deux codes distincts se confrontent alors de manière non harmonieuse dans certains comptes rendus. Les textes analysés dans ce qui suit mesurent le caractère *incarné, bien construit, réel* ou correspondant au comportement *humain* des personnages. C'est un élément fondamental de l'horizon d'attente du genre romanesque de la critique de l'époque. Celle-ci se sert alors du personnage comme un angle d'analyse et, bien souvent, comme une condition d'attribution de littéarité aux œuvres. Pourtant, nous verrons que ces valeurs ne s'appliquent guère dans certaines œuvres. Ces jugements prennent alors la forme d'une alternative axiologique : le personnage est convaincant ou extravagant, bien ou mal construit, possède ou non des caractéristiques humaines. Ces propos tendent à renforcer l'idéologème du « réalisme balzacien » dans le discours critique de la période. Mais c'est également une forme de refuge pour la critique : il s'agit de l'angle le plus élémentaire pour appréhender une œuvre romanesque, surtout si celle-ci est particulièrement déroutante. On aborde l'œuvre par l'entremise de l'analyse du personnage, et parfois de l'analyse psychologique, à la manière du baigneur qui pénétrerait timidement la surface de l'eau en ne trempant que le bout de son pied, n'osant plonger. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous tenterons d'offrir un portrait représentatif des jugements portés sur le genre romanesque avec comme point focal la notion de personnage.

Des personnages qui n'ont pas le caractère d'êtres humains

Claude Daigneault tient, dans son compte rendu de *La jument des Mongols* associant Jean Basile à la mouvance du Nouveau roman, des propos qui traduisent bien l'importance du personnage dans les jugements sur le genre romanesque de l'époque : « la grande faiblesse du roman est de mettre en cause des personnages qui n'ont *pas de caractère d'êtres humains*²⁵³ ». Impossible de dénombrer toutes ces formulations où l'humanité des personnages romanesques est de cette manière soupesée, et à partir de laquelle la critique appuie ses jugements. Les personnages sont tour à tour jugés comme insuffisamment « incarnés²⁵⁴ », « peut-être un peu trop irréels pour [être] très attachants²⁵⁵ » ou « inquiétants²⁵⁶ ». Ceux créés par Hubert Aquin dans *L'antiphonaire* seraient au goût de Jean Éthier-Blais « grossier[s]²⁵⁷ », à un point tel que ce dernier soupçonne Hubert Aquin de l'avoir en vérité écrit avant *Prochain épisode*²⁵⁸. *Les infusoires* de Monique Bosco est un roman « lointain, froid, maladroit, en quête de véritables personnages »; seul celui de Carole « parvient à avoir un air d'humanité²⁵⁹ ». Bosco n'a pas su « nous faire sentir l'action corrosive de cette ville sur ses personnages²⁶⁰. »

²⁵³ Claude Daigneault, « *La Jument des Mongols* », *op. cit.* (C'est nous qui soulignons.)

²⁵⁴ André Renaud, « La vie littéraire : *La Jument des Mongols...* », *Le Droit*, 28 novembre 1964, p. 7. Ainsi, Armande est « le seul personnage qui sera réellement incarné dans le récit », celui de Jonathan est le plus « étrange » et par là même « le plus désincarné ».

²⁵⁵ Conrad Bernier, « *L'offensive de nos romanciers* », *loc. cit.* Dans le même article, Bernier affirme au sujet du protagoniste de *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout : « J'aime [...] son héros : un gars responsable, idéaliste, consciencieux qui possède cette vertu du commencement, le courage ».

²⁵⁶ Michèle Mailhot, « Quatre romans dont on parle », *loc. cit.* Les textes publiés dans *Châtelaine* à cette époque – très courts – ne sont pas réellement de nature judicative ni fortement analytique. Marie-Josée Des Rivières souligne que dans les années 1960 et 1970, *Châtelaine*, en plus de suivre une démarche résolument féministe, situe la littérature au cœur du projet national québécois. La critique littéraire suit alors un double objectif : « promouvoir la littérature nationale » et mettre de l'avant des « livres qui sensibilisent à la situation des femmes ». (Marie-Josée Des Rivières, « *Châtelaine* et la littérature 1960-1975 », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 125.)

²⁵⁷ Jean Éthier-Blais, « Domaine québécois. *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin. Les procédés rhétoriques de Cornufacius », *Le Devoir*, 20 décembre 1969, p. 11.

²⁵⁸ Cette hypothèse est d'ailleurs reprise par Michel Tétu dans son propre compte rendu du roman. Réjean Robidoux suggère lui aussi l'antériorité de *L'antiphonaire* par rapport à *Prochain épisode* dans sa chronique publiée dans la *University of Toronto Quarterly*, sans toutefois donner la paternité de l'hypothèse à Éthier-Blais. On peut croire que Robidoux a pu lire l'article d'Éthier-Blais, publié plusieurs mois auparavant, mais il est impossible de l'affirmer avec certitude. (Réjean Robidoux, « Romans, Récits, Nouvelles, Contes », *University of Toronto Quarterly*, vol. 39, n° 4, juillet 1970, p. 438. Michel Tétu, « *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin », *Livres et auteurs québécois*, 1969, 1970, p. 28.)

²⁵⁹ J[ean]-G[uy] P[ilon], « Notes de lecture. *Les Infusoires*, roman par Monique Bosco », *Liberté*, décembre 1965, p. 583.

²⁶⁰ André Major, « Lettres et arts : *Les Infusoires* », *Le Petit journal*, 28 novembre 1965, p. 34.

Non seulement la critique juge-t-elle de l'humanité des personnages, mais elle cède également à la tentation de décrire et d'analyser les personnages romanesques comme s'ils étaient de réels humains, comme si elle perdait de vue qu'ils sont des êtres de papier. Michelle Tisseyre, par exemple, s'attriste de l'immobilisme du personnage de Jonathan dans *La jument des Mongols* de Jean Basile : « Cette vie, si précieuse, il la gaspille de la manière la plus stupide, la plus stérile, la plus égoïste qui soit²⁶¹ ». Puis dans *Le grand Khan*, le personnage de Jonathan est aux yeux de Jean-Yves Thériage « bavard (trop peut-être, mais s'il se tait, il meurt), mais *si humain*²⁶² ». Jean Éthier-Blais aurait pour sa part aimé sermonner les personnages mis en scène par Monique Bosco dans *Les infusoires*. « C'est donc que je crois qu'ils vivent²⁶³ », justifie-t-elle. Le personnage romanesque est d'ailleurs souvent l'objet des évaluations psychologiques de la critique. Dans sa revue des romans parus en 1965, Jean Éthier-Blais dit alors, encore à propos des *Infusoires*, que l'œuvre « donne l'impression du vrai et l'image qu'il présente de la petite bourgeoisie canadienne-française en mal de culture est vivante²⁶⁴. » Une fois de plus, la bonne construction des personnages est saluée avec enthousiasme par le critique. C'est une opinion que partage d'ailleurs Ernest Pallascio-Morin²⁶⁵. Cette illusion référentielle passe par ses personnages, par la manière dont ceux-ci agissent en société, selon une certaine idée que se fait Éthier-Blais de la classe petite-bourgeoise du Québec de l'époque. Certains critiques, comme André Major et André Berthiaume, voient à travers les personnages romanesques des porte-parole des Québécois de l'époque, et utilisent les positions politiques qu'adoptent certains romanciers comme prisme de lecture des œuvres. Leur « destin personnel rejoint le destin collectif²⁶⁶ » et permettrait d'illustrer les « contradictions et les incertitudes de notre

²⁶¹ Michelle Tisseyre, « Un livre à la fois bon et médiocre », *Photo-Journal*, 27 janvier 1965, p. 30.

²⁶² Jean-Yves Thériage, « *Le Grand Khan* de Basile », *loc. cit.* (C'est nous qui soulignons.)

²⁶³ Jean Éthier-Blais, « *Les Infusoires* de Monique Bosco », *loc. cit.*

²⁶⁴ Jean Éthier-Blais, « Romans », *University of Toronto Quarterly*, vol. 35, n° 4, juillet 1966, p. 519.

²⁶⁵ Selon Ernest Pallascio-Morin, Monique Bosco a, dans son deuxième roman *Les infusoires*, bien effectué l'analyse de ses personnages. À travers la protagoniste Céline qui voyage à Venise avec trois collègues de travail, la romancière a mené une « excellente analyse de ces trois individus ». En fait, tout l'intérêt de ce roman réside spécifiquement dans la manière dont Bosco a dépeint ses personnages : « Ce qui retient l'attention du lecteur – et pour aussi longtemps que ça dure – ce n'est pas tellement le récit, mais l'analyse des caractères d'Alain, de Jacques et d'Adolphe. – Chapeau! L'auteur s'y connaît, c'est certain. » (Ernest Pallascio-Morin, « Propos littéraires. *Les Infusoires*. Et puis tout est silence... », *L'Action*, 18 février 1966, p. 21.)

²⁶⁶ André Major, « L'Académie, pour quoi faire? », *Le Devoir*, décembre 1969, p. 14. Dans sa chronique « Le feuilleton littéraire », André Major aborde plusieurs sujets qui touchent la vie culturelle de l'époque – l'article paraît en décembre 1969. Il propose une réflexion sur l'Académie des lettres canadiennes-françaises, il fait état d'un article de Claude Roy publié dans *Le Nouvel Observateur* dans lequel ce dernier raconte son voyage au Québec et il résume les propos tenus par Marguerite Duras à l'occasion d'une entrevue accordée à l'émission *Prisme*

communauté²⁶⁷ ». Ils seraient « atteints du mal de vivre, mais ne voulant pas y croire, [ils] fuient désespérément dans l'espace-temps²⁶⁸. La critique ne semble pouvoir se détacher d'une lecture référentielle des personnages.

Au contraire des critiques négatives envers des personnages sans âme, inhumains ou désincarnés, on rencontre des critiques positives de romans dont les personnages sont jugés réussis. On considère ceux-ci comme réussis dans la mesure où ils entretiennent des ressemblances avec des humains. Les personnages des *Hauts cris* de Suzanne Paradis peuvent être « compris de l'intérieur²⁶⁹ » et n'ont rien de caricatural, soutient Gilles Boyer, au contraire d'autres critiques. Cela constitue une réussite. Toutefois, certaines actions du personnage de Damien manquent de nuance, et contreviennent, selon Boyer, à la vraisemblance. Pour sa part, C. Hilaire juge les personnages de Paradis authentiques, et ce, même s'ils peuplent un « monde imaginaire²⁷⁰ ». Roger Lemoine soutient quant à lui que Paradis « fait [vivre ses personnages] dans leur chair et dans leur esprit avec une grande intensité et une grande logique. Implacablement, ils forgent leur propre destinée²⁷¹ ». Dans sa critique ambivalente (qui porte l'éloquent titre « Un livre à la fois bon et médiocre ») de *La jument des Mongols*, Michèle Tisseyre soutient qu'« [on] aimerait explorer le monde [que Jean Basile] met en scène et connaître [ses] personnages », ce qui prouve « l'authentique talent de romancier²⁷² » de l'auteur.

diffusée à Radio-Canada. Son article comprend également un entretien avec Hubert Aquin dans le cadre de la parution de son troisième roman, *L'antiphonaire*. Major trace un parallèle entre l'écriture d'Aquin et ses positions sur la société québécoise ainsi que sur l'institution littéraire. Il indique par exemple que son célèbre article « La fatigue culturelle du Canada français » aurait permis de « nous faire sentir de façon plus aiguë notre situation collective », et que son refus du prix du Gouverneur général – qui couronnait en 1968 son roman *Trou de mémoire* – marquait une rupture « avec une tradition de compromis dont nos intellectuels autant que les autres semblaient s'accommoder ». Dans cette partie du texte qui adopte une forme hybride, à mi-chemin entre le compte rendu et l'entretien, les prises de position politiques d'Aquin occupent une place importante. Major pose l'hypothèse que la manière dont Aquin construit ses personnages correspond à la conception du peuple québécois. Les positions politiques personnelles de l'auteur, d'une part, et les manifestations collectives du peuple québécois, d'autre part, servent de prismes à la lecture du roman d'Aquin proposée par Major.

²⁶⁷ André Berthiaume, « Le roman », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 490.

²⁶⁸ Jacques Vigneault, « *L'Antiphonaire* d'Aquin. On lit ce livre comme on reçoit un sacrement », *Québec-Presses*, 28 décembre 1969, p. 18.

²⁶⁹ Gilles Boyer, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *loc. cit.*

²⁷⁰ C. Hilaire, « Notes bibliographiques. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *Revue de l'Université Laval*, mai 1962, p. 884.

²⁷¹ Roger Lemoine, « Lettres. *Les Hauts Cris* », *Le Carabin*, 9 février 1961, p. 8.

²⁷² Michelle Tisseyre, « Un livre à la fois bon et médiocre », *op. cit.*

Le statut de romancier de Basile est attesté par Tisseyre, et c'est véritablement sa capacité à créer des personnages qui en constitue la sanction.

Des fantômes romanesques : étude de la réception du *Jour est noir* de Marie-Claire Blais

Dans notre corpus, nombreuses sont les observations au sujet du caractère mystique, onirique ou irréel des personnages romanesques. Ces commentaires ne sont pas nécessairement accompagnés de jugements négatifs. Cependant, si la critique sent le besoin de préciser que les personnages de ces œuvres ne sont pas *humains*, c'est bien parce qu'elle fonde ses jugements sur des schémas préconstruits qui mettent de l'avant l'humanité du personnage réussi. *Le jour est noir*, troisième roman de Marie-Claire Blais paru en 1962, est porté par un récit sombre écrit dans une prose poétique fortement symbolique. Dans les 19 articles et comptes rendus rédigés à la parution de l'œuvre, les commentaires sont en grande partie négatifs. Julia Richer compare par exemple l'œuvre à un « travail d'élève²⁷³ ». La réception du roman révèle une fois de plus la prégnance du personnage dans le discours critique. L'œuvre comporte des personnages « envelopp[és] d'irréalité », « prisonniers de leur passé et de leurs rêves » qui sont « infirmes devant la vie²⁷⁴ »; des « fantômes, et le terme est grandement péjoratif²⁷⁵ », affirme Jean Paré. Les noms peu communs des personnages (Yance ou Josué) accentueraient également le dépaysement qu'elle produit, selon Paré. Le roman n'arriverait, selon André Renaud, qu'à mettre en scène des « personnages [qui] nous restent cachés, enfouis qu'ils sont dans un univers qu'ils ne comprennent pas²⁷⁶ ». Ces observations culminent en une interrogation quant à la nature romanesque du *Jour est noir*. Ce récit « très vague, indéfinissable, imperceptible » aurait été plus « attachant si [Blais] avait dépeint ses personnages avec plus de cohésion, présenté son intrigue avec plus de simplicité et donné une âme à ces êtres qui, tels qu'ils sont, n'ont qu'un bien triste corps²⁷⁷ », croit Renaud. Les personnages romanesques devraient contenir une « âme », estime aussi Gilles Boyer. Plus sévèrement, il croit que

la forme dans laquelle l'auteur moule ses chaos de rêves, ses intuitions, ses conceptions de la vie, fait qu'il tombe plus souvent dans la puérité que dans un véritable courant romanesque

²⁷³ Julia Richer, « *Le Jour est noir* », *loc. cit.*

²⁷⁴ Gilles Boyer, « Marie-Claire Blais pareille à elle-même », *Le Soleil*, 17 février 1962, p. 4.

²⁷⁵ Jean Paré, « *Le Jour est noir*, roman par Marie-Claire Blais. Une recette de fantôme », *Le Nouveau journal*, 3 mars 1962, p. 111.

²⁷⁶ André Renaud, « Marie-Claire Blais : *Le jour est noir* », *Livres et Auteurs canadiens*, 1962, p. 8.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

susceptible de charrier, de mettre en ordre ce que la romancière pressent. Celle-ci est aussi mal adaptée au roman que ses personnages le sont à la vie²⁷⁸.

La dichotomie entre un « véritable courant romanesque » et la « puérité » est saisissante et donne lieu à un fort jugement de valeur envers le caractère symbolique de l'œuvre²⁷⁹. Jean Ménard est également déçu par les personnages du roman : il aurait aimé qu'ils soient moins incohérents²⁸⁰. La critique dépeint une fois de plus le roman comme un genre cérébral, qui risque de tomber dans la puérité dès lors que son auteur, par l'entremise des rêveries de ses personnages, laisse trop de place à sa sensibilité. Dans les décennies qui suivent la parution du *Jour est noir*, les personnages sont toujours scrutés à la loupe. Gabrielle Frémont estime dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* que l'œuvre est « d'une complexité aussi grande que l'âme de ses personnages²⁸¹ », alors que Gilles Marcotte les décrit comme atteints d'un « “mal de vivre”²⁸² ». Dans un article consacré à la nordicité dans la littérature québécoise des années 1960, Katri Suhonen, qui analyse *Le jour est noir* et *Le couteau sur la table* de Jacques Godbout, centre également son étude sur les personnages du roman de Blais. Elle les qualifie d'ailleurs, dans une note de son article, de « fantômes²⁸³ ». Dans une lecture allégorique somme toute assez convenue, Suhonen conçoit les personnages de l'œuvre comme les représentants du peuple québécois de l'époque. La chercheuse invoque – ou plutôt, calque – les réflexions de Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel* au sujet de la poésie québécoise des années 1960 afin d'analyser le rapport à l'espace et au temps des personnages. Ainsi, les personnages de l'œuvre

²⁷⁸ Gilles Boyer, « Marie-Claire Blais pareille à elle-même », *loc. cit.*

²⁷⁹ Dans un article cité dans notre troisième chapitre, Gilles Marcotte, qui base son analyse sur un semblable réseau de liens de cause à effet, en vient à douter de l'étiquette « roman » de *La nuit* de Jacques Ferron. Selon Marcotte *La nuit* est en effet inclassable : « il ne s'agit pas d'un roman. D'une nouvelle? J'en doute, car les personnages n'y sont que des étiquettes, sans aucune sorte d'existence personnelle. Une fantaisie, peut-être, sur la nuit et le jour, les Canadiens français et les Canadiens anglais, la police et les communistes... » Comme les personnages ne sont pas suffisamment incarnés, le roman ne pourrait pas alors être un roman et ne pourrait se ranger que parmi les « fantaisies ». (Gilles Marcotte, « Conte du jour, de la nuit et du demi-jour... », *La Presse*, 17 avril 1965, p. 4.)

²⁸⁰ Jean Ménard, « La vie littéraire. *Le Jour est noir* », *loc. cit.*

²⁸¹ Gabrielle Frémont, « *Le Jour est noir* », Maurice Lemire, Gilles Dorion et Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, p. 480. Dans l'introduction de l'ouvrage, Maurice Lemire et Aurélien Boivin situent l'œuvre dans un ensemble de romans centrés sur des personnages adolescents en révolte contre la morale traditionnelle et contre la famille. Dans *Le jour et noir*, tout comme dans *Tête blanche*, la romancière met en scène des « adolescents [qui] expriment leur libération en s'adonnant aux plaisirs sexuels, comme pour réprover la morale familiale » (p. XX).

²⁸² Gilles Marcotte, « Marie-Claire Blais : “Je veux aller le plus loin possible”. Entrevue », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, 1983, p. 196.

²⁸³ Katri Suhonen, « “Partout de la neige entassée, comme du linge à laver” : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », *Voix et Images*, vol. 37, n° 2, 2012, p. 120.

témoigneraient du « dilemme du peuple québécois qui essaie de se tailler une place dans l'histoire occidentale, entre le passé et l'avenir, entre l'Europe et l'Amérique²⁸⁴ ». La symbolique de l'hiver accentuerait le « rapport malaisé au temps, au présent comme au futur²⁸⁵ » des personnages du roman.

Peut-être l'insistance avec laquelle la critique de première réception a qualifié ses personnages de fantomatiques ou d'énigmatiques a-t-elle occulté les autres éléments de l'œuvre dans l'histoire de sa réception. L'œuvre met en scène plusieurs personnages, liés depuis l'enfance, qui vivent leurs premiers moments de la vie adulte. Le prologue, fortement symbolique et rédigé en italique, ce qui ajoute une couche d'ambiguïté à la scène initiale, évoque plus qu'il ne relate leurs souvenirs de jadis. Ce prologue semble avoir laissé une forte impression sur la critique. L'écrivaine y décrit des scènes empreintes d'une « odeur de soleil²⁸⁶ » et pleines de « l'air qui coule sur leurs bras et dans leurs cheveux²⁸⁷ ». Ces scènes reliées à l'enfance, loin d'évoquer l'insouciance et la candeur traditionnellement associées à ce stade de la vie, sont par ailleurs accompagnées d'une sorte de gravité qui semble soit présager la complexité de la vie adulte ou qui est influencée par le point de vue de l'adulte : « – Josué, qu'est-ce que tu feras quand tu seras un homme? [, demande Yance...] – J'aurai une maison dans la brume. – Peut-être que j'irai te visiter. – Les maisons dans la brume sont trop petites. – Alors je me ferai mince comme une ombre²⁸⁸. » Yance et son frère Raphaël ont vécu la mort de leurs parents durant leur jeune âge – leur père s'est suicidé, racontent-ils. Puis, les années passent, Yance et Josué sont âgés de 17 et 20 ans et forment un couple. Préoccupés par leurs études (« Il travaille à sa dissertation. C'est ainsi que je le vois chaque jour penché sur ses livres [...] Une angoisse tranquille voile ses traits et assombrit son regard [...]»²⁸⁹), ils attendent un enfant. Malgré sa jeunesse, le poids du devoir pèse sur les épaules de Yance : « Je suis responsable de Josué; des inconnus l'ont blessé et d'autres le blesseront; j'ai le vertige en songeant qu'il pourrait souffrir avec moi aussi. Je sens qu'il a été déçu dans d'autres amours²⁹⁰ », dit-elle. En prenant en charge

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ Marie-Claire Blais, *Le jour est noir*, Montréal, Éditions du Jour, 1962, p. 15.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁹⁰ *Idem.*

de cette manière la douleur de son conjoint, ainsi qu'en veillant sur sa grande sœur qui a sombré depuis la mort de son fils Nicolas, la protagoniste de l'œuvre apparaît droite et forte et surtout plus complexe et moins futile que la critique la conçoit. Si Blais en révèle peu sur ses personnages, faisant dire à certains critiques qu'ils sont hermétiques et peu attachants, ils se révèlent, subtilement certes, à travers leurs menus gestes : « Je rentrai tout de suite. Je me fis un feu nerveusement comme on s'entoure de mouvements ordinaires pour se rassurer. Je coiffai mes cheveux de différentes manières en tenant la glace d'une main tremblante²⁹¹. » Parfois, ce sont les objets qui en dévoilent le plus sur les personnages: « Mes regards tombèrent sur des copies de dissertations écrites à la main. L'écriture de Josué était une tempête²⁹² », observe Yance. Les personnages de l'œuvre ont beau voyager, retourner aux lieux de leur enfance, pleurer leurs morts, ils réalisent que c'est en s'unissant l'un à l'autre qu'ils apprennent le mieux à comprendre le monde. En contemplant Josué, Yance affirme que les « femmes ont appris beaucoup de choses auprès de leurs amants. Et elles connaissent la beauté de l'homme, le cœur de l'homme, son instinct, ses sens. Elles ont assez dompté l'appétit des amants pour savoir comment se méfier des âmes²⁹³ ». La critique a-t-elle été peinée de percer l'aura de mystère qui entoure ces personnages? La lecture du *Jour est noir* montre plutôt des personnages complexes dont les tiraillements internes sont plus que du « “mal de vivre” », de la dépossession identitaire ou de la futilité.

L'étude de la réception de l'œuvre signale la prégnance du personnage au cœur même de l'horizon d'attente du genre romanesque de l'époque. Jacques Tardif aurait aimé y trouver des personnages plus humains, dotés d'une plus grande profondeur psychologique. L'œuvre met en scène des personnages dont la « présence est immatérielle », en particulier celui de Josué qui « vit aux côtés de sa femme sans jamais communiquer véritablement²⁹⁴ ». Cette immatérialité des personnages influencera d'ailleurs le récit, croit Tardif: fuites, suicides, ruptures surviennent tour à tour. Mais ces personnages insaisissables poseront également problème au lecteur. Tardif juge en effet que *Le jour est noir* est une œuvre difficile qui « exige un effort constant du lecteur » :

²⁹¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 117.

²⁹⁴ Jacques Tardif, « Romanciers canadiens-français : *Le Jour est noir* de Marie-Claire Blais », *loc. cit.*

Le travail est pénible; il faut deviner les situations, réinventer le déroulement psychologique, avancer par bonds brusques de sorte que très souvent le sens nous échappe. Nous sommes mal à l'aise et insatisfaits à la longue. *Les personnages se déroberont à nos tentatives de compréhension.* Ils ne veulent pas nous livrer l'accès de leur refuge surnaturel. Leur univers est tellement hermétique qu'on se reconnaît difficilement en eux²⁹⁵.

Ces propos sont probants : c'est le personnage qui est situé au centre de l'interprétation de l'auteur. Aux yeux de Tardif, un personnage devrait se définir plus clairement, sans l'intervention, ou le « travail », du lecteur. Dans le discours du critique, un personnage complexe et quelque peu mystérieux est un personnage « hermétique » qui rend « insatisfait ». Le premier roman de Blais, *La belle bête*²⁹⁶, était mieux réussi, croit Tardif, puisque le protagoniste y avait des « préoccupations [...] beaucoup plus tangibles²⁹⁷ » que celles des personnages du *Jour est noir* qui, au contraire, glissent entre les doigts du lecteur. Le roman aurait été plus « attachant » avec une intrigue plus simple et des personnages possédant une âme dans ce « bien triste corps²⁹⁸ ». L'image du personnage possédant ou non une âme est une fois de plus utilisée par la critique, et met de l'avant les caractéristiques humaines présentes dans la critique romanesque de l'époque.

Lors de la parution d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, quatre ans après *Le jour est noir*, les personnages de Marie-Claire Blais se trouvent toujours sous la loupe de la critique. Ceux-ci n'ont pas davantage l'air de réels humains, mais plutôt de créatures oniriques. Ils « vivent à la limite du réel²⁹⁹ » ou entre le rêve et le monde réel³⁰⁰. Quelques années plus tard, au sujet des œuvres romanesques parues en 1968, Paule Leduc affirme que la forme de plusieurs œuvres contemporaines « consacre la prise de conscience d'un moi identifié à un monde du rêve qui perpétue la rupture insurmontable entre les héros et le monde, entre les auteurs et le monde³⁰¹ ». Pour Jean Éthier-Blais, les personnages de Marie-Claire Blais sont eux aussi en proie au rêve :

Il n'y a aucun personnage d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* qui soit vrai, au sens réaliste du mot. Mais ils s'accrochent tous à un aspect de la réalité qui leur permet de s'élever dans le monde

²⁹⁵ *Idem.* (C'est nous qui soulignons.)

²⁹⁶ Marie-Claire Blais, *La Belle bête*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1959, 214 p.

²⁹⁷ Jacques Tardif, « Romanciers canadiens-français : *Le Jour est noir* de Marie-Claire Blais », *loc. cit.*, p. 116.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 117.

²⁹⁹ Jules Audet, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman de Marie-Claire Blais », *Incidences*, n° 10, août 1966, p. 39.

³⁰⁰ Yves Berger, « Une flûte à ravir d'horreur », *Le Devoir*, 23 avril 1966, p. 13.

³⁰¹ Paule Leduc, « Le Roman », *loc. cit.*, p. 213.

de l'hallucination. Ils font penser à ces Vierges de Dali qui montent dans les airs, enveloppées dans le nuage de leurs somptueux atours³⁰².

Le recours à la peinture de Salvador Dali n'est certes pas innocent, puisque l'on a coutume de situer le peintre dans le giron du mouvement surréaliste, dont les principaux acteurs s'adonnaient aux séances d'hypnose et à la création guidée par l'inconscient. Le motif du rêve et le caractère onirique d'une œuvre sont d'ailleurs des moyens fréquemment utilisés par la critique pour décrier l'irréalisme de plusieurs autres romans³⁰³ qui altère leur cohérence et leur vraisemblance. Comme le rêve qui comporte des événements disparates vécus à l'état de veille sous le mode de la réminiscence ou du fantasme, le roman met en scène un monde distinct, inspiré du réel sans jamais, bien sûr, tout à fait lui correspondre. Cette symbolique, bien qu'elle permette à la critique d'aborder les œuvres selon leur caractère novateur, voire déroutant, force cependant à considérer le monde romanesque sans renoncer au réel comme point de référence. Le « réalisme » connote et impose le « vrai », alors que le roman de Blais propose une réalité hallucinée.

On peut imaginer le romancier, celui fantasmé par la critique, assis à sa table, au milieu de ses nombreux carnets de notes remplis durant ses longues journées passées à épier passants et marchands afin de cerner leurs attitudes, leurs allures, l'impression de leurs sentiments dans leur physionomie. En vertu de l'idéologème du « réalisme balzacien » qui est construit dans le discours critique de l'époque, la cérébralité, le travail de recherche visant à dépeindre des personnages incarnés et humanisés sont présentés de manière positive. On voit ainsi que la critique est ancrée dans une tradition du genre romanesque fondée sur l'art du portrait sociologique. L'héritage de Balzac est bien implanté dans l'horizon d'attente de la critique. Pourtant comme le rappelle Stéphane Vachon, les romanciers et romancières du XX^e siècle – et ce, avant même que la mouvance du Nouveau roman prenne son envol –, ont radicalement remis en cause cet héritage : « Le monde n'est plus supposé descriptible, explicable et maîtrisable par un système romanesque appuyé sur un savoir scientifique et une intuition métaphysique. Aussi

³⁰² Jean Éthier-Blais, « Roman », *University of Toronto Quarterly*, vol. 35, n° 4, juillet 1966, p. 512.

³⁰³ Clément Lockquell, « Un pur divertissement? *La Nuit* de Jacques Ferron », *loc. cit.*; Gilles Marcotte, « Conte du jour, de la nuit et du demi-jour... », *La Presse*, 17 avril 1965, p. 4; Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « Un petit délire onirique : *Le Jour est noir*, de Marie-Claire Blais (Les Éditions du Jour, Montréal) », *Le Progrès du Golfe*, 23 février 1962, p. 5; Paule Saint-Onge, « Sur un fil, sur terre et dans les enfers », *Châtelaine*, septembre 1965, p. 20; Cécile Cloutier-Wojciechowska, « Carnet », *Le Droit*, 21 février 1970, p. 62.

n'est-il plus nécessaire de respecter une logique narrative qui motive les comportements des personnages et souligne l'enchaînement des causes et des effets³⁰⁴ », souligne-t-il. Devant des êtres de papier ayant perdu leur nécessité logique au sein du « système romanesque » contemporain, la critique est souvent décontenancée : elle a alors l'impression d'être dans un rêve, d'être confrontée à des « fantômes » auxquels il est impossible de s'identifier, gâchant son expérience de lecture. L'utilisation de l'imagerie de l'onirisme montre bien cet écart entre les attentes de la critique et ce qu'elle retrouve dans certaines œuvres. Les Vierges du peintre catalan surréaliste que Jean Éthier-Blais invoque illustre – avec sans doute un peu d'exagération –, les accrocs au réalisme que présente *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, mais surtout les attentes de la critique de l'époque.

L'espèce québécoise du Nouveau roman

À la lumière des textes cités plus haut, est-il permis de croire qu'il existe une variante québécoise du Nouveau roman? Si chaque nouveau romancier québécois est singulier, et qu'il est difficile de l'associer à ses homologues français, comme plusieurs le soutiennent, le Nouveau roman québécois existe-t-il? Le phénomène résulterait-il de l'attraction que Claude Simon ou Nathalie Sarraute a exercé sur les romanciers québécois de la décennie? Ceux-ci ne suivent-ils alors qu'une mode, comme le laissait entendre Simon Routhier à propos de Marie-Claire Blais? Quoi qu'il en soit, les tentatives de cerner le climat romanesque de l'époque sont nombreuses. Par exemple, en 1965, année qui est celle, comme le dit Martine-Emmanuelle Lapointe, « des bilans³⁰⁵ », la revue *Liberté* publie un dossier spécial intitulé « Le roman depuis 1960 ». Ce dossier s'ajoute, rappelle Lapointe, à ceux de la revue *Études françaises* et de *Parti pris* publiés la même année. Le dossier de *Liberté* porte comme son titre l'indique sur le roman de la première moitié de la décennie. La rédaction de la revue désirait produire « un recueil d'opinions, de réflexions, d'enquêtes sur notre roman depuis cinq ans³⁰⁶ », écrit dans la présentation André Payette, alors rédacteur en chef de *Liberté*. D'ailleurs, dresser le bilan d'une période aussi courte est plutôt singulier, et laisse croire que l'équipe de *Liberté* considère l'année 1960 comme une

³⁰⁴ Stéphane Vachon, *Balzac : une poétique du roman*, Saint-Denis, France : Montréal, Presses Universitaires de Vincennes ; XYZ éditeur, coll. « Documents », 1996, p. 400.

³⁰⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, op. cit., p. 145.

³⁰⁶ André Payette, « Une sorte de bilan », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 459.

borne temporelle suffisamment importante pour qu'on puisse, cinq ans plus tard, espérer observer les tendances d'une « nouvelle » littérature. Le dossier comprend les réflexions de vingt-cinq intellectuels québécois – tous des hommes –, dont certains font partie du comité de direction de la revue, prenant la forme d'articles ou d'entretiens. Dans la présentation du dossier, André Payette souligne le faible nombre d'auteurs ayant accepté de participer au dossier parmi les quatre-vingt-neuf sollicités. C'est une situation que la rédaction a d'abord trouvée « quelque peu affolante », mais qui peut sans doute expliquer le ton peu assuré de Payette dans la présentation, qui qualifie par deux fois le dossier de « sorte de bilan³⁰⁷ » – mais qui ne constitue pas « l'inventaire souhaité » – du roman de 1960 à 1965. Payette pose l'hypothèse que son équipe et lui ont peut-être été « trop ambitieux » par rapport au peu d'intérêt que suscite le roman québécois. Néanmoins, l'auteur affirme que le dossier manifeste le « pluralisme intellectuel et idéologique du Québec³⁰⁸ » et qu'il constitue une « étape importante³⁰⁹ ». Dans la première partie du dossier sont publiés différents articles dans lesquels, par exemple, on réfléchit sur l'évolution du roman québécois depuis quelques décennies³¹⁰, sur les liens entre le roman québécois et le roman français³¹¹, sur la production des auteurs des Éditions Parti pris³¹² ou sur le retentissement du roman local sur la scène internationale³¹³. La deuxième partie offre des entretiens avec des romanciers québécois tels que Claude Jasmin, Hubert Aquin, Jacques Godbout et Georges Cartier.

Jean-Louis Major propose dans son article des réflexions sur l'état du roman québécois des années 1960 qui caractérisent bien la pensée critique de l'époque. La lecture de l'ensemble des articles du dossier permet de constater qu'aux yeux des collaborateurs le roman contemporain se caractérise par la porosité de ses frontières. Arthur Lamothe signe par exemple un témoignage sur l'adaptation de romans au cinéma³¹⁴. Dans « Les poètes et le roman », qui

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 459; 460. (Nous soulignons.)

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 459.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 460.

³¹⁰ Jean-Charles Falardeau, « Brèves réflexions sur notre roman contemporain », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 468-16.

³¹¹ Jean Hamelin, « Une influence plus apparente que réelle », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 471-474.

³¹² Jacques Bobet, « Se situer et se survivre », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 484-486.

³¹³ René Garneau, « Notre roman à l'étranger », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 475-478.

³¹⁴ Arthur Lamothe, « Du roman au cinéma », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 528-531.

prend la forme d'entretiens, plusieurs poètes réfléchissent à leur travail en regard de celui du romancier, et témoignent de la manière dont ils lisent un roman avec leurs yeux de poètes³¹⁵.

L'article de Jean-Louis Major aborde le roman québécois de l'époque le liant aux préoccupations du Nouveau roman. Il suggère que le roman québécois se caractérise depuis le début de la décennie par son importante autoréflexivité : depuis 1960, il aurait « pris conscience d'être un art³¹⁶ » – ce sont des propos qui rappellent ceux que Pierre de Grandpré et Major lui-même tenaient dans *L'Histoire de la littérature française du Québec*³¹⁷. En fait, selon Major, les romancières et romanciers des années 1960 produiraient des œuvres romanesques qui se « définissent au niveau de l'art plutôt qu'au service des idéologies³¹⁸ ». Pour produire un roman aussi franchement porté sur le signifiant, un art aussi *gratuit* en somme, il aura fallu que la « collectivité québécoise soit plus consciente d'elle-même, plus sûre de ses forces³¹⁹ ». Major, qui situe alors cette mouvance dans le contexte contemporain, multiplie les exemples de romans récents qui prouvent que « c'est par le style que [les romanciers et romancières de l'époque] ont quelque chose à dire³²⁰ ». Le Nouveau roman est évoqué par Major qui, comme la plupart des critiques de l'époque, hésite à tracer un véritable parallèle entre la mouvance française et le roman québécois contemporain. Les années 1960 ont par exemple vu la parution d'œuvres « dont l'écriture est ordonnée par des états de conscience plutôt que selon l'ordre des événements extérieurs³²¹ », caractérisées par des « plongées dans l'antérieur » (*Amadou*), organisées par « les flux et reflux musicaux » (*Quelqu'un pour m'écouter*) ou par une « ronde endiablée, tendrement cynique » (*La jument des Mongols*). En somme, il s'agit d'« autant de formes dont l'agencement même constitue la signification essentielle du roman³²² ». Ce texte fait écho aux tendances de la critique romanesque de l'époque – d'autant que l'essentiel du

³¹⁵ [Anonyme], « Les poètes et le roman » [entretien], *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 509. Paul Chamberland, par exemple, dit rechercher, lorsqu'il s'empare d'un roman, « la poésie. Mais attention, j'abhorre le roman dit "poétique". La poésie de roman, c'est autre chose », précise-t-il.

³¹⁶ Jean-Louis Major, « Le roman depuis 1960 », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 461.

³¹⁷ Le roman est, disent-ils, « plus qu'auparavant conscient de lui-même ». (Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Pierre De Grandpré (dir.), Montréal, Beauchemin, 1969, 407 p. 129.)

³¹⁸ Jean-Louis Major, « Le roman depuis 1960 », *loc. cit.*, p. 461.

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ *Ibid.*, p. 462.

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid.*, p. 463.

propos sera repris dans *L'histoire de la littérature française du Québec* à la fin de la décennie. Plusieurs critiques cherchent, comme nous l'avons vu, à cerner la production littéraire contemporaine globale, à trouver les ressemblances entre des œuvres plutôt dissemblables.

Cette attention portée au style que pressent Jean-Louis Major a été également aperçue par Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*. Selon lui, ce phénomène ne résulte pas uniquement des mutations du genre romanesque mais bien par celle de tout le système générique de l'époque. En effet, Nepveu soutient que la poésie lyrique est alors pour les écrivaines et écrivains de l'époque un leurre, puisqu'elle n'arrive pas à assumer le réel, elle alimente le roman, occupant une présence « trop explicite, exacerbée, décadente³²³ » et consciente du travestissement du réel qu'elle cause. Constatant que « l'histoire n'est pas, [que] la réalité est toujours éprouvée comme origine non réalisée, célébrée en un gigantesque trompe-l'œil par la poésie du pays », les romanciers qui aspirent à la modernité préféreraient « surpoétiser » leurs romans, marqués par un « “faire” intégralement réussi », seul moyen par là de composer une « œuvre radicalement vraie³²⁴ ». La vérité correspondrait donc, pour ces romanciers, à réussir « intégralement » le roman d'un point de vue esthétique. Le dossier de *Liberté* est un exemple typique de l'intuition de la critique : la parution de plusieurs œuvres romanesques dans les dernières années suggère un renouveau, et la critique tente de cerner le phénomène. Les propos de Major ne mentent pas eux non plus : ce roman qui est en train de s'écrire résulte d'une attention particulière portée au style, rappelant à certains égards le Nouveau roman.

Roman poétique

Est-ce que le Nouveau roman aurait partie liée avec la poésie? En associant l'imaginaire lié au genre poétique qui se détache du discours critique de l'époque et des textes comme celui de Jean-Louis Major paru dans *Liberté*, on pourrait croire que oui. Plusieurs œuvres romanesques sont en effet qualifiées de poétiques dans le discours critique de l'époque, et ce caractère poétique correspond en tout point à l'autoréflexivité du roman et à une attention accrue que portée au style. Les exemples abondent. *Les hauts cris* de Suzanne Paradis et *Amadou* de

³²³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, p. 107. (C'est Nepveu qui souligne.)

³²⁴ *Ibid.*, p. 104.

Louise Maheux-Forcier sont explicitement qualifiés de « roman poétique³²⁵ », et seraient marqués par la présence d'une « atmosphère³²⁶ » ou un « climat³²⁷ » poétiques. L'adjectif « poétique » ou le substantif « poésie³²⁸ » sont fréquemment utilisés afin de décrire certaines œuvres – ou à tout le moins, certaines des parties – romanesques. La critique voit par exemple *Le jour est noir* de Marie-Claire Blais, « roman sombre et [...] poème obscur³²⁹ », comme l'œuvre « la plus poétique de la nouvelle école³³⁰ » ou un roman « poétis[é]³³¹ », oscillant entre la « la prose et la poésie³³² ». Comme la plupart de ses premiers romans, l'œuvre de Blais renferme un « monde de rêve et de poésie³³³ ». Certains utilisent plutôt, au sujet de la même œuvre, le syntagme « récit poétique³³⁴ », alors qu'*Amadou* de Louise Maheux-Forcier serait une « légende poétique³³⁵ », croient Cécile Cloutier et Réjean Robidoux. Dans son bilan de la production romanesque de 1966 – dans lequel il recense notamment *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *Les infusoires* –, Jean Éthier-Blais qualifie *L'eau est profonde* de Diane Giguère de « confiance poétique³³⁶ ». On peut également observer dans le discours critique romanesque de l'époque des expressions telles que la « vérité poétique³³⁷ » d'*Amadou* ou la « présence poétique³³⁸ » de ses personnages. *Une saison dans la vie d'Emmanuel* est également une œuvre

³²⁵ Guy Robert, « Littérature 1960. *Les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *loc. cit.*; Réjean Robidoux, « *Amadou* », *Archives des lettres canadiennes* : Tome 3, 1963, p. 253.

³²⁶ Clément Lockquell, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, roman de la maternité », *Le Devoir*, 18 février 1961, p. 11.

³²⁷ Gilles Marcotte, « Débuts romanesques : Louise Maheux-Forcier, Irène de Buisseret », *La Presse*, 26 octobre 1963, p. 6.

³²⁸ Jean Éthier-Blais, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *Le Devoir*, 25 avril 1964, p. 13; André Major, « Notre matriarcat », *Le Petit journal*, 25 juillet 1965, p. 30; Paule Saint-Onge, « Au menu : une romancière, un humoriste et un chansonnier », *Châtelaine*, juillet 1966, p. 18; G. L. D., « "*Le Jour est noir*", dernier roman de Marie-Claire Blais », 14 février 1962, p. 4; Jules Audet, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman de Marie-Claire Blais », *loc. cit.*, p. 40..

³²⁹ Henri Dallaire, « Livres », *loc. cit.*

³³⁰ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 200.

³³¹ Gilles Boyer, « Marie-Claire Blais pareille à elle-même », *loc. cit.*

³³² [Anonyme], « Les livres : *Le jour est noir* », *Bulletin du Cercle juif*, VIII, mars 1962; Jean Hamelin, « [La critique littéraire de Jean Hamelin] », *Le Devoir*, 17 février 1962.

³³³ Jacques Pelletier, « Un prix mérité », *Le Soleil*, 3 décembre 1966, p. 6.

³³⁴ Michèle Mailhot, « L'homme en face de la vie », *Châtelaine*, juin 1962, p. 52; André Renaud, « Marie-Claire Blais, *Le Jour est noir* », *Livres et Auteurs canadiens*, 1962, p. 8.

³³⁵ Cécile Cloutier et Réjean Robidoux, « ...*L'Amadou* qui côtoie l'étincelle », *Le Droit*, 9 novembre 1963, p. 11.

³³⁶ Jean Éthier-Blais, « Romans », *University of Toronto Quarterly*, vol. 35, n° 4, juillet 1966, p. 518.

³³⁷ André Berthiaume, « Le roman », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 492; André Brochu, « *Amadou*, ou les cercles du mal », *Parti pris*, janvier 1964, p. 58.

³³⁸ Guy Robert, « Six écrivains canadiens. Romans, contes, nouvelles », *Le Petit journal*, 5 janvier 1964, p. A35.

qu'on décrit à l'aide d'un vocabulaire lié à la poésie³³⁹. Elle est écrite d'une « manière alternativement poétique et réaliste³⁴⁰ », elle possède une « puissance³⁴¹ » et une « densité³⁴² » poétiques et elle est marquée par la présence d'une « poésie secrète³⁴³ ». Il y aurait chez Blais une « poésie toujours constante, back-ground constant³⁴⁴ ». Sans être une référence directe à la poésie, mais l'impliquant néanmoins, le lyrisme qui caractérise l'écriture de plusieurs romans de l'époque est souvent évoqué, particulièrement dans les romans d'Hubert Aquin³⁴⁵, de Jacques Ferron³⁴⁶ et, on le devine, de Louise Maheux-Forcier³⁴⁷. Enfin, certains romanciers ou romancières sont qualifiés de poètes³⁴⁸ dans les recensions de leurs œuvres romanesques.

Difficile de se retrouver dans cette succession de références au caractère poétique de certaines œuvres romanesques. Termes en soi polysémiques, l'adjectif « poétique » et le terme « poésie » réfèrent à différentes réalités dans le discours de l'époque. Le terme « poésie » est parfois une sorte de qualificatif référant à l'imagination, lié, comme on peut le lire dans le

³³⁹ Victor Barbeau, « [Le Jour est noir] », dans *La Face et l'envers. Essais critiques*, Montréal, Les Publications de l'Académie canadienne-française, 1966, p. 48.

³⁴⁰ Clément Lockquell, « Blais (Marie-Claire), *Une saison dans la vie d'Emmanuelle*. Roman. Montréal, éditions du Jour [1965]. 128 p. 21 cm. (Coll. Les Romanciers du jour, R 16) », *Le Soleil*, 26 juin 1965, p. 14.

³⁴¹ [Anonyme], « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, par Marie-Claire Blais », *Bulletin du Cercle juif*, octobre 1965, p. 3.

³⁴² Jean Éthier-Blais, « Le Feuilleton littéraire de... : *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire-Blais » », *Le Devoir*, 10 juillet 1965, p. 8.

³⁴³ Romain Légaré, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *L'Insoumise* », *Culture*, vol. XXVII, n° 4, p. 483-484.

³⁴⁴ Gérard-Marie Boivin, « Le monde étrange de Marie-Claire Blais, ou La cage aux fauves », *Culture*, 1968, p. 15. Plusieurs critiques font également de Jean Le Maigre, jeune poète tuberculeux et double de Rimbaud, une véritable force qui empreint l'ensemble d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*. (Jules Audet, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman de Marie-Claire Blais », *Incidences*, août 1966, p. 39-41; Jean Éthier-Blais, « Le Feuilleton littéraire de... : "*Une saison dans la vie d'Emmanuel*" de Marie-Claire Blais » », *loc. cit.*; Madeleine Greffard, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, kaléidoscope de la réalité québécoise », *Les Cahiers de Sainte-Marie*, mai 1966, p. 19-24; Normand Leroux, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais », *Livres et auteurs canadiens*, 1965, p. 51-52; Claude Mauriac, « Le génie est là », *Le Devoir*, 12 avril 1966, p. 13.)

³⁴⁵ Paul Gay, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 179; René Dionne, « Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p. », *Études françaises*, vol. 4, n° 4, 1968, p. 446; Alain Pontaut, « Sherlock Holmes revu par Pirandello », *La Presse*, 20 avril 1968, p. 31.

³⁴⁶ André Renaud, « *La Nuit* de Jacques Ferron », *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville Clément Lockquell, « Aux antipodes : *Papa Boss* de Jacques Ferron - *Contes de coin de l'oeil* de Gilles Vigneault », *Le Soleil*, 23 avril 1966, p. 6.

³⁴⁷ Clément Lockquell, « Le Prix du Cercle du livre de France. *Amadou* de Louise Maheux-Forcier », *Le Soleil*, 19 octobre 1963, p. 12; Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 250.

³⁴⁸ Pierre Chaloult, « Un rhinocéros peut-il rêver? », *La Patrie*, 15 avril 1965, p. 7; Paule Saint-Onge, « De tout : joul, reportage et lyrisme », *Châtelaine*, novembre 1965, p. 52; Henri Dallaire, « Livres », *loc. cit.*; Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « De la littérature considérée comme l'une de nos maladies », *Progrès du Golfe*, 25 avril 1968, p. 6.

Dictionnaire du littéraire, au « registre de l'attention inattendue du monde³⁴⁹ » à la source de l'élaboration d'une œuvre ou désignant même parfois, comme jadis, toute forme d'œuvre fictionnelle³⁵⁰. Par exemple, Jacques Ferron arriverait dans *La nuit* à « broser des tableaux de réelle grandeur poétique³⁵¹ » et à y proposer une « réflexion poétique³⁵² ». Un « roman communément qualifié de poétique³⁵³ » serait, au dire de Réjean Robidoux, une œuvre dans laquelle « l'écriture est image et musique³⁵⁴ ». Si le roman est « communément » appelé poétique, comme le prétend Réjean Robidoux, on peut croire que suffisamment d'œuvres romanesques poétisées existent. Jean Hamelin affirme même pour sa part qu'*Amadou* « n'est pas un roman poétique³⁵⁵ », suggérant lui aussi que l'expression est suffisamment acceptable, voire répandue, pour refuser d'inscrire l'œuvre au sein de ce courant. Le recours à la poésie décrit sans doute un phénomène réel qui caractérise les formes romanesques contemporaines de l'époque, marquées par un certain renouveau. Or, cela participe également du malaise de la critique devant ce roman nouveau : c'est une autre des stratégies dont la critique use pour aborder ces œuvres déroutantes.

Bien qu'il caractérise selon la critique le roman contemporain, l'apport de la poésie est souvent jugé difficilement compatible avec le schéma du genre romanesque³⁵⁶. C'est souvent un terme que la critique utilise pour expliquer ou décrire l'ambiance irréaliste d'une œuvre, le caractère invraisemblable d'une description, la minceur psychologique d'un personnage. La présence de la poésie dans un roman, à la source de jugements parfois très négatifs³⁵⁷, apparaît la plupart du temps comme excentrique. Pour certains, le discours relevant de la poésie

³⁴⁹ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, [et al.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2010, p. 465.

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ [Anonyme], « *La Nuit* », *Le Livre Canadien*, p. 1971.

³⁵² Clément Lockquell, « Un pur divertissement? *La Nuit* de Jacques Ferron », *Le Soleil*, 24 avril 1965, p. 8.

³⁵³ Réjean Robidoux, « *Amadou* », *Archives des lettres canadiennes : Tome 3*, 1963, p. 253.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ Jean Hamelin, « Un des meilleurs "Prix du Cercle", "*Amadou*", de Louise-Maheux Forcier », *Le Devoir*, 19 octobre 1963, p. 13.

³⁵⁶ Joseph D'Anjou affirme au sujet des *Hauts cris* de Suzanne Paradis : « Le style a un éclat extraordinaire et partout forcé » qui « sonne faux ». Mieux vaut alors un roman sobre répondant aux exigences du genre. Lorsqu'elles passent par l'intimité profonde des romanciers et des romancières, certaines situations dépeintes dans une œuvre romanesque apparaissent à certains critiques comme aussi saisissables et pénétrantes qu'une minutieuse description réaliste. (Joseph D'Anjou, « Suzanne Paradis : *les Hauts Cris* », *Relations*, juin 1961, p. 170.)

³⁵⁷ Lisette Morin, dans son compte rendu d'*Amadou* de Louise Maheux-Forcier abordé dans le chapitre précédent, considère extrêmement négativement ces éléments. (Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « *Amadou* de Louise M.-Forcier », *Le Progrès du Golfe*, 1 novembre 1963, p. 5.

s'opposait même au discours romanesque³⁵⁸. On s'attend, rappelons-le, à des œuvres pures, se limitant au cadre conceptuel que prescrivent les genres littéraires³⁵⁹, et le mélange des genres est considéré avec appréhension. L'innovation des romancières et romanciers n'est pas en soi mal vue, mais ceux-ci courent un grand danger, celui de produire une œuvre totalement gratuite, uniquement destinée à la contemplation. Clément Lockquell croit par exemple que pour « combler [le lecteur] d'un plaisir spécifiquement poétique », Suzanne Paradis, dans *Les Hauts cris*, « succombe trop souvent à la tentation des bonheurs d'expression, des associations d'images originales et des dépaysements verbaux³⁶⁰ ». Ce « plaisir spécifiquement poétique », n'est-ce pas au fond le plaisir esthétique, considéré comme gratuit, que propose l'œuvre poétique? Bien que cette autoréflexivité du roman contemporain ne soit pas rejetée d'emblée, ceux qui définissent le climat romanesque de l'époque se gardent bien de le faire, c'est néanmoins un élément étranger au roman.

Le chapitre de *L'histoire de la littérature française du Québec*, rédigé par Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré et qui concerne la production romanesque contemporaine, porte un titre éloquent qui trace lui aussi un parallèle entre Nouveau roman et poésie : « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" ». Arrêtons-nous aux propos des deux auteurs dans cet ouvrage. Ces derniers abordent par exemple le caractère poétique des romans de Marie-Claire Blais dans une section qui lui est consacrée. Ce qu'ils en disent nous paraît incarner avec force une pensée partagée par plusieurs critiques de l'époque. Les auteurs estiment que l'évolution

³⁵⁸ Harry Bernard, dans un article où il vilipende *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, estime que « la poésie le dispute à un réalisme audacieux ». Cette phrase est révélatrice. Non seulement le caractère poétique du genre romanesque empêche le réalisme dans l'œuvre, mais la prose est assimilée au réalisme. Malheureusement, l'œuvre « touche à tout et ne conduit nulle part », l'écrivaine tergiversant entre deux formes de discours sans pouvoir mener son entreprise romanesque à bon port. (L'Illettré [pseudonyme de Harry Bernard], « Madame Maheux-Forcier et son *Amadou* », *Le Bien public*, 8 novembre 1963, p. 4.)

³⁵⁹ Yves Taschereau distingue dans *Amadou* de Louise Maheux-Forcier les deux parties qui composent l'œuvre en les associant à deux registres. La première partie, qui est « celle de la mélancolie », précède une seconde partie qui comporte un « récit continu, précis ». Ainsi, la « poésie cède sa place au dialogue, à l'action. Il aura fallu que la poésie « cède sa place » afin que le récit, enfin libéré, prenne réellement son envol. « Le ton devient de plus en plus réaliste à mesure que Nathalie devient lucide », tranche-t-il. En apercevant les éléments plus poétiques de l'œuvre de Maheux-Forcier, Taschereau ne parvient pas à utiliser les différents termes heuristiques liés au genre romanesque. (Yves Taschereau, « *Amadou*, un roman attachant », *Le Quartier latin*, 5 novembre 1963, p. 13.)

³⁶⁰ Clément Lockquell, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, roman de la maternité », *loc. cit.* Lockquell insinue également que la romancière a rédigé son œuvre en écoutant trop ses émotions ou son instinct : elle aurait dû calmer ses ardeurs et résister à la « tentation » d'écrire une œuvre excessivement poétique. La lecture du roman doit excéder la gratuité, proposer au lecteur, comme nous l'avons vu, d'approfondir ses connaissances de l'humanité.

entre les premiers romans de Blais et *Une saison dans la vie d'Emmanuel* est remarquable. Cela s'explique selon eux par le fait que la romancière est parvenue à maîtriser au fil des années une véritable écriture romanesque. Ses trois premiers romans étaient marqués par une violence, « cependant étouffée par une poésie vague et diffuse [...] qui privait les personnages de toute épaisseur réelle³⁶¹ ». L'esprit poétique peut être une entrave, « étouffer » l'œuvre romanesque. Blais est, dans son roman paru en 1965, parvenue à maîtriser la matière romanesque : « la violence et le climat poétique, qui semblaient jusqu'alors incompatibles, parviennent à s'imposer dans une durée et une densité spécifiquement romanesques³⁶² ». Sans vouloir prêter d'intentions indues aux auteurs, il faut bien souligner que l'œuvre dont il est question a été couronnée du prestigieux prix Médicis. Cette marque de valorisation a certainement contribué à légitimer la pratique de Marie-Claire Blais, rendant l'œuvre plus facilement recevable et conceptualisable à la fin de la décennie. Quatre ans après la parution de l'œuvre qui a été saluée par la critique française, il était peut-être plus aisé d'y porter des jugements positifs. Il faut quand même souligner que l'œuvre a été également saluée au Québec, du moins par une partie de la critique. Par exemple, Jean-Louis Major estimait, peu après la parution du roman, que Blais réussissait dans cette œuvre à allier poésie et roman en créant une véritable « “poésie” du réalisme qui tient à la structure même dans l'ensemble³⁶³ ». Le roman a ses lois, et il faut arriver à mesurer adéquatement la part de poésie qu'il peut absorber, sinon le mariage est malheureux. Dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, le romanesque prime comme il se devrait, c'est lui qui soumet le poétique à ses contraintes, à ses lois et à sa structure. Il aura fallu que l'autrice intègre la poésie de la bonne façon, sans trop troubler l'horizon d'attente. On sent néanmoins que la cohabitation des deux genres résulte d'un travail ardu et acharné. La « poésie » de Blais arriverait désormais à bien servir le réalisme et à épouser la rigide structure du roman. La « description et le récit apparemment les plus objectifs obéissent aux marées de la conscience.

³⁶¹ Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, “nouveau roman” », *loc. cit.*, p. 133.

³⁶² *Idem.*

³⁶³ Jean-Louis Major, « Le roman depuis 1960 », *loc. cit.*, p. 463.

Le monde le plus opaque participe, dans le roman, à un agencement qui est celui d'une signification intime³⁶⁴ » ajoute-t-il³⁶⁵.

Cette autoréflexivité qui implique un attentif travail du style que plusieurs critiques associent à une poétisation comporte des risques. En effet, à lire la critique, la distinction entre l'authenticité créatrice et l'ostentation et la superficialité serait parfois mince³⁶⁶. L'écriture imagée et poétique d'une œuvre ne risque pas seulement d'ajouter d'inutiles fioritures à la charpente de l'édifice romanesque, mais aussi d'entraver les exigences de vraisemblance du genre du roman. Le travail d'écriture doit servir à approfondir les sentiments des personnages et les situations de l'intrigue plutôt que mener à la divagation et au dérèglement rimbaldien des sens à travers une écriture portée uniquement sur le style. Le regard pénétrant du romancier ou de la romancière devrait également permettre à ses lecteurs d'en connaître plus sur eux-mêmes et leurs semblables. Selon les critiques, une écriture trop lourdement poétique menacerait d'écroulement la structure romanesque. La vision commune de l'époque compartimente ainsi la prose et la poésie, distingue le récit, le dialogue et l'action de la poésie, réputée plus intransitive. Si, le roman prend plus que jamais « conscience d'être un art³⁶⁷ », il faut éviter les débordements. Les jugements de la critique que nous avons relevés consolident les idéologèmes génériques que nous avons définis. Or, il nous semble aussi qu'il se profile, dans le discours critique, un nœud interprétatif qui révèle un phénomène décisif : le roman poétique serait, on peut le croire, la variété québécoise du Nouveau roman.

³⁶⁴ *Idem.*

³⁶⁵ Avant d'arriver à produire une œuvre réellement romanesque – et couronnée d'un prestigieux prix littéraire –, Blais proposait au début de la décennie des « romans inlassablement poétisés », estime pour sa part Gilles Boyer. Selon lui, « la forme dans laquelle elle moule ses chaos et ses rêves, ses intuitions, ses conceptions de la vie, fait [que Blais] tombe plus souvent dans la puérité que dans un véritable courant romanesque susceptible de charrier, de mettre en ordre ce que la romancière pressent », ajoute-t-il. L'écriture de Blais se tenait alors en quelque sorte comme une funambule sur une mince ligne entre deux formes et ne parvenait qu'à « tomber » du côté de la « puérité », étrangère au genre romanesque en bonne et due forme.

Gilles Boyer, « Marie-Claire Blais pareille à elle-même », *loc. cit.*

³⁶⁶ Il n'est pas un hasard que la plupart de ces romans poétiques cités dans cette partie soient écrits par des femmes. C'est une pratique souvent liée aux romancières. Liette Gaudreau indique, dans son mémoire de maîtrise sur la production romanesque des femmes dans les années 1960, que le caractère poétique des « romans féminins » de l'époque ira en s'intensifiant au cours de la décennie : « Cherchant enveloppe formelle mieux appropriée à la situation qu'elles évoquent, elles explorent plusieurs voies narratives, avec une préférence marquée pour le récit poétique. » Nous nous concentrerons sur la figure du « roman féminin » dans le chapitre suivant. (Liette Gaudreau, *Les romancières québécoises et l'institution littéraire, 1960-1969*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1984, p. 100.)

³⁶⁷ Jean-Louis Major, « Le roman depuis 1960 », *loc. cit.*, p. 461.

Le « roman-poème » ou l'espèce québécoise du Nouveau roman

Si les différentes occurrences de phénomènes liés au poétique attestent du malaise de la critique devant le caractère hétéroclite et en quelque sorte impur du roman contemporain, cette emprise de la poésie sur le roman n'est pas automatiquement discréditée. En effet, il existe une figure générique, celle du « roman-poème », qui est valorisée par la critique, ou du moins qui contient les principales composantes du roman contemporain québécois dont on veut tracer les contours. Cette dernière est cependant au cœur d'une entreprise particulière d'un petit groupe d'auteurs et elle s'inscrit dans le rapport entre la critique et la production romanesque contemporaine. Elle manifeste néanmoins, d'une part, ce nœud interprétatif qui met de l'avant l'emprise de la poésie sur le roman contemporain et, d'autre part, la volonté de la critique de définir la spécificité du roman contemporain québécois. Plus encore, elle illustre un phénomène particulier et difficilement cernable : l'horizon d'attente du genre romanesque est en train de se modifier.

Le « roman-poème », formule contradictoire et quelque peu artificielle, se conçoit selon Jérôme Cabot comme une « énigme, ou une chimère, plutôt que comme un repère³⁶⁸ ». Il s'agit d'une « qualification exogène, construite par notre métatexte, très rarement revendiquée par le paratexte, et [...] la catégorie relève de la généricité lectorale, avec une pertinence heuristique forgée a posteriori³⁶⁹ ». C'est une étiquette générique qui peut en cela rappeler, à certains égards, celle du roman en vers contemporain. Six textes de notre corpus en font mention³⁷⁰, signés par cinq auteurs différents, dont deux textes sont écrits en collaboration. L'expression circule au sein d'un groupe restreint d'auteurs et certains d'entre eux signent deux textes sur le sujet. Il ne faudrait cependant pas croire que la rareté de cette expression en signale la futilité : sa présence dans un sous-titre de *L'histoire de la littérature française du Québec* suggère plutôt son importance, et les liens entre roman et poésie à travers la critique illustre un phénomène plus large. Le « roman-poème », s'il évoque une hybridité générique, rappelant en cela le roman

³⁶⁸ Jérôme Cabot, « Le roman-poème, un genre chimérique », *Le discours et la langue*, vol. 10, n° 2, 2018, p. 23.

³⁶⁹ *Idem*.

³⁷⁰ Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne : Le “Pays incertain” du fantastique et de l'humour », *Liberté*, vol. 6, n° 6, décembre 1964, p. 469-479; Jean-Louis Major et Pierre de Grandpré, « Romans-poèmes, romans-symboles, “Nouveau roman” », *loc. cit.*; Réjean Robidoux, « *Amadou* », *loc. cit.*; Réjean Robidoux et André Renaud, *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*, *op. cit.*; Jacques Tardif, « Romanciers canadiens-français : *Le Jour est noir* de Marie-Claire Blais », *Le Quartier latin*, 6 mars 1962, p. 5; Paul Wyczynski, « Vers le roman-poème », *Incidences*, mai 1965, p. 31-38.

poétique ou le récit en prose, s'apparente, selon ces auteurs, au Nouveau roman. On retrouve surtout des mentions du « roman-poème » dans des textes et des ouvrages qui ont pour but d'offrir un portrait global de la production romanesque de l'époque, ou qui sont publiés dans des revues dédiées à la littérature, proposant des réflexions assez soutenues. Ce sont pour la plupart des articles dans lesquels on veut précisément cerner le mouvement d'ensemble de l'écriture romanesque des années 1960 et en définir les contours. Les réflexions que cette sous-catégorie romanesque suscite se retrouvent également dans l'ensemble du discours critique de l'époque, particulièrement à travers les références au Nouveau roman étudiées dans ce chapitre. Nous nous arrêterons dans les prochaines pages sur deux textes, ceux de Paul Wyczynski, intitulé « Vers le roman-poème », et le chapitre « Le roman-poème d'aujourd'hui », de l'ouvrage précédemment cité *Le roman canadien-français du vingtième siècle* de Réjean Robidoux et d'André Renaud.

Les trois auteurs, dans leurs textes respectifs, abordent d'entrée de jeu la production romanesque contemporaine mondiale³⁷¹, et citent ceux qui ont participé à l'évolution du genre, tant par l'entremise de textes essayistiques que par des œuvres de fictions : Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Virginia Woolf, Michel Butor, entre autres. En cela, le « roman-poème » et le Nouveau roman sont de proches parents. Wyczynski l'affirme explicitement : le « roman-poème » serait le pendant québécois du Nouveau roman. D'un point de vue formel, la définition que trace Wyczynski du roman contemporain ne se démarque guère de celles convoquées au début du chapitre. Les romanciers québécois contemporains ne proposeraient « pas encore » des nouveaux romans, du moins pas « d'après les conseils généralement connus de Robbe-Grillet³⁷² ».

Pour les trois auteurs, le renouvellement des formes romanesques passe précisément par une certaine influence de la poésie. La pureté du genre, qui est pourtant valorisée à l'époque, semble devoir, dans une certaine mesure, être sacrifiée afin de renouveler durablement les lettres

³⁷¹ Jean-Charles Falardeau avait, lors de la parution de l'ouvrage de Réjean Robidoux et André Renaud, bien perçu la « satisfaction manifeste » de Robidoux et Renaud face à ces romans contemporains. (Jean-Charles Falardeau, « Gilles MARCOTTE, éd., Présence de la critique; Pierre de GRANDPRÉ, *Dix ans de vie littéraire au Canada français* ; Archives des lettres canadiennes, tome III, *Le roman canadien-français* ; Réjean ROBIDOUX et André RENAUD, *Le roman canadien-français du vingtième siècle* », *Recherches sociographiques*, vol. 8, n° 1, 1967, p. 107.)

³⁷² Paul Wyczynski, « Vers le roman-poème », *loc. cit.*, p. 33.

québécoises. Ce caractère poétique est perceptible à même l'esthétique des œuvres : « on pourrait appliquer au nouveau roman ce que Mallarmé a dit au sujet de la poésie symboliste : sa signification se révèle par une "série de déchiffrements"³⁷³ », croit Wyczynski. Mais cette poésie réside dans la posture créatrice qu'adopte le romancier, elle n'est pas simplement repérable dans le texte. Elle en cela serait indissociable de l'autoréflexivité qui marque plusieurs œuvres romanesques contemporaines. Si le roman, comme le note Wyczynski, a longtemps été considéré comme « un miroir dans lequel le monde se réfléchit³⁷⁴ », le roman contemporain est plutôt tourné vers le romancier lui-même. Tous les éléments du roman – le style, le récit, l'aspect psychologique des personnages, la temporalité – participent de la signification de l'œuvre. Le Nouveau roman est de cette manière « une sorte de jaillissement puissant : l'élan sans entraves de la conscience qui se communique³⁷⁵ » et qui conduit à la « la transposition du monde intime de l'auteur dans un monde romanesque³⁷⁶ ». L'alliage du Nouveau roman avec la poésie que met en jeu le « roman-poème » est perceptible dans le vocabulaire même du critique.

En termes similaires, Réjean Robidoux et André Renaud soutiennent dans leur texte que les romanciers et romancières du Québec font à l'époque ressortir les limites de l'omniscience, élément phare du genre romanesque dit traditionnel, en insistant sur la subjectivité du narrateur et, par extension, du romancier : « Ce qui importe avant tout au créateur n'est pas ce que la réalité lui impose mais ce qu'il dicte lui-même à la réalité³⁷⁷ », affirment-ils. De cette manière, le romancier ne mettrait plus en scène la réalité à travers une « objectivité impersonnelle » mais désirerait davantage « exprime[r] une vision personnelle³⁷⁸ ». C'est ce primat de l'« intériorité et [de] la subjectivité » qui conduit à un « climat d'expérience poétique³⁷⁹ ». La création esthétique est présentée par Robidoux et Renaud comme un acte personnel et subjectif, rejouant ainsi les *topoi* que la critique construit autour du genre poétique. C'est par une manière *poétique*, voire *lyrique*, d'écrire un roman, c'est-à-dire qui relève de la subjectivité de chaque créateur,

³⁷³ *Ibid.*, p. 32.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷⁷ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, op. cit., p. 165.

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 172.

que les nouveaux romanciers québécois réaménageraient les formes romanesques³⁸⁰. Cette recherche formelle est, de l'avis de Robidoux et Renaud, une « entreprise, au sens strict du terme, poétique (*poïein* : faire, créer)³⁸¹ ». C'est ainsi qu'il faudrait alors comprendre l'expression de Jean-Louis Major et de Grandpré dans leur chapitre de *L'histoire de la littérature française du Québec* que nous avons évoqué plus haut³⁸².

Les divergences terminologiques résidant dans la conception du « roman-poème » dans les deux textes n'empêchent pas d'y percevoir une commune vision téléologique de l'évolution du genre romanesque. Wyczynski remarque « une tendance très nette frayant le chemin à ce genre romanesque » et lorsque « le deuxième roman de Godbout et le quatrième roman de

³⁸⁰ Jean-Charles Falardeau formule quelques critiques envers *Le roman canadien-français du vingtième siècle*. Robidoux et Renaud n'y accorderaient, aux yeux de Falardeau, d'importance « qu'aux structures qui se révèlent explicitement par des techniques de composition et des manifestations formelles », risquant ainsi de passer outre des éléments formels plus « latents » qui, aux yeux de Falardeau, « révèlent les significations pourtant les plus profondes d'une œuvre » (p. 108). Falardeau est attaché comme on sait aux théories qui s'appuient sur la sociologie telles que la sociocritique, ce qui explique peut-être ce point de vue. Dans sa recension du *Roman canadien-français du vingtième siècle* de Réjean Robidou et André Renaud, Jean-Charles Falardeau perçoit d'ailleurs cette influence des autres médias ainsi que des romanciers européens contemporains sur le roman québécois de l'époque. Il leur reproche, en quelque sorte, d'enfermer le roman québécois contemporain dans une sorte d'ilot, à l'abri des influences extérieures, les poussant à « méconnaître tout ce que le roman québécois actuel emprunte au théâtre, au cinéma, aux surréalistes, à Proust, à Joyce » (p. 108). De l'avis de Falardeau, ce désintéressement envers les influences du roman québécois contemporain découle non seulement du fait que Robidoux et Renaud s'intéressent, comme nous l'avons souligné plus haut, aux interrogations formelles apparentes que contiennent ces romans, mais aussi en raison de leur méthode d'analyse elle-même. En effet, Falardeau reproche aux auteurs d'utiliser le concept de « style », qu'il considère en soi un peu flou et que les auteurs arrivent mal à définir, un concept « si ambigu, si polyvalent, qu'il noie les contours de la méthode » (p. 108). Nous pourrions sans doute expliquer, sans l'excuser pour autant, ce flou conceptuel. De leur propre aveu, les auteurs cherchent, d'une part, à cerner la singularité des œuvres analysée et, d'autre part, celle du roman québécois contemporain. Peut-être cette quête les pousse-t-ils à se concentrer sur des propositions uniques et, surtout, à laisser pour compte les ressemblances entre les différents corpus. (Jean-Charles Falardeau, « Gilles MARCOTTE, éd., *Présence de la critique*; Pierre de GRANDPRÉ, *Dix ans de vie littéraire au Canada français* ; Archives des lettres canadiennes, tome III, *Le roman canadien-français* ; Réjean ROBIDOUX et André RENAUD, *Le roman canadien-français du vingtième siècle* », *loc. cit.*)

³⁸¹ *Ibid.*, p. 165.

³⁸² Si le roman québécois est, depuis le début de la décennie, « conscient de lui-même », c'est non seulement parce que les romanciers renouvellent ses formes, mais aussi parce qu'il arrive à refléter, comme un miroir, l'esprit créateur des romanciers et romancières. Comme le disent de Grandpré et Major, « les innovations les plus hardies au niveau des structures d'ensemble demeurent étroitement liées à des nécessités d'expression individuelle ». De Grandpré avait d'ailleurs, quelques années avant la publication de son *Histoire*, abordé le « roman-poème », en lien avec les nouvelles formes romanesques québécoises et en l'associant à une écriture humoristique et baroque. (Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », *loc. cit.*, p. 131.) Selon Pierre de Grandpré, l'humour et le fantastique sont des composantes du « roman-poème ». « Mais les romans-poèmes, les récits-symboles vont se multipliant, semble-t-il, dans la production récente (Ronald Després, Roch Carrier, Laurent Girouard, etc.). Qu'est-ce d'ailleurs que "*Les Chambres de bois*", "*L'Aquarium*", ou même "*Croisière*" et "*La Belle Bête*", sinon des créations d'univers mythiques, traduisant les libres associations d'une angoisse ou d'une fantaisie intérieures? » (Pierre de Grandpré, « La littérature canadienne : Le "Pays incertain" du fantastique et de l'humour », *Liberté*, vol. 6, n° 6, décembre 1964, p. 469-479.)

Bessette » paraîtront, « le nouveau roman sera, au Canada français, un fait pleinement accompli³⁸³ ». Cette vision évolutionniste de la production romanesque peut faire sourciller. Le roman québécois n'a pas encore atteint l'ampleur de la mouvance française, n'étant qu'à l'âge du « roman-poème », roman où se bousculent les « images et les mots évocateurs³⁸⁴ ». Les propos de Wyczynski suggèrent que le Nouveau roman est non seulement une forme particulière du roman moderne, mais plus décisivement la forme la plus aboutie de celui-ci. Robidoux et Renaud semblent sensiblement d'accord avec ces propos : certaines œuvres, comme *L'île joyeuse*³⁸⁵ et *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit, *La jument des Mongols* de Jean Basile, *L'incubation*³⁸⁶ de Gérard Bessette et *L'aquarium*³⁸⁷ de Jacques Godbout, « para[issent] bien *actuel[les]* sur le plan des structures ou de la composition du temps et de l'espace³⁸⁸ » et se rapprochent du Nouveau roman. Ce dernier s'avère pour tous ces auteurs un idéal de création à atteindre. Wyczynski convoque sensiblement les mêmes œuvres que Robidoux et Renaud. Le roman contemporain québécois aspire à la plus haute forme de création personnelle. Les auteurs semblent ainsi établir une sorte d'échelle graduée : « Jacques Godbout nous semble être allé assez loin, quant à la création de sa technique, dans *L'Aquarium*³⁸⁹ », écrivent Robidoux et Renaud. Wyczynski, quant à lui, estime *L'île joyeuse*, « pleinement réussi et cela parce qu'elle est conforme au besoin créateur de l'auteur³⁹⁰ ». Tout comme *Amadou*, ce roman est le fruit d'un « art quasi parfait³⁹¹ »; on devine qu'il n'en faudrait que peu à la romancière pour que son œuvre soit un *véritable* Nouveau roman. Ces auteurs font du « roman-poème » la « quintessence de la modernité » littéraire, pour emprunter l'expression de Vincent Descombes.

Les trois auteurs sont en somme favorables aux mutations du genre romanesque. Ce dernier n'est pas immuable et est appelé à évoluer, à fluctuer. Travail acharné du style, authenticité de la création personnelle qui se manifeste jusque dans la structure de l'œuvre,

³⁸³ *Idem.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

³⁸⁵ Louise Maheux-Forcier, *L'île joyeuse*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1964, 171 p.

³⁸⁶ Gérard Bessette, *L'incubation*, Saint-Hyacinthe, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose », 1965, 178 p.

³⁸⁷ Jacques Godbout, *L'aquarium*, *op. cit.*

³⁸⁸ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 166. (C'est nous qui soulignons.)

³⁸⁹ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 166.

³⁹⁰ Paul Wyczynski, « Vers le roman-poème », *loc. cit.*, p. 33.

³⁹¹ *Idem.*

singularité totale : c'est par une sorte d'idéal de la création qui emprunte à l'imaginaire du genre poétique (incarné par l'idéologème de l'« intransitivité poétique ») que les trois auteurs arrivent à mettre de l'avant la particularité québécoise du Nouveau roman. En intégrant les potentialités liées à l'écriture poétique, le roman contemporain arriverait à présenter une forme à la fois nouvelle et purement québécoise : le « roman-poème » représenterait, voire réfléchirait, le roman contemporain québécois. Si la critique valorise un type de roman hybride, l'expression « roman-poème » montre néanmoins la manière dont elle conçoit la littérature : la prose et la poésie sont malgré tout considérées comme deux discours distincts.

Le « roman-poème » est une figure qui peut paraître excentrique dans le discours critique de l'époque, alors que « l'autoréflexivité poétique » et le « réalisme balzacien » organisent l'horizon d'attente en deux ensembles indépendants. La conception des deux genres est fondée sur des valeurs qui ne se recoupent que rarement : la critique valorise souvent les œuvres pures. On aurait pu s'attendre à ce que les trois auteurs cités dans les dernières pages observent d'un œil plus sévère la mouvance contemporaine du roman québécois qu'elle qualifie de « roman-poème » en raison de son atteinte à la pureté des genres. On observe en fait une situation paradoxale confrontant deux attitudes opposées. D'une part, la critique fragilise, certes un peu timidement, les idéologèmes génériques mis en lumière dans notre thèse. D'autre part, le vocabulaire critique utilisé par Wyczynski et par Robidoux et Renaud ne s'écarte pas réellement des poncifs de la poésie, réactivant ainsi l'attachement aux formes pures et la vision des genres comme deux entités distinctes. Cette situation est d'ailleurs repérable dans l'ensemble du discours critique de l'époque : on privilégie les œuvres homogènes en manifestant un certain malaise face aux œuvres novatrices tout en affichant, paradoxalement, un enthousiasme et une ouverture envers la production actuelle.

Or, cette situation n'est paradoxale qu'en apparence : elle signale en fait que l'horizon d'attente de la critique est en train de se modifier. La poésie est certes une intruse dans le roman, mais elle n'est pas automatiquement considérée avec suspicion ou avec dédain, puisqu'elle permet de prendre le pouls de la production de l'époque. D'ailleurs, le mélange des genres est souvent un gage de modernité littéraire et engendre un « écart esthétique », pour employer la formulation de Hans Robert Jauss. Les réflexions sur le « roman-poème » participent du réajustement de la critique par rapport à cet « écart esthétique » – ce qu'on pourrait également

dire des références plus générales au Nouveau roman. Lorsque des modifications dans l'horizon d'attente d'une époque surviennent, des résistances se font sentir et de vieux automatismes subsistent. Les œuvres novatrices, causant un « écart esthétique », ne deviennent conformes aux normes esthétiques qu'après-coup. Comme le rappelle Daniel Chartier, la parution en 1931 de *La chair décevante* de Jovette-Alice Bernier et de *Dans les ombres* d'Éva Senécal aura contribué à ce que la nature esthétique et la portée référentielle d'une œuvre fassent partie des normes romanesques recevables pour la critique, au détriment de l'idéalisme que devait alors porter la littérature selon les critiques les plus moralisateurs. Or, ce processus s'opère lentement : les œuvres de Bernier et de Senécal sont jugées choquantes par certains, et l'esthétique nouvelle qu'elles proposent déroutent la critique qui en rejette l'innovation formelle ou la passe sous silence. Ainsi, les « tiraillements des critiques [à la parution de ces deux romans] démontrent qu'une nouvelle conception de la littérature, encore émergente, est en train de définir l'art littéraire hors des chantiers de la morale sociale et religieuse en ramenant l'attention sur la valeur de l'œuvre en tant qu'objet esthétique ou comme reflet de la société³⁹² ». Cependant, les fluctuations de l'horizon d'attente de la critique se mesurent sur la longue durée, ajoute Chartier, et l'effet d'une œuvre novatrice, condamnée à sa sortie, peut se ressentir plusieurs années, voire des décennies plus tard. « L'appareil critique ne vit pas avec la même fluidité les changements esthétiques que lui proposent les artistes. Sacrifiées, les deux romancières nous apparaissent toutefois comme les sémaphores d'une modernité toute proche³⁹³ », écrit Chartier.

En fait, croit Nicole Fortin, la critique met souvent en scène un mouvement où se confrontent l'« invention » et la « reproduction » :

Invention, parce [que le discours critique] manifeste sa capacité de définir ses propres interprétations des textes – donc ses propres interprétants; *reproduction*, parce qu'il doit sans cesse faire face à des unités prédéfinies, à des significations ou des interprétants déjà arrêtés, à des lieux communs (*topoi*) à travers lesquels se manifestent les contraintes de l'intelligibilité et des nécessités consensuelles³⁹⁴.

En tentant d'appréhender des objets parfois déroutants comme le « roman-poème » – ou d'autres, pensons au roman en vers, au poème en prose, à la poésie joualisante, au « roman

³⁹² Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 194.

³⁹³ *Ibid.*, p. 195.

³⁹⁴ Nicole Fortin, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1994, p. 36. (C'est Fortin qui souligne.)

féminin » – la critique n’a d’autre choix que de tenter de construire un nouveau savoir afin de le conceptualiser, de le rendre intelligible. Ses réactions sont parfois ambivalentes et divergentes, comme on vient de le voir. La nature des deux ouvrages analysés dans les pages précédentes (un manuel d’histoire littéraire et une monographie) conduit les auteurs à cerner un ensemble d’œuvres – certes très récentes – et à les catégoriser plutôt qu’à les critiquer de manière judiciaire. Les résistances qui accompagnent l’« écart esthétique » engendré par le « roman-poème » sont ainsi plus susceptibles de se traduire par des automatismes un peu conformistes que par une franche hostilité. L’autre particularité de cette figure du « roman-poème » est qu’elle émerge de la volonté de construire une catégorie générique à la fois contemporaine *et* nationale. Il serait exagéré de dire que le projet des trois auteurs est en soi *nationaliste*. Il n’en demeure pas moins qu’ils tentent de fournir une légitimité au corpus québécois en le situant dans l’histoire littéraire contemporaine. Malgré des réflexes qui, encore une fois, traduisent un léger conservatisme, leur ouverture face au roman québécois contemporain et leur définition du « roman-poème » pourraient sans doute s’expliquer par une volonté d’accélérer l’évolution de la littérature québécoise. Le « roman-poème » serait, en somme, le cheval de Troie permettant à la littérature québécoise de pénétrer dans la grande histoire littéraire universelle.

Conclusion

Le Nouveau roman exerce une emprise certaine sur le discours critique littéraire québécois des années 1960, et ce, dans tous les types de publication. Nous avons d’abord vu que les définitions substantielles du Nouveau roman – celles publiées dans des revues (Cloutier), dans des histoires littéraires (de Grandpré, Bessette, Gay, Tougas) – prennent place dans des textes assez longs, soit entre 5 et 10 pages, généralement. Dans ces textes, qui tentent de cerner le renouveau formel québécois – comparé au mouvement similaire qui s’opère en France –, une définition du Nouveau roman français est d’abord esquissée. Celle-ci met de l’avant, d’un texte à l’autre, les mêmes éléments esthétiques : bris de la linéarité, remise en cause du personnage traditionnel, récit embryonnaire et descriptions foisonnantes. Les principales têtes d’affiche de la mouvance française sont évoquées (Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, etc.) et on peut même lire des citations tirées de leurs textes programmatiques. Toutefois, les romans québécois

contemporains, dont *Une saison dans la vie d'Emmanuel* qui est l'exemple le plus souvent cité, n'auraient que peu à voir avec les romans français de la même époque. Il s'agit alors d'offrir un portrait du roman québécois contemporain en contrepoint du roman français de la même époque, afin de faire ressortir ses spécificités. Le Nouveau roman québécois est plutôt un roman nouveau. Néanmoins, si on se fie aux observations proposées dans ces textes, le roman québécois actuel met lui aussi en scène « l'aventure d'une écriture³⁹⁵ », selon la célèbre formule de Jean Ricardou. Tous s'entendent en effet pour placer la pratique des romanciers et romancières du Québec durant la décennie sous l'égide d'une sensibilité formelle et stylistique accrue, en affirmant que ce n'est plus la vraisemblance qui dicte le travail du romancier. Ce dernier, grâce à son propre langage, réorganise la réalité selon sa propre vision de celle-ci, et le monde qu'il met en place s'« opacifie³⁹⁶ ». Parfois, c'est toute la forme romanesque elle-même qui devient « indistincte³⁹⁷ ».

Comme le souligne Richard St-Gelais dans son article « Derniers épisodes », dans lequel il examine la réception critique de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, le Nouveau roman est à cette époque le « pôle de référence obligé de l'avant-garde romanesque³⁹⁸ ». On remarque en effet cette figure incontournable dans la critique de première réception des romans publiés au cours de la décennie – *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit, *La jument des Mongols* et *Le grand Khan* de Jean Basile et *La ville inhumaine* de Laurent Girouard principalement. La mouvance sert souvent, comme on l'a vu, de référence commode. Dans ces textes qui paraissent le plus souvent dans les pages littéraires des journaux, le Nouveau roman est simplement nommé en référence, et permet d'étayer les réflexions sur l'esthétique des œuvres abordées. Comme le note Richard St-Gelais, on sent parfois que la mouvance est une sorte de contrainte : les auteurs n'ont d'autre choix que de l'évoquer, ne serait-ce que pour faire montre de leurs compétences en matière de théorie romanesque contemporaine. On désire illustrer de quelle manière l'écriture des romans recensés peut rappeler celle du Nouveau roman, pour éventuellement s'en écarter. Probablement par manque d'espace, ces textes n'offrent pas de réelle définition du Nouveau

³⁹⁵ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, col. « Tel quel », 1971, p. 32.

³⁹⁶ Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », *loc. cit.*, p. 132.

³⁹⁷ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, *op. cit.*, p. 197.

³⁹⁸ Richard Saint-Gelais, « Derniers épisodes », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 44.

roman, et le lecteur doit s'appuyer sur sa propre connaissance du sujet pour bien saisir toutes les nuances des analyses proposées; qui ne connaît pas le sujet peut alors se sentir démuni ou ne pas saisir entièrement le propos. Pour plusieurs de ces critiques, comme Clément Lockquell ou Claude Daigneault, le Nouveau roman est associé à une forme d'écriture romanesque qui fait preuve d'une outrancière ostentation. Il faut noter que ce type de jugements provient souvent de critiques à tendance plus conservatrice. Si le Nouveau roman intéresse la critique, c'est sans doute aussi en raison de la renommée des auteurs qui gravitent autour des Éditions de Minuit. Les réflexions et les débats entourant les œuvres des nouveaux romanciers qui émergent dans les journaux et revues littéraires en France depuis une dizaine d'années captivent visiblement les critiques québécois de l'époque.

Le caractère novateur, parfois déroutant, de plusieurs romans québécois suscite également l'intérêt de ceux qui réfléchissent à la littérature québécoise contemporaine dans un plus large ensemble. C'est certainement l'alliage des deux – nouveauté et renommée – qui attire l'attention de la critique. La nouveauté semble être dans l'air du temps, et il est difficile d'écrire une chronique sur un ou plusieurs romans québécois publiés récemment sans évoquer un certain climat d'effervescence créative dans le paysage québécois, ce qui, comme on l'a vu abondamment, ne fait parfois que cacher une conception traditionaliste de la littérature. Le malaise de la critique devant ces romans est manifeste, et celle-ci doit souvent opter pour le vocabulaire de la « critique traditionnelle » – le récit, la description et, surtout, le personnage – afin de mener ses analyses. Au contraire, son savoir préalable à la lecture de certains romans contemporains ne lui permet pas de conceptualiser ces derniers. Parfois, la critique préfère utiliser le vocabulaire lié à la peinture ou au cinéma, ou encore inscrire certaines œuvres dans un plus large ou plus radical mouvement de remise en cause du genre – la *beat generation* ou le baroque. On peut croire que la critique se montre de cette manière ouverte, et qu'elle assouplit quelque peu ses appréhensions face au genre romanesque. L'étude du discours autour du personnage dans le roman québécois de l'époque révèle malgré tout que ce dernier est toujours un élément fondamental et essentiel du genre romanesque.

Mais l'intérêt pour le Nouveau roman ne gêne pas toujours la critique. En effet, le « roman-poème » québécois est peut-être la tentative la plus manifeste visant à reconnaître les particularités du roman québécois contemporain. Cette sous-catégorie romanesque, qui n'est pas

inédite au Québec, mais qui sera parfois convoquée dans des travaux en études québécoises, est, dira plus tard Pierre Nepveu, un « acte de modernité³⁹⁹ » perpétré par les romanciers québécois de la décennie. La critique, manifestement, en prend acte. En réactivant le sens étymologique de la poésie, qui désigne une forme subjective de création, une création « propre et intégrale⁴⁰⁰ », quelques critiques de l'époque tentent de réduire l'ascendant de la mouvance française sur les romancières et romanciers du Québec, tout en cernant les spécificités du roman contemporain québécois. La création est présentée comme une entreprise personnelle, permettant de promouvoir le caractère inédit et singulier de leur production. Les ressemblances entre le Nouveau roman français et québécois ne seraient alors pas immédiatement perceptibles, mais se sentiraient dans la manière dont plusieurs romancières et romanciers de l'époque ont, par l'entremise d'« un acte créateur – un acte poétique » réussi à créer « un moyen de dire et d'exposer la réalité⁴⁰¹ ». En intégrant les valeurs liées à l'idéologème de l'« autoréflexivité poétique », le roman contemporain québécois arriverait, aux yeux de la critique, à exprimer toute sa spécificité. Rien ne sert de comparer cette transposition intime du monde à une œuvre de Claude Ollier ou de Marguerite Duras, puisque la création poétique de *Cotnoir*, par exemple, est propre à Jacques Ferron. En somme, lorsqu'une romancière ou un romancier du Québec aura atteint une sorte de perfection créatrice – comme le disent Paul Wyczynski ainsi que Gérard Bessette dans son *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes* –, le Québec arrivera au *stade* du Nouveau roman. Ce dernier est alors un paradoxal idéal et une figure repoussoir. Le Nouveau roman sert à illustrer une entreprise de création renouvelant de manière à la fois radicale et absolue le genre romanesque. Une fois arrivés à cet état de perfection créatrice, les nouveaux romanciers québécois n'auront plus rien à envier à leurs confrères européens. Non seulement la critique veut-elle saisir l'essence de ce Nouveau roman québécois, mais elle cherche à rendre compte de la plus contemporaine production littéraire du pays. Il s'agit d'un mouvement qui se produit sous les yeux de la critique – plusieurs articles expriment d'ailleurs le caractère *inachevé, en cours, à venir* de cette production contemporaine. Le Nouveau roman québécois, et particulièrement le « roman-poème », illustre une certaine

³⁹⁹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, p. 103.

⁴⁰⁰ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 165.

modification dans l'horizon d'attente du genre romanesque. Certes, le « réalisme balzacien » émerge encore dans le discours. Mais l'ouverture – parfois très timide – de la critique face à l'évolution du roman montre que de nouvelles valeurs commencent à s'imposer.

Conclusion : Une histoire littéraire qui se fait

Peut-on dire que le caractère essentialiste de la conception des genres littéraires est un élément propre à la critique québécoise des années 1960? On peut croire que non, puisqu'une telle vision est parfois transmise dans la critique contemporaine : « L'étiquette de "roman", cette fois, apparaît un peu abusive, tant les liens sont minces entre chacune des situations qu'Alice Michaud-Lapointe déploie ici. Aux yeux de bien des lecteurs, [son nouveau roman] *Villégiature* risque d'apparaître comme un recueil de nouvelles, chutes en prime¹», écrit Christian Desmeules en 2016. La même année, Sébastien Dulude écrivait – de manière plus substantielle et nuancée – au sujet du recueil *Shrapnels* d'Alice Rivard : « *Shrapnels* est un feuilleton trash [...] Mais c'est surtout, malheureusement, une confession linéaire et incontinentale de 150 pages à travers laquelle le projet poétique ne prendra jamais forme. Les textes s'y amoncellent comme après une interminable lapidation² ». Les jugements de Dulude s'appuient sur un schéma du genre poétique préconçu et implicite. Un « projet poétique » saurait « prendre forme » d'une manière particulière – que le critique se garde d'ailleurs d'explicitier – au contraire des textes lapidaires de Rivard. L'utilisation du terme « confession » rappelle des stratégies de légitimation, voire de minorisation, du recueil vues dans plusieurs textes de notre corpus, particulièrement en ce qui concerne les œuvres des femmes. Desmeules, pour sa part, est plus catégorique dans sa manière de présenter le genre romanesque : si un roman peut offrir une chorale de personnages et de situations, ceux-ci doivent entretenir des liens manifestes, sans quoi le lecteur aura l'impression de lire des nouvelles. Les frontières des sous-catégories génériques liées à la prose narrative sont bien étanches. Sa manière de remettre en cause l'étiquette générique de *Villégiatures* n'est pas sans rappeler les réflexes de la critique des années 1960 observés dans cette thèse.

¹ Christian Desmeules, « Névroses en territoire champêtre », *Le Devoir*, 5 novembre 2016, [En ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/483862/litterature-quebecoise-nevroses-en-territoire-champetre>]. Consulté le 4 juillet 2022.

² Sébastien Dulude, « Jonathan Lamy, Mathieu Arsenault, Alice Rivard », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, 2016, p. 47.

Dans sa thèse de doctorat sur le roman canadien-français de l'entre-deux-guerres, Caroline Loranger montre bien le caractère prescriptif de la critique et des historiens face au genre romanesque. Alors que la norme du genre était, au début du XX^e siècle, surtout européenne, la critique et la presse s'affairent au sortir de la Première Guerre mondiale à définir et même à promouvoir ce *nouveau roman canadien*, comme le voulait le lieu commun. Que ce soit dans les recensions, dans les livres d'histoire littéraire et même dans les publicités imprimées dans la presse, on construit un imaginaire du roman tel qu'il devrait être : réalisme, personnages vivants, échafaudage robuste et solide, style mimant les particularités du français québécois, etc.³ La thèse de Caroline Loranger, tout comme l'ouvrage de Daniel Chartier qui porte sur la même période, a entre autres montré que la critique dicte le plus souvent ses jugements à la lumière d'un horizon d'attente assez conservateur et souvent strict. Ce sont des constats auxquels nous sommes arrivés également.

Circulation de la parole

Nous pouvons néanmoins dégager certaines tendances qui, sans être totalement propres aux années 1960, peuvent être liées au contexte de l'époque. Les observations sur l'état de la critique par Nicole Fortin dans *Une littérature inventée* nous apparaissent tout à fait justes. La fondation des différentes revues universitaires (*Études françaises*, *Voix et images* et *Études littéraires*, particulièrement) a contribué à modifier la configuration de la critique de l'époque. Or, ces revues sont apparues dans la deuxième moitié de la décennie, et la transformation de la cartographie de la critique littéraire s'est faite lentement, se ressentant possiblement davantage dans les années 1970. Nous avons choisi de ne pas séparer trop franchement la critique journalistique ou culturelle et la critique savante. Cette intuition nous apparaît juste, car les constats et les observations ne diffèrent pas radicalement d'un type de publication à l'autre. On retrouve de surcroît des analyses rigoureuses dans les pages d'un quotidien ou d'un magazine grand public; des observations superficielles sont proférées dans une revue culturelle ou dans un livre d'histoire littéraire. Des idées sur la littérature et des modes de représentation récurrents circulent dans tous ces types de publication, nonobstant leur capital symbolique. Les espaces destinés à la littérature qu'offrait la presse de l'époque présentent, qui plus est, une organisation du discours critique. Bien sûr, notre

³ Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2019, p. 181.

thèse ne s'est pas attachée, enfin pas directement, aux dialogues ou aux polémiques entre journaux interposés, ni au traitement des événements de la vie littéraire, ni aux réseaux formés par les critiques et les écrivains. Néanmoins, nous avons pu offrir un portrait éclairant du paysage littéraire de l'époque. Pensons notamment à la publication des œuvres de Réal Benoit et de Claude Jasmin en marge du Salon du Livre de Montréal, à l'attribution du Prix du Cercle du Livre de France à Louise Maheux-Forcier, à la parution d'un roman en vers signé Réjean Ducharme ou à la publication du premier recueil de Frédérique Valois (et des allégations de plagiat qu'on lui a servies). Comme nous l'avons montré dans notre chapitre méthodologique, la presse est un lieu de sociabilité, elle est une configuration du monde et elle met en scène la vie culturelle. Nous avons pu observer des événements qui avaient été oubliés depuis. Notre étude du discours critique a de surcroît fait entendre une « acoustique, [une] “stéréophonie particulière des contenus livresques dont [le périodique littéraire] organise l'écho, assourdit l'écoute, concerne les éléments, en distribuant, selon le rythme et sa clé, les accents, les redondances ou les silences¹ ». C'est entre autres ce qui justifiait notre décision de ne pas séparer, comme plusieurs l'ont fait avant nous, la critique en deux franges institutionnelles, l'une journalistique, l'autre universitaire². Ce portrait d'une décennie a également souligné l'exiguïté, voire la circularité, du milieu littéraire québécois : les plus illustres critiques ont été cités plusieurs fois, écrivant simultanément dans diverses publications. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, l'exemple de Gilles Marcotte, qui passera de *La Presse* au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, témoigne de l'évolution de la critique de l'époque, mais également de la circulation d'une même parole d'un lieu à l'autre.

Une étude du discours

Sans doute l'exiguïté de l'institution et du marché littéraires québécois a-t-elle accentué l'écho de certains sujets ou de certaines idées, en raison du nombre limité de critiques. Peut-être

¹ Claude Labrosse, « Fonctions culturelles du périodique littéraire », Claude Labrosse et Pierre Rétat, *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 50.

² Dans un article dont nous reparlerons plus loin, Louise Milot prend le même parti que nous. Elle exprime en effet son « hésitation, pour ne pas dire [son] refus d'avaliser une distinction de nature qui semble évidente à plusieurs entre une critique journalistique et une certaine critique de revue, autorisées au libre commentaire parce que le temps presse ou parce que le public-cible le justifie, et une critique universitaire, analytique par essence, pour ne pas dire ennuyeuse ». Nous ne pourrions être plus en accord avec elle. (Louise Milot, « Pratiques de la critique », dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 32. (C'est elle qui souligne.))

est-ce également le fait du discours social que de se déployer par renvois et par redites. Nous croyons que l'utilisation des théories liées au discours social a justement soutenu un examen critique *horizontal*, ne hiérarchisant pas excessivement les paroles, le statut des publications ou des critiques, mais mettant plutôt en lumière les différents *topoi*, expressions ou valeurs qui circulaient à l'époque. Nous croyons en effet que le discours critique circule, voire se propage, d'une institution à l'autre, de la plume d'un critique à un autre, sans se contraindre aux limites de son lieu de diffusion. Une idée développée dans une revue savante peut être reprise dans les pages d'un journal grand public – et vice versa. C'est également pour cette raison que nous avons choisi d'utiliser la notion d'idéologème afin d'organiser ces motifs discursifs récurrents et d'en éclairer les faisceaux idéologiques. Les idéologèmes de l'« autoréflexivité poétique » et du « réalisme balzacien » nous sont ainsi apparus éclairants. Le premier chapitre a d'ailleurs porté sur les termes et les mots récurrents qui définissent la poésie et le roman et qui forment le réseau sémantique et idéologique de ces deux idéologèmes.

Ces outils nous ont fait remarquer certaines contradictions dans les jugements de la critique. Un auteur peut par exemple être enthousiaste devant une œuvre déroutante qui s'éloigne franchement des idéologèmes génériques, accueillant ainsi favorablement l'écart esthétique qu'elle produit chez lui, tout en maintenant intact un horizon d'attente plutôt conservateur. Les commentaires positifs sur certains des romans contemporains que nous avons étudiés dans notre quatrième chapitre ont montré que la critique peut très bien accepter l'innovation formelle tout en demeurant attachée au vocabulaire traditionnel de la critique et reconduire, ce faisant, les valeurs liées à l'idéologème du « réalisme balzacien ». Dans le deuxième chapitre de notre thèse, l'étude de la réception de *Pays sans parole* d'Yves Préfontaine a également révélé l'ouverture de la critique face à un recueil qu'elle juge déroutant. Malgré tout, cette dernière réactive sans cesse, à travers le vocabulaire découlant du lyrisme et du chant du poète, les valeurs de l'idéologème de « l'autoréflexivité poétique ». La fortune de cette notion sert souvent d'angle d'analyse aux critiques, même quand une œuvre ne s'y prête pas. Par ailleurs, la réception, certes mitigée, des recueils de Paul Chamberland ou de Gérald Godin a illustré qu'une œuvre poétique flirtant dangereusement avec la prose utilitaire et engagée, discréditée pour une large part à l'époque, peut être, du moins partiellement, valorisée par la critique.

À partir de ce travail sur les idéologèmes génériques, nous avons pu éviter de distinguer trop franchement les jugements de la critique fondés sur des critères moraux ou idéologiques et

ceux appuyés sur des normes esthétiques. Dans un des travaux phares sur la réception, Joseph Jurt affirme que les prises de position de la critique sont surtout inspirées de la vision du monde du critique qui signe une recension ou des tendances idéologiques édictées par la ligne éditoriale de la publication à laquelle il collabore. Au contraire, les jugements de la critique ne sont « détermin[ées] par des critères esthétiques que dans une infime proportion³ », estime-t-il, s'appuyant sur son étude de la réception des romans de Georges Bernanos dans les années 1930 en France. Durant la même période au Québec, l'œuvre *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey a été, au dire de Louise Milot, l'objet d'une « double réception, et selon deux paramètres : sa valeur littéraire – par quoi il faut entendre son “style” – et la valeur de ses idées⁴ ». Le style a « été loué en 1934, contrairement aux idées jugées trop audacieuses⁵ ». Or trente ans plus tard, si l'œuvre a été l'objet de relectures faisant de celle-ci un précurseur à la Révolution tranquille, la critique persiste à considérer le roman selon deux réalités distinctes⁶. En 1934 comme en 1962, « l'enjeu [n'était] toujours pas *les Demi-civilisés*, mais la conformité ou non du roman avec un faisceau d'idées ambiantes⁷ ». De cette manière, estime Milot, la critique n'aurait pas exercé comme il se doit son « sens critique », c'est-à-dire qu'elle n'a pas réussi à mettre « au jour des liens susceptibles de nous éclairer sur la position d[es] texte[s] en question face à l'activité d'écriture⁸ ». De son côté, Daniel Chartier, dans son étude de la réception des romans de Jovette-Alice Bernier et d'Éva Sénécal, affirme que la critique forme à l'époque deux camps qui s'affrontent, celui des « moralistes » et celui des « littéraires⁹ », basant leurs verdicts des deux œuvres sur des critères idéologiques d'une part et formels de l'autre. Peut-être est-ce là une réalité institutionnelle des années 1930, car les travaux de Jurt, de Milot et de Chartier montrent bien ce phénomène dans leurs analyses plus serrées des textes critiques. Dans les années 1960 au Québec, ces critères s'entrecroisent le plus souvent – sans doute s'entrecroisent-

³ Joseph Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Marie Place, coll. « Œuvres & critiques », 1980, p. 315.

⁴ Louise Milot, « Pratiques de la critique », *loc. cit.*, p. 32.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.* Ainsi, alors que le style était en 1934 considéré comme rappelant un certain caractère classique, « français », on le trouve ennuyeux dans les années 1960. Du côté du contenu, plusieurs critiques considéraient à la sortie du roman le protagoniste comme une « victime » du climat religieux qui subsistait dans l'entre-deux-guerres – ce que l'œuvre en elle-même a incarné en étant censurée. Selon Milot, la critique des années 1960 n'est pas plus ouverte par rapport au roman, mais elle le considère simplement plus en phase avec « le consensus social du Québec de Jean Lesage » (p. 33).

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹ Daniel Chartier, *L'Émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 186.

ils également dans les années 1930. Liette Gaudreau, qui analyse entre autres la réception du roman *Amadou* de Louise Maheux-Forcier, estime elle aussi que le paysage critique des années 1960 s'organise en deux clans, ceux qui croient que le roman est réussi « pour des raisons formelles », ceux qui le « rejettent pour des raisons morales¹⁰ ». Dans son mémoire de maîtrise, elle ajoute qu'*Amadou* a poussé la critique à se poser la question suivante : « l'art transcende-t-il la morale ou doit-il plutôt s'autocensurer et se confiner à l'intérieur du cadre établi par la morale?¹¹ » Or, cette situation est plus complexe, du moins durant la décennie que nous avons observée – situation que les idéologèmes génériques ont d'ailleurs révélée. Dans notre section du troisième chapitre sur le « roman féminin », nous avons fait valoir, avec l'aide des travaux d'Isabelle Boisclair, que le contenu et l'esthétique d'une œuvre sont toujours liés, et que les jugements de la critique entrelacent l'esthétique à l'idéologique. En fait, il est souvent impossible de séparer les deux. Les valeurs liées au *féminin* que la critique décode dans plusieurs romans écrits par des femmes ne sont pas avant tout liées au contenu d'une œuvre – c'est ce que notre étude du « roman féminin » a montré. « *Amadou*, c'est la phrase chantante, la notation figiolée comme une toute petite perle dans une chatoyante sertissure...¹² », écrit avec déconsidération Lisette Morin au sujet du premier roman de Louise Maheux-Forcier. En opposant les réflexions de Morin à l'idéologème du « réalisme balzacien », il est évident que des expressions telles que « notation figiolée », « toute petite perle » et « chatoyante sertissure » décrivent l'esthétique de l'œuvre, mais elles transmettent également une vision idéologique de la littérature, et plus précisément du genre romanesque. Elles sont chargées négativement, étant associées au *féminin* et s'écartant des valeurs de virilité, de robustesse et de cérébralité liées au « réalisme balzacien » qui cristallise l'idéal du roman universel et, partant, *masculin*. C'est le même phénomène qui se produit lorsque la critique associe les romans écrits par des femmes narrés au *Je* à un genre mineur comme le journal intime. Même si la romancière avait mis en scène des personnages agissant davantage selon les cadres de la moralité traditionnelle, cela n'aurait pas suffi à racheter le discrédit jeté sur l'œuvre par un critique traditionaliste comme Paul Gay, dont les analyses entrecroisent également idéologie et esthétique.

¹⁰ Liette Gaudreau, « Contenu et réception du roman "féminin" québécois (1960-1969) », Richard Giguère, (dir.), *Réception critique des textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Faculté des arts de l'Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », 1982, p. 126.

¹¹ Liette Gaudreau, *Les romancières québécoises et l'institution littéraire, 1960-1969*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1984, p. 124.

¹² Francion [Pseudonyme de Lisette Morin], « Madame Maheux-Forcier et son *Amadou*, » *Le Bien public*, 8 novembre 1963, p. 4.

Les prises de parole de la narratrice Didi Lantagne, la protagoniste de *La Chair décevante*, se font à travers une prose lyrique souvent associée à du narcissisme; or, ce jugement découle à la fois de la forte parole féminine, qui brusque la critique, et de ce style ampoulé et quelque peu grandiloquent qui l'accompagne. Il est ainsi inexact de dire que Morin, Bosco ou Gay, à l'instar d'autres membres de la critique la plus conservatrice, situent la morale ou l'idéologie au-dessus du littéraire. Nos principaux outils méthodologiques ont éclairé la manière dont le texte littéraire médiatise les idéologies, les discours sociaux et autres contenus du monde en les soumettant à l'écriture.

Une distribution restreinte de personnages littéraires

Une autre tendance que nous avons également pu relever concerne la présence d'un groupe très restreint de personnages et de figures convoqués par la critique. Dans notre deuxième chapitre plus particulièrement, nous avons pu observer la manière dont le métadiscours met en scène le littéraire ou déploie une « fiction de la littérature¹³ », selon l'expression de Jacques Rancière. En effet, les figures de Balzac, de Sartre ou de Mallarmé qui se meuvent en filigrane dans la réception de notre corpus, sont en quelque sorte les personnages d'un récit que construit le discours de la critique. Ce récit est morcelé et hétérogène, mais formé de résonances qui en assurent la cohérence. Ces figures ne sont pas que des *topoi* critiques mais appartiennent à la littérature, comme le souligne Jean-François Hamel. À chaque contexte historique, sa propre manière de construire ses figures d'écrivains, les personnages de sa représentation du littéraire. Si c'est en *Camarade Mallarmé*, ultime résistant par son retranchement du monde et par son apolitisme, qu'apparaît le poète dans le discours critique littéraire français d'après la Libération, c'est plutôt en personnage mystérieux et noble qu'il émerge dans le discours québécois des années 1960. Deux époques donnent lieu à deux incarnations distinctes de la figure mallarméenne. Figures du souvenir, ces personnages sont de l'ordre du savoir littéraire et éclairent, à la manière d'un « sismographe » les pratiques d'écriture des écrivains d'une époque, mais également les « stratégies d'interprétation et de consécration des textes littéraires¹⁴ ». Elles sont des constructions et relèvent de stratégies interprétatives qui participent du rôle axiologique de la critique. L'évocation de Mallarmé est par exemple pour la critique québécoise de l'époque une manière de réitérer son attachement à une poésie autoréflexive et intransitive aux contours bien définis et hostiles à la prose quotidienne ou

¹³ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 14.

engagée. Le poète français emblématise, en somme, la conception dominante de la poésie de l'époque, et fournit des éléments servant de critères de légitimation. De la même manière, Balzac, figure plus diffuse, incarne le romancier idéal. En effet, l'écrivain français et sa pratique d'écriture projettent sur le métadiscours romanesque des valeurs de solidité, de cérébralité et de réalisme. C'est à la lumière de ces valeurs que, bien souvent, la critique juge les romans contemporains. Des figures d'écrivains et d'écrivaines plus contemporaines, telles que Paul Chamberland, Réjean Ducharme ou Frédérique Valois, ont également été révélées par la critique québécoise de l'époque. Bien qu'elles n'agissent pas tout à fait comme des « passeurs de la mémoire culturelle¹⁵ » à l'instar de Mallarmé, elles n'en sont pas moins des constructions forgées par la lecture critique, révélant, elles aussi, la manière dont on conçoit la littérature légitime. C'est pour cette raison que les théories de l'histoire culturelle ont été incluses dans notre appareil méthodologique : une représentation du littéraire émerge nécessairement lorsqu'un discours est tenu à son sujet. Les théories sur la poésie et le roman – les propositions de Jacques Rancière et de Maurice Blanchot sur Stéphane Mallarmé, de Gérard Genette ou de Roland Barthes sur l'écriture moderne, de Marthe Robert sur le roman ou de Benoît Denis sur Sartre et l'engagement, entre autres – n'ont en effet pas servi de socle méthodologique palliant les lacunes théoriques des textes de notre corpus, puisque leurs auteurs n'ont pour la plupart pas de réelles prétentions théoriques. Il s'agissait plutôt, pour employer l'expression de Jean-François Hamel, de différentes « politiques de lecture » qui ont elles-mêmes éclairé les prises de position et les modes de représentations du littéraire par la critique québécoise de l'époque.

Les textes du corpus tissent des liens entre eux – notamment parce qu'ils ont été écrits et publiés de manière rapprochée temporellement et géographiquement. Ils entretiennent également des relations avec d'autres discours plus éloignés, à travers une plus large interaction. De plus, les différents critiques, en vertu de la petitesse du milieu littéraire québécois, se connaissent, se lisent probablement, s'émulent ou, à tout le moins, s'influencent les uns les autres. Les travaux sur l'intertextualité et sur le discours social l'ont bien montré : ces textes ne jaillissent pas de nulle part, et le fait que Gilles Marcotte ou Cécile Cloutier aient lu ou non Genette, Mallarmé ou Sartre n'a pas de réelle importance. Il s'agit plutôt de garder en tête la « relation d'inclusion qui unit

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit¹⁶ », ce que Genette nomme « l'architecture » – ou ce qui relève plus largement de l'intertextualité –, afin de mettre en lumière les différents *topoi* qui circulent, entre autres par des renvois et des citations d'un critique à l'autre dans cet ensemble discursif. Ces derniers témoignent en définitive de manières particulières de représenter le littéraire. Pensons à Pierre de Grandpré qui décrit le langage poétique comme « le langage ramassé, décanté, porté à son point ultime de concentration et de perfection¹⁷ » ou à Réjean Robidoux et André Renaud qui définissent l'art du romancier comme celui rendant compte de « l'image de la société et des individus qui la composent¹⁸ ».

Réitérer ses pouvoirs de légitimation

Les différentes figures invoquées par la critique peuvent apparaître un peu convenues, et constituent probablement des clichés littéraires facilement identifiables, marquant l'esprit du lecteur et illustrant efficacement son propos : Proust et ses longues phrases au *Je*, Sartre et sa littérature engagée, Mallarmé et sa poésie hermétique. Nous l'avons abordé à quelques reprises durant notre thèse, mais réitérons-le : elles fonctionnent à la manière d'un pacte entre le critique et la lectrice et le lecteur. Ces derniers doivent connaître minimalement ces autrices et auteurs afin que le propos qu'ils lisent leur soit compréhensible. Ce genre d'appel à ces grandes figures de la littérature mondiale s'exécute d'ailleurs autant dans les pages des journaux généralistes que dans les publications culturelles et littéraires plus savantes – et, à la fin de la décennie, dans les revues universitaires. En bref, le recours à ces grands noms manifeste sinon un élitisme de la part de la critique, du moins une volonté d'inscrire sa parole dans les hautes sphères de la culture lettrée. Cela révèle également un vœu implicite, celui que le lectorat possède lui-même cette vaste culture. Rappelons les propos, certes excessifs, de Jean Basile au sujet de Réjean Ducharme : l'écrivain aurait eu, « dès le départ, trop de lecteurs et trop de *mauvais lecteurs*¹⁹ ». Retenons aussi, dans le même esprit, les conseils que Julia Richer prodigue à Marie-Claire Blais afin qu'elle réussisse ses

¹⁶ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer [et al.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1986, p. 90-158.

¹⁷ Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III*, éd. Pierre De Grandpré, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 288.

¹⁸ Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Visages des lettres canadiennes », 1966, p. 9.

¹⁹ Jean Basile, « Y aurait-il trop de lecteurs pour Réjean Ducharme? », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 12. (C'est nous qui soulignons.)

œuvres subséquentes²⁰. Ces exemples tendent à donner raison à Jacques Dubois, Pierre Bourdieu et aux autres chercheurs en sociologie de la littérature. En effet, il s'agit, en creusant le fossé entre les lecteurs cultivés et les lecteurs non initiés, de perméabiliser les frontières du champ de production restreinte et, ce faisant, d'accentuer leur pouvoir de légitimation du littéraire.

Ces exemples invitent également à croire que la critique (de manière collective en tant qu'institution et individuelle en tant que prise de parole singulière) soit assurée et pleinement confiante en ses propres moyens, destinant ses textes à de *bons* lecteurs. L'autorité de la critique ne fait alors pas réellement de doute, au contraire de ce qu'elle était dans les années 1930, durant laquelle le champ culturel québécois s'autonomise et où la critique est en voie d'institutionnalisation²¹. D'ailleurs, si un homme ou une femme de lettres tient les rênes de la section littéraire d'un journal ou qu'elle publie dans une revue littéraire, c'est qu'on admet sa crédibilité et la légitimité de sa parole. Néanmoins, dans le troisième chapitre de la thèse, nous avons éclairé différents phénomènes qui suggèrent que cette crédibilité n'est pas totalement assurée. Le rapport contemporain de la critique aux genres littéraires et sa propension à réitérer son autorité à une époque où, sans aller de soi, elle ne semble pas remise en cause, nous apparaît une éloquente, voire étonnante, revendication des pouvoirs de sa parole. Même chose par exemple lorsque Jean Éthier-Blais prend soin d'affirmer que Jean Basile est un réel romancier²² et qu'il clame que Pierre Trottier « est poète²³ ». Il s'agit à notre avis de prises de parole qui connotent une certaine fragilité de la parole critique.

Malgré les bouillonnements littéraires accompagnant le contexte sociopolitique tout aussi bouillonnant, l'institution de la critique québécoise est depuis toujours ambiguë. Nous avons souligné, dans le troisième chapitre, les propos d'André Belleau qui estimait, dans son célèbre article « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », que les prix littéraires décernés au Québec valorisaient bien davantage l'institution que les œuvres primées et les écrivains

²⁰ Julia Richer, « *Le Jour est noir* », *Notre temps*, 6 mars 1962, p. 5.

²¹ Sophie Dubois, *Refus global : histoire d'une réception partielle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, p. 109.

²² Jean Éthier-Blais, « *Le Grand Khan* de Jean Basile. Où est le secret? », *Le Devoir*, 14 octobre 1967, p. 13.

²³ Jean Éthier-Blais, « Le Poète et la Mort. *Les Belles au bois dormant*, de Pierre Trottier », *Le Devoir*, 21 janvier 1961, p. 11.

récompensés²⁴. Ce serait une des conséquences de l'institution en elle-même, croit Belleau. Les propos, très durs, de ce dernier sont sans équivoque :

Le fonctionnement de l'institution littéraire québécoise fait penser à une personne qui s'achète un système de reproduction du son tout ce qu'il y a de plus couteux, complet et perfectionné. Elle s'en déclare très satisfaite, en prend grand soin, et le fait admirer par tout le monde. Mais voilà que ses amis découvrent, après un certain temps, qu'au fond elle n'aime pas tellement la musique, qu'en fait celle-ci occupe même une place assez minime dans sa vie, et que de toute façon, son rapport à l'art musical est hésitant, embarrassé, indécis, dépourvu de toute perspective [...]²⁵

Ces propos sont à croiser avec ceux de Nicole Fortin qui affirme que la littérature québécoise s'est généralement définie par l'entremise de critères identitaires plutôt qu'à travers la légitimité de sa propre parole :

Plus précisément, la critique québécoise se pose, depuis ses premières paroles, non pas comme un *discours critique* institué (socialement), mais d'abord comme une *pratique* qui a à mettre en discours, à gérer et à instituer *de l'intérieur* les règles générales de sa *condition critique*, voire de sa *condition paradigmatique*²⁶.

Fortin souligne l'importante subjectivité, proche d'une parole autobiographique, de l'écriture de plusieurs critiques québécois, en évoquant les travaux d'André Belleau, chez qui la théorie (entre autres celle de Bakhtine et du carnivalesque) est davantage soumise à sa parole subjective qu'utilisée comme cadre d'analyse. Cette attitude prescriptive envers les écrivains et écrivaines est peut-être une illustration de cette ambiguïté dont parle Fortin – et de cette fragilité qu'illustre Belleau. La critique que nous avons nommée « conative », lorsque des conseils aux écrivains et écrivaines sont prodigués, endosse le caractère subjectif de la critique qui constitue pour une large part, rappelons-le une forme de communication. Il s'agit bien sûr d'une manière de restreindre les libertés créatrices des écrivains et, partant, de maintenir en partie intact l'horizon d'attente lié à la poésie et au roman. Or, peut-être est-ce avant tout une des marques de la volonté de la critique québécoise de construire le lieu d'une parole critique et une position de pouvoir dans l'institution légitime. Il est permis de croire qu'il s'agit d'une manifestation du contexte particulier des années 1960 dont le portrait n'est visible que lorsque nous l'observons de manière rapprochée, comme nous l'avons fait.

²⁴ André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n° 2, 1981, p. 20.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Nicole Fortin, « La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », *Tangence*, mai 1996, p. 16. (C'est Fortin qui souligne.)

Le Québec et la France : le « conflit des codes »

Bien qu'on associe souvent la littérature québécoise des années 1960 à la québécutude, le modèle de référence de la poésie et du roman est essentiellement français. Les deux idéologèmes génériques que nous avons observés tout au long de cette thèse, organisés autour des figures de Mallarmé et de Balzac, le montraient avec force. Notre chapitre sur le Nouveau roman a également illustré la présence de la littérature française et européenne dans l'encyclopédie des lecteurs critiques de notre corpus – et, de biais, dans celui des romancières et romanciers de l'époque. La présence du Nouveau roman dans le métadiscours littéraire québécois témoigne, il est vrai, de l'attitude généralisée de la critique face à une certaine innovation formelle : la mouvance française est une référence commode. Or, il nous semble qu'elle pose également la question des rapports entre le Québec et la France sur le terrain littéraire, surtout dans la mesure où la critique cherche à définir le roman contemporain québécois : ce dernier s'apparente-t-il réellement à celui qui s'écrit en France à la même époque? Les références au Nouveau roman sont nombreuses dans le métadiscours québécois, la plupart des critiques affirment pourtant que le roman québécois, objet singulier, n'a rien à voir avec son homologue français. Dans son article paru dans le dossier de *Liberté* sur le roman contemporain dont nous avons parlé dans notre quatrième chapitre, Jean Hamelin récuse sans ambiguïté l'influence des nouveaux romanciers français sur leurs homologues québécois. Il estime que cette ressemblance entre les deux corpus nationaux est quelque peu abusive, et qu'elle relève surtout de « méprises découlant de jugements critiques trop hâtivement établis²⁷ ». Selon Hamelin, ce qui se joue dans ce lien entre les romanciers québécois et français est surtout d'ordre culturel :

Au lieu d'une influence du roman français, nous avons subi [...] l'influence de cette culture et de cette civilisation françaises qui restent les premières du monde. De cette culture la plupart de nos écrivains sont empreints, qu'ils l'admettent ou non, car elles font partie de notre bagage intellectuel bien avant que nous nous mettions à écrire. Nous ne pouvons y échapper. Or, c'est à partir de ces données, reçues en partage en notre qualité de peuple francophone, que nous faisons fructifier notre terroir, que nous commençons à construire notre propre édifice²⁸.

Pour Hamelin, il y aurait une sorte d'influence à la fois inévitable et presque inconsciente de la culture et, plus encore, de la civilisation françaises, sur les écrivains québécois de l'époque. Ces propos rejoignent ceux des rédacteurs des différents manuels d'histoire et de monographies que

²⁷ Jean Hamelin, « Une influence plus apparente que réelle », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 472.

²⁸ *Ibid.*, p. 471.

nous avons analysés dans notre thèse²⁹. Comme le souligne Karine Cellard, *L'histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré propose par exemple une méthodologie hybride mêlant les paradigmes identitaires ou nationalistes et la « nouvelle critique » élaborée en France, ce qui, conformément au projet énoncé par de Grandpré et son équipe, rend « caduque la traditionnelle opposition entre l'imitation et le rejet des esthétiques françaises et compose un horizon autonome pour l'ensemble du corpus québécois qui remonte même jusqu'à ses origines³⁰ ». Dans la critique de première réception de notre corpus, plusieurs auteurs et autrices éloignent également les œuvres québécoises de la mouvance française³¹ tout en évoquant celle-ci.

Que révèle cette insistance sur le Nouveau roman dans le discours critique, que suppose cette attitude d'attraction-répulsion face à la littérature française? Assisterait-on, dans la manière dont la critique réfléchit aux liens entre le Québec et la France, au fameux « conflit des codes³² »

²⁹ Dans l'introduction du quatrième tome de *L'histoire de la littérature française du Québec*, consacré au roman, Pierre de Grandpré fait valoir que la littérature québécoise entretient une inévitable filiation avec la littérature française. Plusieurs sections des différents tomes de l'ouvrage portent par ailleurs des noms associés à des mouvements créés en France (le symbolisme ou, bien sûr, le Nouveau roman, par exemple). De Grandpré affirme sans équivoque que « notre langue devant être le français aussi longtemps que nous maintiendrons notre identité culturelle en Amérique, il nous est difficile de rêver à autre chose qu'à une littérature française du Québec ». Voilà donc expliqué le titre de l'ouvrage. L'imitation peut en outre mener à l'originalité, et l'autonomie de la littérature du Québec se fera dans « l'alternance des contacts et des replis », à l'instar de toute littérature du continent américain, estime l'auteur. (Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, 407 p.) Pour Gérard Bessette, dans son *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, le roman contemporain, si on le compare au Nouveau roman, en est encore à ses balbutiements dans la révolution des formes romanesques. (Gérard Bessette, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1968, 704 p.) Paul Wyczynski soutient lui aussi, cette fois dans *Le roman canadien-français*, que le roman québécois n'a, dans les années 1960, pas encore atteint la maturité du Nouveau roman français. (Paul Wyczynski, Julien Bernard et Réjean Robidoux, *Le roman canadien-français : évolution, témoignages, bibliographique*, Montréal, Fides, 1964, 458 p.) Dans *Le roman canadien du vingtième siècle*, Réjean Robidoux et André Renaud croient quant à eux que le roman contemporain du Québec se distingue assez nettement de celui qui s'écrit en France. Les auteurs notent même qu'historiquement, on perçoit peu de traces des *grands* romanciers français dans le roman québécois, au contraire de ce qu'on trouve dans la poésie. Réjean Robidoux et André Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle, op. cit.*, p. 11.

³⁰ Karine Cellard, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 287.

³¹ Claude Daigneault, « *La Jument des Mongols* », *Le Soleil*, 19 décembre 1964, p. 12; Naïm Kattan, « Lettre de Montréal. Une nouvelle littérature? », *Canadian Literature*, Spring 1965, p. 47-51; Clément Lockquell, « Laurent Girouard, *La Ville inhumaine* », *Le Soleil*, 14 mars 1964, p. 20; Gilles Marcotte, « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », *Le Presse*, 11 avril 1964, p. 6.

³² André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n° 2, 1981, p. 15-20. D'ailleurs, André Belleau évoque dans ce texte les accointances entre le roman québécois et le Nouveau roman français, principalement dans sa phase plus tardive, dans les années 1970 et au début des années 1980. Il souligne que bien que « les écrivains québécois [aient] adopté à un degré ou à un autre la norme institutionnelle française de la nouvelle narrativité », les positions occupées par les deux groupes dans leur institution littéraire respective diffèrent grandement. Alors que les tenants québécois de la « nouvelle narrativité » étaient surtout associés à des maisons d'édition qu'il qualifie d'artisanales – Les Herbes Rouges, fondées en 1968 et VLB éditeur, fondé en 1976 –, les Nouveaux romanciers français publiaient pour leur part dans de grandes maisons d'éditions telles que

qui marquent l'institution littéraire québécoise, non plus seulement dans les œuvres elles-mêmes comme le suggérait André Belleau, mais à même le discours critique? Selon l'auteur, bien que le Québec dispose depuis les années 1960 d'une institution autonome et effective, le code littéraire qui façonne les « normes du *dire* littéraire³³ » est, en 1981 toujours français. Ainsi, non seulement ne pouvons-nous pas « lire sérieusement la littérature québécoise sans faire appel à la littérature française », mais il serait aussi impossible de « rendre justice à notre littérature et [de] montrer justement qu'elle arrive à NOUS dire à travers et malgré les normes de l'AUTRE³⁴ ». Le discours de la critique met bien en place ce conflit : bien que la plupart des critiques distinguent nettement le roman contemporain québécois de celui de la France, le code littéraire français, cet « Autre », s'impose et impose du même coup aux œuvres québécoises une lisibilité qui s'appuie sur des normes externes. Le Nouveau roman est pour la critique, nous l'avons dit maintes fois, une référence pratique qui en peu de mots donne une idée du *zeitgeist* romanesque du Québec d'alors. Pour ce faire, il faut alors opposer la littérature québécoise à une certaine altérité. Ces liens entre les nouveaux romans français et québécois se rapprocheraient davantage, pour reprendre l'expression de Jean-François Hamel, d'une « politique de la lecture³⁵ » que d'une esthétique commune ou même d'une entreprise créatrice apparentée. La présence du Nouveau roman, comme nous l'avons vu, traduit une certaine ouverture de la critique face aux mutations du genre romanesque. C'est parfois une sorte d'outil utile permettant de conceptualiser l'évolution historique de la littérature québécoise – la figure du « roman-poème » en est l'exemple le plus frappant. Par ailleurs, cette ouverture à la transformation du genre romanesque ne s'est pas révélée de manière aussi franche dans le métadiscours sur la poésie. Est-ce parce que le roman est en soi un genre qu'on associe depuis ses origines à la liberté, au changement et à l'hétérogénéité qu'on accorde plus d'indulgence aux romanciers? Au contraire, la poésie est-elle un genre aux formes figées, auxquelles la critique québécoise de l'époque tiendrait plus résolument? Il est impossible de le dire, mais il nous semble que l'attitude de la critique vis-à-vis les deux genres diffère quelque peu.

Grasset, Minuit et Flammarion. En fait, le roman québécois et même nord-américain « continue d'évoluer suivant des orientations qui ne doivent rien ou à peu près au Nouveau Roman français ». En effet, « ni leurs positions dans l'institution ni leurs moyens ne sont les mêmes » (p. 19), ajoute Belleau.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé*, *op. cit.*

Littérature de l'exiguïté

Cette altérité du code romanesque a d'ailleurs été relevée par Caroline Loranger dans sa thèse citée plus haut. En effet, le rapport entre le modèle romanesque français et le nouveau roman canadien a exacerbé la volonté de l'institution de consolider ce modèle romanesque local en s'appuyant sur un regard extérieur. Il faut représenter convenablement les mœurs canadiennes dans le roman, mais il faut que ce portrait soit compréhensible, voire validé, par le lecteur européen, explique-t-elle : « 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 temps³⁶. » Or, ce rapport avec l'autre³⁷ diffère quelque peu dans le cas du roman québécois des années 1960, et également dans celui de la poésie de la même époque.

Puisqu'il a lieu au sein d'une « *petite littérature nationale*³⁸ », selon l'expression de François Paré, ce « conflit des codes » implique un rapport inégalitaire entre la littérature québécoise et la littérature française : les grands modèles romanesques et poétiques français sont présentés comme un idéal, et véhiculent souvent une vision essentialiste de la littérature. Ce rapport de pouvoir qu'exerce la littérature française à l'égard de la littérature du Québec est souligné par Georges-André Vachon dans « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », autre texte important s'il en est : « le mot littérature, quand il passe du domaine français au domaine québécois, change de sens. Là, il englobe un certain ensemble d'œuvres incontestablement valables. Ici, il désigne une collection matérielle des œuvres produites dans les limites d'un territoire national³⁹ ». La figure du Nouveau roman évoque particulièrement bien le code littéraire français, mais

³⁶ Caroline Loranger, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*, op. cit., p. 161.

³⁷ Rappelons que cette altérité et cette « différence » sont également au cœur des questions entourant le roman dit féminin, comme nous l'avons vu dans le chapitre méthodologique où nous avons cité les propositions de Béatrice Slama. (Béatrice Slama, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », *Littérature*, vol. 44, n° 4, 1981, p. 51-71.)

³⁸ Selon François Paré, les « *petites littératures nationales* » se situent en marge des grands regroupements nationaux canoniques qui marquent l'histoire de la littérature et sont souvent au cœur de vastes mouvements d'émancipation politique. Le Québec ferait partie de ces « *petites littératures nationales* », bien que les moyens dont l'institution littéraire québécoise dispose sont beaucoup plus importants qu'ailleurs. (François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, p. 17.) Notons que les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* utilisent l'expression de Kafka « *petite littérature* » pour désigner la littérature québécoise, alors que Jacques Dubois opte plutôt pour la formule « littérature régionale ». (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Boréal, 2007, p. 12; Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Dossiers média », 1978 p. 134.)

³⁹ Georges-André Vachon, « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, tome I*, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 27.

comment peut-on interpréter sa fréquente mise à distance par la critique? Celle-ci, nous l'avons montré dans le quatrième chapitre, cherche sans cesse à relever les particularités du roman québécois contemporain (qu'elle nomme entre autres le « roman-poème »). Selon François Paré, « l'émergence d'une littérature québécoise, clairement définie au tournant des années soixante, s'est alors nourrie de sa propre redéfinition de l'héritage littéraire français⁴⁰ » ainsi que de la construction d'une tradition littéraire désormais proprement québécoise⁴¹. Il s'agissait alors, souligne Paré, de construire une « référence à soi⁴² ». Pourtant, Paré rappelle que les cultures minoritaires cherchent leur « légitimation dans les institutions dominantes, ce faisant, elles sacrifient ce qu'elles possèdent de plus radicalement créateur : leur illégitimité anarchique (littéralement hors de *l'ordre* de l'histoire)⁴³ ». Cela peut certes expliquer la fragilité que nous avons soulignée plus tôt dans nos réflexions sur la critique conative et sur le rapport contemporain entre celle-ci et les genres littéraires : il peut être difficile d'œuvrer en dehors de l'histoire, malgré toute la latitude créatrice que peut offrir une situation d'« illégitimité anarchique », et ce tant pour la sphère de création que pour les instances critiques. Cela peut également justifier cette propension de la critique romanesque à convoquer le roman français pour ensuite le congédier.

Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, dans *L'histoire de la littérature française du Québec*, offrent une réponse peut-être satisfaisante à ces questionnements : les œuvres romanesques contemporaines québécoises n'ont que des liens ténus avec le Nouveau roman français. Ils soulignent cependant que le « climat de réflexion sur la forme romanesque » qui règne sur la France pourrait avoir influencé les romancières et romanciers du Québec. Ils ajoutent que le « problème des influences [...] devient important dans une littérature comme la nôtre, certainement

⁴⁰ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, op. cit., p. 30.

⁴¹ La construction d'une tradition de lecture est précisément le but avoué de Georges-André Vachon dans « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », un des textes liminaires du premier tome de *L'histoire de la littérature française du Québec* dirigé par Pierre de Grandpré. Dans ce texte, dont l'épigraphe reprend la fameuse citation de Lord Durham proférée en 1840, Vachon s'attriste qu'aucun texte publié au Québec n'ait été pris en charge par une « masse lisante ». Pour Vachon, la tradition est ce « chemin sans cesse parcouru et reparcouru, et qui situerait l'œuvre à son exacte distance par rapport à moi ». Cependant, devant « Casgrain je suis à peu près dans la situation des lecteurs des *Soirées canadiennes*, première livraison, mars 1861. L'œuvre ne m'est pas *transmise*. Elle n'a pas subi l'épreuve d'une tradition de lecture. Elle ne vient pas à moi; c'est moi qui choisis d'aller à elle, et pour la seule raison qu'elle se trouve sur les rayons d'une bibliothèque : elle fait partie de la collection matérielle des œuvres appelées québécoises. » Selon Vachon, l'*Histoire* à laquelle il participe est alors un exercice de (re)lecture des œuvres québécoises parues après la Seconde Guerre mondiale afin de leur fournir une tradition de lecture et, du même coup, une enquête permettant de voir si ces œuvres sont « à coup sûr nourrissant[es] ». (Georges-André Vachon, « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », loc. cit., p. 29.)

⁴² François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, op. cit., p. 31.

⁴³ *Ibid.*, p. 145.

encore sous-développé par rapport à la littérature de la France. Or, on constate, à ce propos, que les romanciers tiennent à affirmer de plus en plus leur autonomie⁴⁴. » Intéressante contradiction que cette vision d'une littérature qui veut s'affranchir du domaine français alors qu'elle s'entête à se lier à une mouvance littéraire de la France. La littérature québécoise, « littérature de l'exiguïté » – et ce même s'il faut avouer que la littérature québécoise est une littérature moins exiguë que d'autres –, est ainsi tiraillée entre l'identification à la culture hégémonique et la célébration de sa propre marginalité, cette « illégitimité anarchique » dont parlait Paré. Comme le souligne Karine Cellard, l'utilisation des méthodes d'analyse héritées de la « nouvelle critique » française permettrait aux collaborateurs réunis par Pierre de Grandpré d'échapper à la « bipolarité inéluctable⁴⁵ », à cette ambivalence entre spécificité nationale et universalité qui marque les littératures dites mineures. Michel Biron abonde dans le sens de Cellard : la littérature québécoise, à l'instar de plusieurs corpus semblablement « périphériques ou insulaires », vivrait « la domination esthétique [de manière] ambiguë, car elle ne s'accompagne que d'un pouvoir de consécration relatif⁴⁶ ». Les références au Nouveau roman nous apparaissent participer de cette ambivalence. L'utilisation des éléments liés au discours sur la poésie est également une stratégie efficace pour faire valoir l'originalité du roman québécois contemporain.

Si le détour par le Nouveau roman fournit la légitimité à des œuvres novatrices, la mouvance française contribue paradoxalement, tout comme l'utilisation de la poésie comme composante du roman québécois contemporain, à affaiblir l'ascendant de la littérature française sur le corpus québécois. Associer la littérature québécoise contemporaine à un courant récent – que ce soit le Nouveau roman ou plus largement le roman mondial tel qu'il se développe depuis le XX^e siècle –, est une stratégie usant de la légitimité du code littéraire français sans contredire la

⁴⁴ Pierre de Grandpré et Jean-Louis Major, « Romans-poèmes, romans-symboles, "Nouveau roman" », *loc. cit.*, p. 130. Pour qu'advienne son autonomie, rappelle François Paré, il aura fallu que la littérature québécoise exclut les autres littératures francophones du Canada. On peut probablement affirmer que cette exclusion ne se limite pas à la sphère littéraire, le Québec ayant longtemps été le défenseur des minorités francophones partout au Canada, ce qui n'est plus le cas. Selon Paré, l'institutionnalisation de la littérature québécoise « n'a pu se produire que par une formidable série d'exclusions du discours littéraire minoritaire, dont le nationalisme québécois ne pouvait plus s'accommoder et que représentaient et représentent toujours [dans les années 1990] pour l'élite intellectuelle québécoise ce qu'on appelait les lettres canadiennes-françaises. En voulant s'instituer comme une *grande* littérature [...], capable de tous les discours auto-référentiels, la littérature québécoise ne devait pas seulement se démarquer par rapport aux lettres françaises métropolitaines [...], mais aussi se couper du discours troué, jugé désormais inopportun et trop étroit, d'un Canada français minoritaire ». (François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 31, c'est Paré qui souligne.).

⁴⁵ Karine Cellard, *op. cit.*, p. 287.

⁴⁶ Michel Biron, *L'absence du maître : Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 15.

valorisation de l'héritage proprement québécois de l'époque. Richard St-Gelais, pour sa part, croit que si la critique hésite à accoler à *Prochain épisode* l'étiquette de « Nouveau roman », c'est justement en raison d'un désir de voir la littérature québécoise s'affranchir de la tutelle de la France. Il suggère que « la critique québécoise, qui a souvent voulu se faire le relais du désir d'autonomie esthétique manifesté [...] par le roman, a plutôt eu tendance à rejeter un parallèle qui à ses yeux aurait risqué non seulement de neutraliser la charge politique de *Prochain épisode*, mais aussi de le placer dans l'orbite d'un mouvement littéraire français⁴⁷ ». Tout se passe comme si la critique craignait qu'en situant les œuvres québécoises de l'époque trop près du corpus français, celles-ci pourraient leur glisser des mains, risquant du même coup de compromettre l'autonomisation de la littérature québécoise. Conséquemment, si la critique qualifie le roman québécois contemporain de « nouveau », c'est qu'il existe une tradition romanesque québécoise à surpasser, à remettre en cause, voire à rejeter. Alors que Robbe-Grillet et Sarraute disent écrire contre Balzac et Stendhal, on peut supposer qu'en affirmant l'existence du « Nouveau roman québécois », du « roman-poème » ou du « roman baroque », la critique québécoise voit en Aquin, Benoît et Girouard les romanciers qui sauraient renouveler l'écriture pratiquée par Roy, Lemelin ou Langevin. De surcroît, au contraire de leurs aînés, les nouveaux romanciers québécois ont su, aux yeux de la critique, inscrire leur propre subjectivité à même leurs œuvres, leur donnant ainsi une couleur toute personnelle et, pourrait-on croire, une spécificité proprement québécoise – pour ne pas dire une *québécoité*. En présentant l'écriture du roman contemporain comme un grand jaillissement créatif et comme une manière de laisser son empreinte sur la structure du roman, la critique peut ainsi accentuer la singularité de chaque œuvre. Les valeurs liées à l'idéologème de l'« autoréflexivité poétique », et principalement celles du lyrisme et de l'élan inspiratoire, font ressortir le caractère personnel de chaque œuvre romanesque, réduisant l'influence du Nouveau roman sur le roman québécois, donnant en effet à ce dernier une couleur spécifique, *locale*. C'est pour ces raisons, également, que l'emprise de la poésie sur le roman contemporain est bien vue par la critique : attenter à la pureté des genres littéraires est un mal nécessaire. On pourrait alors croire que la critique voit le Nouveau roman comme une sorte de tremplin vers l'autonomisation de la littérature québécoise – et, on le devine, vers celle de la critique elle-même –; comme un allié rebelle, lui-même en rupture avec son propre milieu. Et cette fascination pour la nouveauté et l'air du temps est manifeste dans les histoires littéraires citées dans notre quatrième chapitre de thèse. Les autrices

⁴⁷ Richard Saint-Gelais, « Derniers épisodes », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 45.

et auteurs qui y ont collaboré y construisent leur lecture du passé en l'éclairant du présent⁴⁸. Cette attitude n'est d'ailleurs pas circonscrite à l'histoire littéraire, mais à l'ensemble de la critique.

La quête du grand chef-d'œuvre

Bien que nous ayons utilisé la notion de contemporanéité surtout dans notre troisième chapitre, celle-ci aurait pu être invoquée dans l'ensemble de la thèse. En effet, la manière dont la critique tente par exemple cerner ce Nouveau roman québécois traduit une volonté d'agir directement sur le paysage littéraire de l'époque, en mettant en lumière les particularités d'un groupe d'œuvres, en les catégorisant dans un ensemble configurant, et même en lui conférant une étiquette générique (le « roman-poème »). Les réflexions sur le Nouveau roman et les tentatives de définition de ce dernier s'inscrivent également dans la quête du grand chef-d'œuvre que la critique mène toujours – et que nous avons effleurée dans notre thèse. Selon Daniel Chartier, la critique des années 1930 craignait que le prochain roman classique canadien supplantant *Maria Chapdelaine* surgisse, à l'instar du roman de Louis Hémon, à la suite de la reconnaissance de la France⁴⁹. Trente ans plus tard, plusieurs critiques, particulièrement ceux et celles qui considèrent *Quelqu'un pour m'écouter* de Benoit comme une œuvre potentiellement marquante, semblent encore craindre que l'histoire ne s'écrive sans eux. Rappelons qu'un peu plus d'un an après la parution de *Quelqu'un pour m'écouter*, Jean Éthier-Blais affirmait au sujet de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin : « Nous n'avons plus à chercher. Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci⁵⁰. » Selon Éthier-Blais, il ne faisait aucun doute que le « grand écrivain » québécois était né, même s'il n'avait, comme Réal Benoit, encore publié qu'un seul roman et que son œuvre n'avait pas subi l'épreuve du temps. On peut penser que Benoit a été, pour un temps, ce romancier capable de répondre aux attentes de la critique et d'incarner le « grand écrivain » tant attendu. On peut également croire que l'accueil très tiède qu'a reçu *La fille de Christophe Colomb* de Réjean Ducharme s'explique par la déception de la critique qui, comme l'expliquait Michel Biron dans *L'absence du maître*, espérait que Ducharme allait livrer en 1969 un grand roman.

⁴⁸ Mathilde Barraband, « Liminaire », *Tangence*, 2013, n° 102, p. 5-13.

⁴⁹ Daniel Chartier, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, p. 288.

⁵⁰ Jean-Éthier Éthier-Blais, « Un roman canadien-français : “Prochain épisode” d'Hubert Aquin », *Le Devoir*, 13 novembre 1965, p. 11.

Comme le mentionne Gilles Marcotte dans l'introduction du *Roman à l'imparfait*, les années 1960 et 1970 seraient en effet toujours marquées par l'attente du roman de la « maturité », ce « compte rendu de notre histoire enfin promu aux grandes dimensions de la passion et de la lucidité⁵¹ ». Ce chef-d'œuvre imaginé par Marcotte aurait la force, comme l'indique Martine-Emmanuelle Lapointe, de cristalliser l'identité collective du Québec⁵² : « par le roman nous prendrions possession de nous-mêmes, de nos passions⁵³ ». En fait, Lapointe souligne que plusieurs travaux publiés depuis la fin des années 1980 « attestent l'existence, mais aussi la fragilité, d'une histoire longtemps hantée par l'attente du chef-d'œuvre et de l'écrivain de génie, emblèmes d'une institution construite sur le modèle des grandes nations littéraires⁵⁴ ». Conscient de sa jeunesse et pessimiste quant à la tradition sur laquelle il repose, le milieu littéraire des années 1960 et 1970 « élit ses classiques au fur et à mesure, sans se débarrasser de l'impression tenace que le meilleur est encore et toujours à venir⁵⁵ ». Comme nous l'avons vu, il est difficile de savoir quelle assertion vient en premier : est-ce l'œuvre ou l'auteur qui acquiert d'abord la légitimité? On peut croire que, certains critiques, avides d'élire le prochain classique, aient pu exagérer quelque peu leur enthousiasme devant des œuvres potentiellement marquantes⁵⁶ – celles de Réal Benoît et d'Hubert Aquin –, mais également modernes et novatrices. Car si la critique littéraire de l'époque met de l'avant un schéma romanesque qui cadre avec le modèle du « réalisme balzacien » – tout comme une conception d'une poésie répondant à l'« autoréflexivité poétique » –, elle valorise également la « modernité » qu'incarne une œuvre. D'où, précisément, la pertinence de lier la production romanesque contemporaine au Nouveau roman, mouvement littéraire qui incarne plus que nul autre

⁵¹ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op. cit., p. 9.

⁵² L'autrice se réfère à la notion d'identité narrative proposée par Paul Ricœur afin d'étayer son hypothèse. Lapointe défend l'idée selon laquelle le discours critique forgé autour des œuvres *Le Libraire*, *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés* repose moins sur des interprétations rigoureuses des textes en eux-mêmes que sur une « lecture affective du passé collectif » construisant non pas une histoire littéraire mais une « mémoire littéraire ». Ces lectures critiques, fondées parfois abusivement sur le politique, révéleraient ainsi les « aspirations » et les « désirs » de la communauté québécoise, en somme des éléments abstraits et souvent présentés comme allant de soi. (Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, op. cit., p. 63-68.)

⁵³ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait : la « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo : Essai », 1989 [1976], p. 8.

⁵⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*, *Emblèmes d'une littérature*, op. cit., p. 9.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁶ Ce sont des observations que, déjà en 1969, Paule Leduc formule : « On a souvent eu tendance au Canada français à vouloir extirper de toutes les publications la valeur qui pourrait ajouter à l'ensemble du Grand Œuvre. On a souvent été amené, par ce moyen, à glorifier, à auréoler le moindre soupçon de créativité, idéalisant à l'avance ce qui pouvait se lire noir sur blanc, signé par un auteur inconnu ou connu (ce qui conférerait à l'œuvre dès le départ une valeur immanente) ». (Paule Leduc, « Le Roman », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, 1969, p. 205.)

la modernité et l'innovation formelle. Comme le mentionne Élisabeth Nardout-Lafarge, dans les années 1960 à 1980 principalement, la « modernité que donne à lire, plus implicitement qu'explicitement, la critique et l'histoire littéraire au Québec apparaît comme une valeur, un label de contemporanéité dont l'attestation constitue un brevet de légitimité littéraire⁵⁷ ». Cette modernité se traduirait entre autres par un certain avant-gardisme, par une universalité qui rendrait une œuvre lisible en France et, enfin, par son effet de « repoussoir » d'une littérature traditionnelle, et donc « ancienne ». Ces critères détermineraient la « légitimité littéraire⁵⁸ » des textes québécois durant les années 1960 et 1970. C'est une situation que nous avons mesurée dans notre thèse, situation qui s'accompagne, comme nous l'avons vu, de réactions et d'attitudes contradictoires et paradoxales. Les romans de Réal Benoit, de Laurent Girouard, de Marie-Claire Blais ou d'Hubert Aquin, parmi d'autres, causent un véritable écart esthétique dans l'horizon d'attente, ce qui se traduit parfois par des réactions hostiles, par l'utilisation d'un vocabulaire critique qui sied mal aux œuvres ou, plus rarement, par des réactions franchement enthousiastes. Même chose pour le « roman-poème » qui, bien qu'il s'écarte des impératifs du genre romanesque, apparaît comme un type de roman moderne et novateur. Certains recueils de poésie publiés à l'époque – ceux de Gérald Godin, d'Yves Préfontaine, de Frédérique Valois, entre autres – peuvent être eux aussi associés à ce phénomène. L'iconoclasme d'une œuvre et sa capacité à produire un « changement d'horizon⁵⁹ » sont deux éléments qui lui permettraient d'être retenue par l'histoire. Pour le dire autrement, une œuvre trop conforme aux attentes de la critique et à l'idée qu'elle se fait du genre romanesque n'aurait sans doute pas été perçue comme un potentiel *grand* roman québécois. Ce phénomène, la critique semble le pressentir, surtout en observant par exemple son emballement face aux premiers romans de Réal Benoit, de Claude Jasmin ou d'Hubert Aquin. Quoi de plus fertile en potentiels chefs-d'œuvre qu'un ensemble littéraire avant-gardiste formé de romans s'apparentant, ne serait-ce que de loin, à un courant contemporain jouissant d'une grande renommée comme le Nouveau roman? En portant son attention sur la production romanesque contemporaine des deux côtés de l'Atlantique simultanément, la critique semble désireuse de

⁵⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La valeur de “modernité” en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », Élisabeth Nardout-Lafarge, Ginette Michaud, (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 299.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁵⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 53.

repérer le prochain grand roman québécois qui saurait faire s'écrouler les anciennes normes sur lesquelles les grands romans d'hier s'appuyaient.

Comme nous l'avons fait valoir au chapitre précédent, une telle quête s'accompagne d'attitudes divergentes. Jacques Dubois souligne à cet effet que la critique la plus conservatrice a tendance, devant des œuvres novatrices, « à récupérer ces produits en les alignant sur les normes établies, autant que faire se peut⁶⁰ ». Or, il nous semble que la situation que décrit Jacques Dubois s'observe dans l'ensemble de la critique, même la critique la plus progressiste ou ouverte. Car si notre étude se penche bien sur quelques critiques religieuses dont les jugements moraux sont particulièrement incisifs, la grande majorité de la critique n'est pas liée à une tendance idéologique particulière. En fait, grâce aux idéologèmes génériques, nous avons été attentifs à cette situation contradictoire dans laquelle la modernité esthétique est recherchée et la conformité valorisée. Notre étude du discours critique, constitué surtout de textes écrits à chaud, dans un horizon temporel très rapproché par rapport aux œuvres, a sans cesse souligné un phénomène contradictoire décrit par Nicole Fortin, Jacques Dubois et Daniel Chartier, entre autres – et que nous avons illustré grâce au « roman-poème » dans le quatrième chapitre de la thèse.

La critique montre bien que réfléchir sur la littérature contemporaine, et plus précisément sur l'idée de modernité et d'innovation, c'est mettre en lumière le poids de la tradition tout en constituant de nouvelles balises d'interprétation, et souvent être témoin de l'horizon d'attente d'une époque en train de se modifier. Il serait sans doute plus rassurant pour les autrices et les auteurs de notre corpus d'être confrontés à des œuvres sur lesquelles un discours critique et des balises conceptuelles auraient déjà été établis, ou de recenser uniquement des romans et des recueils conformes à l'orthodoxie littéraire et idéologique de l'époque. Étudier le temps des premiers lecteurs, c'est éclairer tous les paradoxes et sentir les vents contraires qui animent l'histoire en train de se faire. C'est observer des femmes et des hommes de lettres se mesurant à la tradition, se confrontant à des œuvres emblématiques et se colletant à des figures monumentales. C'est lire des prises de parole qui, parfois, aspirent à faire partie de l'histoire. Étudier le discours critique, c'est imaginer les réactions et les émotions qu'ont vécues celles et ceux qui ont pris part à la construction de la littérature québécoise des années 1960 et qui ont façonné, à leur manière, l'histoire littéraire telle que nous la connaissons aujourd'hui.

⁶⁰ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, op. cit., p. 96.

Références bibliographiques

CORPUS PRIMAIRE

Articles de revues et de journaux cités

- « *Amadou* par Louise Maheux-Forcier », *Bulletin du Cercle juif*, novembre 1963, p. 3.
- « Ducharme, 3 ans après », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11.
- « Godin (Gérald) : *Les Cantouques* », *Fiches bibliographiques de littérature canadienne-française*, 1967, p. 147.
- « *La Fille de Christophe Colomb* », *Le Livre Canadien*, 1970.
- « *La Fille de Christophe Colomb* », *Le Québec en bref*, novembre 1969, p. 22.
- « *La Jument des Mongols* », *Bulletin du Cercle juif*, décembre 1964, p. 3.
- « *La Nuit* », *Le Livre Canadien*, n° 174, 1971, [s. p.].
- « *La Ville inhumaine* par Laurent Girouard », *Bulletin du Cercle juif*, mars 1964, p. 3.
- « Les livres : *Le jour est noir* », *Bulletin du Cercle juif*, VIII, mars 1962, p. 2.
- « Les Livres : *Les Infusoires*, par Monique Bosco », *Bulletin du Cercle juif*, avril 1966, p. 3.
- « *L'Incubation* », *Bulletin du Cercle juif*, octobre 1965, p. 3.
- « Nouveautés du Cercle du Livre de France », *Le Devoir*, 4 avril 1964, p. 25.
- « Les poètes et le roman », *Liberté*, vol. 7, n°6, 1965, p. 508-521.
- « *Quelqu'un pour m'écouter* par Réal Benoit », *Vient de paraître*, vol. 5, n° 4, novembre 1970, p. 18.
- « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, par Marie-Claire Blais », *Bulletin du Cercle juif*, octobre 1965, p. 3.
- « Une sorte de bilan », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 459-587.
- AQUIN, Hubert, « Un fantôme littéraire », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 13.
- AUDET, Jules, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, roman de Marie-Claire Blais », *Incidences*, n° 10, août 1966, p. 39-41.
- BARBEAU, Victor, « [*Le Jour est noir*] », *La Face et l'envers. Essais critiques*, Montréal, Les Publications de l'Académie canadienne-française, 1966, p. 48-50.
- BASILE, Jean, « Après l'attribution du Médicis à Marie-Claire Blais : Autopsie d'un prix », *Le Devoir*, 3 décembre 1966, p. 13.
- BASILE, Jean, « "*Fuir*" d'Alice Parizeau : Chercher la femme », *Le Devoir*, 4 janvier 1964, p. 9.
- BASILE, Jean, « *La Ville inhumaine* de Laurent Girouard », *Le Devoir*, 14 mars 1964, p. 11.
- BASILE, Jean, « Y aurait-il trop de lecteurs pour trop de Réjean Ducharme », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 12.
- BASTIEN, André, « Poèmes de mon pays. Deux Canadiennes et leurs poèmes », *Livres et auteurs et auteurs canadiens 1964*, Montréal, Éditions Jumonville, 1964, p. 59.
- BASTIEN, André, « Poèmes de mon pays. Deux Canadiennes et leurs poèmes », *Le Petit Journal*, 31 mai 1964, p. 50.

- BASTIEN, André, « Revoici Emma [sic] Tremblay et Frédérique Valois », *Le Devoir*, 16 mai 1964, p. 10.
- BEAUDET, Gilles, « À propos de “l’Afficheur hurle” de Paul Chamberland », *Le Devoir*, 27 mars 1965, p. 12.
- BEAUDRY-GOURD, Anne, « Montréal et les Montréalais vus par le khan des Mongols », *La Frontière*, 15 novembre 1967, p. 29.
- BEAULIEU, Michel, « Les livres de la semaine. *La Jument des Mongols* », *Le Quartier latin*, 9 décembre 1964, p. 2.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, « L’année d’une prise de conscience collective », *Maintenant*, n° 91, décembre 1969, p. 312-315.
- BÉLANGER, Marcel, « Œuvre sophistiquée, le *Grand Khan* laisse insatisfait », *Le Soleil*, 10 février 1968, p. 41.
- BERGER, Yves, « Une flûte à ravir d’horreur », *Le Devoir*, 23 avril 1966, p. 13.
- BERNIER, Conrad, « L’Offensive de nos romanciers », *Le Petit journal*, 24 septembre 1967, p. 58.
- BERNIER, Conrad, « *Trou de mémoire*, d’Hubert Aquin. Une suite désespérée à *Prochain épisode* », *Le Petit journal*, 5 mai 1968, p. 56.
- BERTHIAUME, André, « Le roman », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 489-503.
- BERTRAND, André, « Prophéties de Jacques Ferron », *Le Quartier latin*, 10 novembre 1966, p. 6.
- BOBET, Jacques, « Se situer et se survivre », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 484-486.
- BOILY, Monique, « *Quelqu’un pour m’écouter* », *Jeunesses littéraires du Canada français*, décembre 1965, p. 4.
- BOIVIN, Gérard-Marie, « Le monde étrange de Marie-Claire Blais, ou La cage aux fauves », *Culture*, 1968, p. 3-17.
- BOSCO, Monique, « *Amadou* de Louise Forcier, un roman qui me scandalise », *Le Magazine Maclean*, décembre 1963, p. 91.
- BOSCO, Monique, « Ce “cochon payant” de lecteur », *Le Magazine Maclean*, VIII, juin 1968, p. 47.
- BOSCO, Monique, « Jasmin, Benoit, découvertes du Salon du Livre », *Le Magazine Maclean*, juin 1964, p. 79.
- BOUCHER, Ivan, « Benoit, Réal, *Quelqu’un pour m’écouter* », *Culture*, 1966, p. 93-94.
- BOULERICE, J., « Tout cela m’ennuie », *Le Richelieu*, 21 septembre 1967, p. 40.
- BOYER, Gilles, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *Le Soleil*, 14 janvier 1961, p. 4.
- BOYER, Gilles, « Marie-Claire Blais pareille à elle-même », *Le Soleil*, 17 février 1962, p. 4.
- BROCHU, André, « À propos de *L’Incubation* », *Parti pris*, vol. 3, n° 3-4, novembre 1965, p. 80-83.
- BROCHU, André, « *Amadou*, ou les cercles du mal », *Parti pris*, vol. 2, n° 4, janvier 1964, p. 58-60.
- BROCHU, André, « “La poésie dans la prose, ou le clochard illuminé” », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 212-220.
- BROSSARD, Nicole, « *Les Cantouques* », *Le Quartier latin*, 26 janvier 1967, p. 6.

- CHALOULT, Pierre, « Un rhinocéros peut-il rêver? », *La Patrie*, 15 avril 1965, p. 7.
- CHALVIN, Solange, « Le plus récent auteur canadien : Louise Maheux-Forcier nous raconte sa douceur de vivre », *Le Devoir*, 26 octobre 1963, p. 42.
- CHAMPAGNE, Michel, « Suzanne Paradis », *L'Action*, 23 février 1963, p. 4.
- CHARLAND, Roland, « *La jument des Mongols* », *Lectures*, vol. 11, n° 5, janvier 1965, p. 124.
- CHÉNÉ, Yolande, « Frédéric [sic] Valois, *Reflets de bérylune* », *Le Soleil*, 12 septembre 1964, p. 15.
- CLOUTIER, Cécile, « Le nouveau roman canadien », *Incidences*, mai 1965, p. 21-27.
- CLOUTIER, Cécile et ROBIDOUX, Réjean, « ...*L'Amadou* qui côtoie l'étincelle », *Le Droit*, 9 novembre 1963, p. 11.
- CLOUTIER, Normand, « La Contestation dans le nouveau-roman canadien-français », *Culture vivante*, n° 2, 1966, p. 9-15.
- CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA, Cécile, « Carnet », *Le Droit*, 21 février 1970, p. 62.
- CONSTANTINEAU, Gilles, « La Poésie. Jeunes bardes, vieilles barbes et treize ronces à la douzaine », *La Presse*, 24 décembre 1960, p. 32.
- DAIGNAULT, Yvon, « La poésie d'Yves Préfontaine : mettre un nom là où règne une néance neigeuse », *Le Soleil*, 10 février 1968, p. 33.
- DAIGNEAULT, Claude, « Hubert Aquin, l'illusionniste », *Le Soleil*, 4 mai 1968, p. 44.
- DAIGNEAULT, Claude, « *La Jument des Mongols* », *Le Soleil*, 19 décembre 1964, p. 12.
- DALLAIRE, Henri, « Livres », *Maintenant*, n° 5, mai 1962, p. 194.
- D'ANJOU, Joseph, « Suzanne Paradis : *La Malebête* », *Relations*, mai 1963, p. 147.
- D'ANJOU, Joseph, « Suzanne Paradis : *les Hauts Cris* », *Relations*, juin 1961, p. 170.
- DES ROCHES, Francis, « Emprunts spontanés ou coïncidences? », *Le Message des poètes*, trimestre 1964, p. 20.
- DIONNE, René, « Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p. », *Études françaises*, vol. 4, n° 4, 1968, p. 444-447.
- DIONNE, Robert, « Gérald Godin : *Les Cantouques. Poèmes en langue verte, populaire et quelquefois française*. Coll. "Paroles", 10. — Montréal, Éditions Parti-Pris, 1967, 55 pp., 16 cm. », *Relations*, n° 223, janvier 1968, p. 28.
- DORION, Gilles, « II. Le roman », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 301-338.
- DUGUAY, Raoul, « Gérald Godin ou Du langage aliéné bourgeois au langage aliéné prolétaire », *Parti pris*, vol. 4, n° 5, février 1967, p. 95-99.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Domaine québécois. *L'Antiphonaire* de Hubert Aquin. Les procédés rhétoriques de Cornufacius », *Le Devoir*, 20 décembre 1969, p. 11.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « La préhistoire de la sincérité », *Le Devoir*, 4 novembre 1967, p. 13.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Le feuilleton littéraire de... "*L'Incubation*" de Gérard Bessette », *Le Devoir*, 1 mai 1965, p. 14.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Le Feuilleton littéraire de... : *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire-Blais », *Le Devoir*, 10 juillet 1965, p. 8.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Le Fils de Christophe Colomb », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « *Le Grand Khan* de Jean Basile. Où est le secret? », *Le Devoir*, 14 octobre

- 1967, p. 13.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Le Poète et la Mort. *Les Belles au bois dormant*, de Pierre Trottier », *Le Devoir*, 21 janvier 1961, p. 11.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « *Les Infusoires* de Monique Bosco », *Le Devoir*, 20 novembre 1965, p. 13.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Lettres canadiennes-françaises : Une nouvelle littérature », *Études françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 106-110.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *Le Devoir*, 25 avril 1964, p. 13.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Romans », *University of Toronto Quarterly*, vol. 35, n° 4, juillet 1966, p. 509-523.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Romans et théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 33, n° 4, juillet 1964, p. 505-521.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Un livre nouveau d'Hubert Aquin : *Trou de mémoire* », *Le Devoir*, 11 mai 1968, p. 15.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Un roman canadien-français : “*Prochain épisode*” d'Hubert Aquin », *Le Devoir*, 13 novembre 1965, p. 11.
- FALARDEAU, Jean-Charles, « Brèves réflexions sur notre roman contemporain », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 468-16.
- FALARDEAU, Jean-Charles, « Gilles MARCOTTE, éd., *Présence de la critique*; Pierre de GRANDPRÉ, *Dix ans de vie littéraire au Canada français*; Archives des lettres canadiennes, tome III, *Le roman canadien-français*; Réjean ROBIDOUX et André RENAUD, *Le roman canadien-français du vingtième siècle* », *Recherches sociographiques*, vol. 8, n° 1, 1967, p. 105-109.
- FALARDEAU, Jean-Charles, « La littérature québécoise : *Trou de mémoire* », *Liberté*, vol. 10, n° 3, 1968, p. 193-195.
- FERRON, Jacques, « L'Aquinubertite », *Le Petit Journal*, janvier 1970, p. 73.
- FERRON, Jacques, « Le mythe d'Anthée », *La Barre du jour*, vol. 4, n° 10, automne 1967, p. 26-29.
- FOURNIER, Roger, « On ne peut rester insensible à la poésie de Gérald Godin », *Le Petit journal*, 26 février 1967, p. 59.
- FRANCION [PSEUDONYME DE LISETTE MORIN], « *Amadou* de Louise M.-Forcier », *Le Progrès du Golfe*, 1 novembre 1963, p. 5.
- FRANCION [PSEUDONYME DE LISETTE MORIN], « De la littérature considérée comme l'une de nos maladies », *Progrès du Golfe*, 25 avril 1968, p. 6.
- FRANCION [PSEUDONYME DE LISETTE MORIN], « La poésie : le verbe exquis de notre pays sans parole », *Le Progrès du Golfe*, 1 février 1968.
- FRANCION [PSEUDONYME DE LISETTE MORIN], « Un petit délire onirique : *Le Jour est noir*, de Marie-Claire Blais (Les Éditions du Jour, Montréal) », *Le Progrès du Golfe*, 23 février 1962, p. 5.
- FRANCION [PSEUDONYME DE LISETTE MORIN], « Une montréalité certaine mais littéraire », *Le Progrès du Golfe*, 14 septembre 1967, p. 12-13.
- G. L. D., « “*Le Jour est noir*”, dernier roman de Marie-Claire Blais », *L'Avenir du Nord*, 14 février

1962, p. 4.

- GAGNON, Claude-Lyse, « Le petit monde de Jean Basile », *La Patrie*, 1 octobre 1967, p. 41.
- GARNEAU, René, « Notre roman à l'étranger », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 475-478.
- GARNIER, E.-A., « Réal Benoit, *Quelqu'un pour m'écouter* », *Le Soleil*, 16 mai 1964, p. 38.
- GODIN, Jean-Cléo, « Paul Chamberland, *l'Inavouable*, Montréal, Parti pris, "Paroles", n° 13, 1968, 118 p. », *Études françaises*, vol. 4, n° 4, 1968, p. 450-452.
- GODIN, Jean-Cléo, « Une idole aux pieds d'argile », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11.
- GOULET, Élie, « *Les Hauts Cris* », *L'Action catholique*, 14 janvier 1961, p. 4.
- GRANDPRÉ, Pierre DE, « La littérature canadienne : Le "Pays incertain" du fantastique et de l'humour », *Liberté*, vol. 6, n° 6, décembre 1964, p. 469-479.
- GRANDPRÉ, Pierre DE, « Notre génération "beat" », *Liberté*, vol. 6, n° 3, 1964, p. 258-268.
- GREFFARD, Madeleine, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, kaléidoscope de la réalité québécoise », *Les Cahiers de Sainte-Marie*, mai 1966, p. 19-24.
- GRENIER, E.-A., « Luc Perrier, *Du temps que j'aime* », *Le Soleil*, 2 mai 1964, p. 24.
- HAMEL, Louis-Paul, « *Les Cantouques*. Gérald Godin poète réaliste », *Le Soleil*, 11 mars 1967, p. 28.
- HAMELIN, Jean, « De Gilles Marcotte et de Marie-Claire Blais », *Le Devoir*, 17 février 1962, p. 11.
- HAMELIN, Jean, « De nouveau au pays : J.-Guy Pilon et Marie-Claire Blais », *Le Devoir*, 1 juin 1963, p. 10.
- HAMELIN, Jean, « Mailles et Signes dans la poésie de Suzanne Paradis », *Le Devoir*, 8 décembre 1962, p. 11.
- HAMELIN, Jean, « Un des meilleurs "Prix du Cercle", "Amadou", de Louise Maheux-Forcier », *Le Devoir*, 19 octobre 1963, p. 13.
- HAMELIN, Jean, « Une influence plus apparente que réelle », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 471-474.
- HERTEL, François, « Les lettres canadiennes vues de Paris », *Photo-Journal*, 6 janvier 1965, p. 6.
- HILAIRE, C., « Notes bibliographiques. Suzanne Paradis, *les Hauts Cris* », *Revue de l'Université Laval*, mai 1962, p. 883-884.
- JEUNESSES LITTÉRAIRES DU CANADA, « *Papa Boss* », *Fiches bibliographiques de littérature canadienne*, vol. 1, n° 2, octobre 1966, p. 28.
- KATTAN, Naïm, « Lettre de Montréal. Une nouvelle littérature? », *Canadian Literature*, Spring 1965, p. 47-51.
- LACÔTE, René, « De Paris : La littérature québécoise en 1967 », *Le Devoir*, 13 janvier 1968, p. 13.
- LAMARCHE, Jacques A., « La thématique de l'aliénation chez M.-C. Blais », *Cité libre*, vol. 16, n° 88-89, août 1966, p. 27-32.
- LAMOTHE, Arthur, « Du roman au cinéma », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 528-531.
- LEMOINE, Roger, « Lettres. *Les Hauts Cris* », *Le Carabin*, 9 février 1961, p. 8.
- LEROUX, Normand, « III. Le théâtre », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 339-363.
- LEROUX, Normand, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais », *Livres et auteurs canadiens 1965*, Montréal, Éditions Jumonville, 1965, p. 51-52.

- LAPOINTE, Gatien, « *Du temps que j'aime* », *Le Canada français*, 14 mai 1964, p. 22.
- LAROCHE, Maximilien, « *Du temps que j'aime* de Luc Perrier », *Livres et auteurs canadiens 1964*, Montréal, Éditions Jumonville, 1964, p. 61-62.
- LÉVESQUE, Denis, « Poésie-Québec : quelques aspects de notre poésie », *Le Carabin*, vol. 25, n° 26, avril 1965, p. 9.
- LÉVY, Bernard, « Livres. De Gilles Vigneault... à Jean Basile », *Sept-Jours*, septembre 1967, p. 47.
- L'ILLETTRÉ [PSEUDONYME DE HARRY BERNARD], « Madame Maheux-Forcier et son *Amadou* », *Le Bien public*, 8 novembre 1963, p. 4.
- LASNIER, Michelle, « Les Quatre romancières de l'année : Pourquoi sont-elles en colère ? », *Châtelaine*, juin 1962, p. 31-32; 94-96; 98; 101-102.
- LEDUC, Paule, « Le Roman », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, 1969, p. 205-213.
- LÉGARÉ, Romain, « Les Livres canadiens [...] *Les Belles au bois dormant* [...] », *Culture*, vol. XXIII, n° 1, mars 1962, p. 114-115.
- LÉGARÉ, Romain, « Littérature canadienne. Benoit (Réal) : *Quelqu'un pour m'écouter* », *Lectures*, septembre 1964, p. 8.
- LÉGARÉ, Romain, « Paradis, Suzanne, *Il ne faut pas sauver les hommes* », *Culture*, XXIII, décembre 1962, p. 427.
- LÉGARÉ, Romain, « *Une saison dans la vie d'Emmanuelle* et *L'Insoumise* », *Culture*, XXVII, décembre 1966, p. 483-484.
- LOCKQUELL, Clément, « Aux antipodes : *Papa Boss* de Jacques Ferron - *Contes de coin de l'œil* de Gilles Vigneault », *Le Soleil*, 23 avril 1966, p. 6.
- LOCKQUELL, Clément, « Blais (Marie-Claire), *Une saison dans la vie d'Emmanuelle*. Roman. Montréal, édition du Jour [1965]. 128 p. 21 cm. (Coll. Les Romanciers du jour, R 16) », *Le Soleil*, 26 juin 1965, p. 14.
- LOCKQUELL, Clément, « Décomptes : *Les Infusoires* de Monique Bosco », *Le Soleil*, 11 décembre 1965.
- LOCKQUELL, Clément, « Laurent Girouard, *La Ville inhumaine* », *Le Soleil*, 14 mars 1964, p. 20.
- LOCKQUELL, Clément, « Le Premier Roman de Suzanne Paradis, *les Hauts Cris*, roman de la maternité », *Le Devoir*, 18 février 1961, p. 11.
- LOCKQUELL, Clément, « Le Prix du Cercle du livre de France. *Amadou* de Louise Maheux-Forcier », *Le Soleil*, 19 octobre 1963, p. 12.
- LOCKQUELL, Clément, « Un pur divertissement? *La Nuit* de Jacques Ferron », *Le Soleil*, 24 avril 1965, p. 8.
- LOCKQUELL, Clément, « Une humanité anonyme et provisoire », *Le Soleil*, 23 janvier 1965, p. 28.
- LONGTIN, Pierre, « *Amadou*, le roman de l'enfance », *Lettres et écritures*, vol. 1, n° 4, avril 1965, p. 14-17.
- MAILHOT, Laurent, « Une critique qui se fait », *Études françaises*, vol. 2, n° 3, 1966, p. 328-347.
- MAILHOT, Laurent, « Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1967, 78 p. », *Études françaises*, vol. 5, n° 1, 1969, p. 105-106.
- MAILHOT, Michèle, « Faisons place aux hommes. », *Châtelaine*, juillet 1964, p. 8.

- MAILHOT, Michèle, « L'homme en face de la vie », *Châtelaine*, juin 1962, p. 52.
- MAILHOT, Michèle, « Quatre romans dont on parle », *Châtelaine*, octobre 1961, p. 16.
- MAJOR, André, « L'Académie, pour quoi faire? », *Le Devoir*, décembre 1969, p. 14.
- MAJOR, André, « "L'Afficheur hurle" », *Livres et Auteurs canadiens 1965*, Montréal, Éditions Jumonville, 1965, p. 92.
- MAJOR, André, « Lauréat du Grand Prix littéraire de la ville de Montréal », *Le Petit Journal*, 23 mai 1965, p. 34.
- MAJOR, André, « Le Papa Boss de Jacques Ferron », *Le Petit journal*, 24 avril 1966, p. 42.
- MAJOR, André, « "Les Cantouques" et "Voyages prolongés" », *Le Devoir*, 14 janvier 1967, p. 15.
- MAJOR, André, « Lettres et arts : Les Infusoires », *Le Petit journal*, 28 novembre 1965, p. 34.
- MAJOR, André, « Pour saluer une ville de Jean-Guy Pilon », *Livres et auteurs canadiens 1963*, Éditions Jumonville, 1963, p. 66.
- MAJOR, André, « Résonance de notre "explosion" poétique. Cinq poètes à l'œuvre », *Le Petit journal*, 4 juillet 1965, p. 24.
- MAJOR, Jean-Louis, « Le cri du prolétaire », *Le Droit*, 27 février 1965, p. 7.
- MAJOR, Jean-Louis, « Le roman depuis 1960 », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 461-463.
- MAJOR, Jean-Louis, « Lettre à J. Y. À propos de *La Ville inhumaine* », *Le Droit*, 28 mars 1964, p. 19.
- MAJOR, Jean-Louis, « *Pays sans parole - Boréal* de Yves Préfontaine », *Livres et auteurs canadiens 1967*, Montréal, Éditions Jumonville, 1967, p. 106-107.
- MARCEL, Jean, « Un semestre de romans et de romanciers », *L'Action nationale*, LIV, n° 10, juin 1965, p. 1021-1028.
- MARCOTTE, Gilles, « Conte du jour, de la nuit et du demi-jour... », *La Presse*, 17 avril 1965, p. 4.
- MARCOTTE, Gilles, « Débuts romanesques : Louise Maheux-Forcier, Irène de Buisseret », *La Presse*, 26 octobre 1963, p. 6.
- MARCOTTE, Gilles, « Gérard Bessette à l'école du "nouveau roman" », *La Presse*, 10 avril.
- MARCOTTE, Gilles, « Godin, Garcia, Saint-Denys Garneau », *Liberté*, vol. 9, n° 3, 1967, p. 79-83.
- MARCOTTE, Gilles, « La mère s'appelait Déméter (ou Gaia), la fille était poète... », *La Presse*, 30 mai 1964, p. 6.
- MARCOTTE, Gilles, « Le troisième roman de Marie-Claire Blais », *La Presse*, 10 février 1962, p. 8.
- MARCOTTE, Gilles, « Les Livres. Poésie d'abondance », *La Presse*, 17 novembre 1962, p. 9.
- MARCOTTE, Gilles, « Les "Poèmes et Cantos" de Gérald Godin », *La Presse*, 19 mai 1962, p. 3.
- MARCOTTE, Gilles, « Littérature. Paul Chamberland », *La Presse*, 23 janvier 1965, p. 6.
- MARCOTTE, Gilles, « Littérature. Poèmes de la vie quotidienne », *La Presse*, 28 mars 1964, p. 6.
- MARCOTTE, Gilles, « Qui a dit que le roman canadien-français était en panne? », *Le Presse*, 11 avril 1964, p. 6.
- MARCOTTE, Gilles, « Reconnaissance de l'homme du pays », *La Presse*, 11 mai 1963, p. 8.
- MARCOTTE, Gilles, « Simone et les invasions barbares. *Fuir* d'Alice Parizeau », *La Presse*, 28 décembre 1963, p. 6.

- MARSOLAIS, Gilles, « *Quelqu'un pour m'écouter*, roman de la rêverie créatrice », *Lettres et écritures*, novembre 1964, p. 22-29.
- MARTEL, Réginald, « Gérald Godin ou le bonheur des tristes », *La Presse*, 21 janvier 1967, p. 4.
- MARTEL, Réginald, « *L'Antiphonaire* », *La Presse*, 29 novembre 1969, p. 34.
- MARTEL, Réginald, « Le regret de l'enfance éperdue », *La Presse*, 10 janvier 1970, p. 31.
- MARTEL, Réginald, « L'évangile selon saint Réjean. *La Fille de Christophe Colomb* », *La Presse*, 11 octobre 1969, p. 35.
- MARTEL, Réginald, « Sur mon chemin j'ai rencontré », *La Presse*, 29 novembre 1969, p. 34.
- MARTEL, Réginald, « Un roman qui vous habite », *La Presse*, 13 décembre 1969, p. 24.
- MELANÇON, André, « Valois (Frédérique), *Reflets de bérylune* », *Lectures*, mars 1965, p. 189.
- MÉNARD, Jean, « *Amadou* de Louise Maheu-[sic] Forcier », *Livres et auteurs canadiens 1964*, Montréal, Éditions Jumonville, 1964, p. 23-24.
- MÉNARD, Jean, « La vie littéraire. *Le Jour est noir* », *Le Droit*, 24 février 1962, p. 12.
- MIRON, Gaston, « Les livres à lire », *Le Magazine Maclean*, janvier 1969, p. 40.
- MIRON, Gaston, « *Papa Boss* », *Le Magazine Maclean*, juin 1966, p. 66.
- MOISAN, Clément, « I. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 279-300.
- MORIN, Yvon, « Lectures d'été. *Le Grand Khan* », *L'Évangéline*, 28 octobre 1967, p. 4.
- MORIN, Yvon, « Lectures d'hiver : *Pays sans parole* », *L'Évangéline*, 20 novembre 1967, p. 20.
- MORIN, Yvon, « Livres à lire au coin du feu. *Les Cantouques*, poèmes en langue anglaise », *L'Évangéline*, 21 janvier 1967, p. 4.
- MORIN, Yvon, « *Trou de mémoire* », *L'Évangéline*, 20 avril 1968, p. 4.
- N., Ricky, « Notes bibliographiques », *Revue de l'Université Laval*, 1964, p. 688.
- O'NEIL, Jean, « Les moins de 30 ans », *La Presse*, 4 avril 1964, p. 3-8.
- PALLASCIO-MORIN, Ernest, « Propos littéraires. *Les Infusoires. Et puis tout est silence...* », *L'Action*, 18 février 1966, p. 21.
- PARÉ, Jean, « *Le Jour est noir*, roman par Marie-Claire Blais. Une recette de fantôme », *Le Nouveau journal*, 3 mars 1962, p. 111.
- PAYETTE, André, « Une sorte de bilan », *Liberté*, vol. 7, n° 6, 1965, p. 459-460.
- PELLETIER, Jacques, « Un prix mérité », *Le Soleil*, 3 décembre 1966, p. 6.
- P[ILON], J[ean]-G[uy], « Notes de lecture. *Les Infusoires*, roman par Monique Bosco », *Liberté*, vol. 7, n° 6, décembre 1965, p. 583-584.
- PILON, Jean-Guy, « Un nouveau livre de Paul Chamberland : *L'Inavouable* », *Le Devoir*, 24 février 1968, p. 12.
- PILOTTE, Hélène, « Marie-Claire Blais : une entrevue d'Hélène Pilote », *Châtelaine*, février 1967, p. 22-23.
- POISSANT, Georges, « *Papa Boss* de Jacques Ferron », *Le Sainte-Marie (Les Carnets)*, 5 avril 1966, p. 4.
- POISSON, Roch, « Avec *le Grand Khan*, Jean Basile nous donne un beau roman proustien », *Photo-Journal*, 30 septembre 1967, p. 72.
- POISSON, Roch, « Le Cantouque des *Cantouques* », *Photo-Journal*, 11 janvier 1967, p. 62.

- PONTAUT, Alain, « Des Québécois “colonisés” aux Mongols “basiliens” », *La Presse*, 30 septembre 1967.
- PONTAUT, Alain, « Prix littéraire de la ville de Montréal. Pour un portrait de Réal Benoît, romancier exigeant et sentimental », *Le Devoir*, 1 mai 1965, p. 13; 15.
- PONTAUT, Alain, « Sherlock Holmes revu par Pirandello », *La Presse*, 20 avril 1968, p. 31.
- PONTAUT, Alain, « Un bilan provisoire pour le creux de l'été », *La Presse*, 19 août 1967, p. 21.
- PRÉFONTAINE, Yves, « Poésie pas morte », *Maintenant*, n° 42, juin 1965, p. 211-213.
- RENAUD, André, « *La Nuit de Jacques Ferron* », *Livres et auteurs canadiens 1966*, Montréal, Éditions Jumonville, 1966, p. 33.
- RENAUD, André, « La vie littéraire : *La Jument des Mongols...* », *Le Droit*, 28 novembre 1964, p. 7.
- RENAUD, André, « Marie-Claire Blais : *Le jour est noir* », *Livres et Auteurs canadiens 1962*, Montréal, Éditions Jumonville, 1962, p. 8-9.
- RENAUD, André, « *Quelqu'un pour m'écouter* », *Le Droit*, 2 mai 1964, p. 14.
- RICHER, Julia, « *Le Jour est noir* », *Notre temps*, 6 mars 1962, p. 5.
- RIOUX, Gaston, « Suzanne Paradis, *Les Hauts Cris* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, septembre 1962, p. 366.
- RIOUX, Gilles, « Culture et loisirs. Livres. *Les Cantouques* », *Sept-Jours*, 28 janvier 1967, p. 44.
- ROBERT, Guy, « Fonction du poète : vivre et dire », *Maintenant*, juin 1963, p. 212.
- ROBERT, Guy, « *La Malebête* », *Livres et auteurs canadiens 1962*, Montréal, Éditions Jumonville, 1962, p. 48-49.
- ROBERT, Guy, « *Les Cantouques* de Gérald Godin », *Livres et auteurs canadiens 1967*, Montréal, Éditions Jumonville, 1967, 68-69.
- ROBERT, Guy, « Littérature 1960. *Les Hauts Cris* de Suzanne Paradis », *Revue dominicaine*, avril 1961, p. 153-154.
- ROBERT, Guy, « Poèmes », *Maintenant*, août 1964, p. 247.
- ROBERT, Guy, « Six écrivains canadiens. Romans, contes, nouvelles », *Le Petit journal*, 5 janvier 1964, p. A35.
- ROBIDOUX, Réjean, « *Amadou* », *Archives des lettres canadiennes : Tome 3*, Ottawa, Publication de l'Université d'Ottawa, 1963, p. 253-256.
- ROBIDOUX, Réjean, « Romans, nouvelles et contes », *University of Toronto Quarterly*, vol. 38, n° 4, 1969, p. 470-476.
- ROBIDOUX, Réjean, « Romans, Récits, Nouvelles, Contes », *University of Toronto Quarterly*, vol. 39, n° 4, juillet 1970, p. 433-441.
- ROYER, Jean, « Surtout, ne pas critiquer Réjean Ducharme », *L'Action*, 25 octobre 1969, p. 19.
- SAINT-GERMAIN, André, « Cri-tics. *Cantouques* », *Le Carabin*, 17 janvier 1967, p. 10.
- SAINT-ONGE, Paule, « Au menu : une romancière, un humoriste et un chansonnier », *Châtelaine*, vol. 7, n° 7, juillet 1966, p. 18.
- SAINT-ONGE, Paule, « De tout : joul, reportage et lyrisme », *Châtelaine*, vol. 6, n° 11, novembre 1965, p. 52.
- SAINT-ONGE, Paule, « Les mondes de Blais, Basile et Sarrazin », *Châtelaine*, novembre 1967,

p. 18.

- SAINT-ONGE, Paule, « Sur un fil, sur terre et dans les enfers », *Châtelaine*, septembre 1965, p. 20.
- SAINT-ONGE, Paule, « Trois générations de romanciers », *Châtelaine*, juillet 1968, p. 36.
- SAINT-PIERRE, Gaston, « Première Éditions Parti pris : une “Ville” de Laurent Girouard », *Le Devoir*, 7 mars 1964, p. 10.
- SENAY, Robert, « Quand les aliénés se trouvent une voix », *Le Quartier latin*, 11 mars 1965, p. 7.
- SMITH-ROY, Paulette, « Alice Parizeau, *Fuir* », *Le Soleil*, 1 février 1964, p. 46.
- STAFFORD, Jan, « *Les Cantouques* de Gérald Godin », *Jeune Québec*, 24-30 janvier 1967, p. 11.
- STAFFORD, Jan, « Un livre d’avant le carnage », *Le Quartier latin*, 9 avril 1964, p. 11.
- SYLVESTRE, Guy, « *Du Temps que j’aime* de Luc Perrier », *Le Devoir*, 25 juillet 1964, p. 12.
- SYLVESTRE, Guy, « La poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 34, n° 4, juillet 1965, p. 464-475.
- SYLVESTRE, Guy, « “*L’Afficheur hurle*” », *Le Devoir*, 20 février 1965, p. 13.
- SYLVESTRE, Guy, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 30, n° 4, juillet 1961, p. 473-484.
- SYLVESTRE, Guy, « Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 32, n° 4, juillet 1963, p. 491-500.
- SYLVESTRE, Guy, « Livres en français. Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 33, n° 4, juillet 1964, p. 495-505.
- SYLVESTRE, Guy, « Livres en français. Poésie », *University of Toronto Quarterly*, vol. 37, n° 4, juillet 1968, p. 578-588.
- SYLVESTRE, Guy, « *Reflets de bérylune* de Frédérique Valois », *Le Devoir*, 2 mai 1964, p. 13.
- TARDIF, Jacques, « Romanciers canadiens-français : *Le Jour est noir* de Marie-Claire Blais », *Le Quartier latin*, 6 mars 1962, p. 5.
- TASCHEREAU, Yves, « *Amadou*, un roman attachant », *Le Quartier latin*, 5 novembre 1963, p. 13.
- TÉTU, Michel, « *L’Antiphonaire* de Hubert Aquin », *Livres et auteurs québécois 1969*, Montréal, Éditions Jumonville, 1969, p. 27-29.
- THÉBERGE, Jean-Yves, « Est-ce le chef d’œuvre de l’année? », *Le Canada français*, 12 mai 1966, p. 40.
- THÉBERGE, Jean-Yves, « *L’Afficheur hurle*. Une poésie d’un poids immense », *Le Canada français*, 4 février 1965, p. 24.
- THÉBERGE, Jean-Yves, « *Le Grand Khan* de Basile », *Le Canada français*, 21 septembre 1967, p. 30.
- THÉBERGE, Jean-Yves, « Le pays du froid et du silence », *Le Canada français*, 30 novembre 1967, p. 30.
- THÉBERGE, Jean-Yves, « *Les Cantouques* du peuple », *Le Canada français*, 26 janvier 1967, p. 26.
- THÉBERGE, Jean-Yves, « Un travail non fini, comme la vie », *Le Canada français*, 11 avril 1968, p. 30.
- THÉORET, France, « Hypothèses », *Le Quartier latin*, octobre 1966, p. 1; 3.

- THERRIEN, Vincent, « *Du temps que j'aime* de Luc Perrier », *Livres et auteurs canadiens 1964*, Montréal, Éditions Jumonville, 1964, p. 60-61.
- THERRIEN, Vincent, « *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit », *Livres et auteurs canadiens 1964*, Montréal, Éditions Jumonville, 1964, p. 11-12.
- TILLY, André, « Godin, Gérard, *Poèmes et cantos* », *Culture*, XXIV, 1963, p. 306.
- TISSEYRE, Michelle, « Un livre à la fois bon et médiocre », *Photo-Journal*, 27 janvier 1965, p. 30.
- TRUDEL, Louise, « *Amadou* », *Incidences*, avril 1964, p. 53-56.
- VACHON, Georges-André, « Trois romanciers : Jean Pellerin, Paule Saint-Onge, Louise Maheux Forcier », *Relations*, n° 277, janvier 1964, p. 21-22.
- VACHON, Georges-André, « Chronique des lettres : cinq romanciers », *Relations*, n° 281, mai 1964, p. 148-150.
- VACHON, Georges-André, « Chronique des lettres. L'année poétique », *Relations*, n° 282, juin 1964, p. 180-182.
- VACHON, André, « Chronique des lettres : Nouvelle prose », *Relations*, n° 283, juillet 1964, p. 210-211.
- VALIQUETTE, Bernard, « Le livre de la semaine : *Papa boss* », *Échos-Vedettes*, 21 mai 1966, p. 24.
- VAN SCHENDEL, Michel, « Provocations tendres et périmées », *Le Nouveau journal*, 26 mai 1962, p. 4.
- VIGNEAULT, Jacques, « *L'Antiphonaire* d'Aquin. On lit ce livre comme on reçoit un sacrement », *Québec-Presse*, 28 décembre 1969, p. 18.
- WYCZYNSKI, Paul, « Vers le roman-poème », *Incidences*, n° 8, mai 1965, p. 31-38.

Histoires littéraires et monographies

- BESSETTE, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1968, 704 p.
- DE GRANDPRÉ, Pierre (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, Tome III*, Montréal, Beauchemin, 1969, 407 p.
- DE GRANDPRÉ, Pierre (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, Tome IV : Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique (de 1945 à nos jours)*, Montréal, Beauchemin, 1969, 401 p.
- GAY, Paul, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH, 1969, 214 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, 247 p.
- ROBIDOUX, Réjean et RENAUD, André, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Visages des lettres canadiennes », 1966, 221 p.
- TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 312 p.
- WYCZYNSKI, Paul, BERNARD, Julien et ROBIDOUX, Réjean, *Le Roman canadien-français : évolution, témoignages, bibliographique*, Montréal, Fides, 1964, 458 p.

Œuvres

- AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du livre de France, 1968, 204 p. ; Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « ÉDAQ », 1993, 346 p.
- BENOIT, Réal, *Quelqu'un pour m'écouter*, Montréal, Cercle du livre de France, 1964, 126 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Le jour est noir*, Montréal, Éditions du Jour, 1962, 121 p.
- CHAMBERLAND, Paul, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle et de L'inavouable et autres poèmes*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1985 [1965], 280 p.
- DUCHARME, Réjean, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969, 232 p.
- FERRON, Jacques, *Papa Boss*; suivi de *La créance*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo récits », 1990 [1966], 146 p.
- GIROUARD, Laurent, *La ville inhumaine*, Montréal, Éditions Parti pris, 1964, 188 p.
- GODIN, Gérald, *Ils ne demandaient qu'à brûler : poèmes 1960-1993*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2001, 559 p.
- MAHEUX-FORCIER, Louise, *Amadou*, Montréal, Cercle du livre de France, 1963, 157 p.
- PILON, Jean-Guy, *Comme eau retenue : poèmes, 1954-1977*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1985, 226 p.
- PERRIER, Luc, *Du temps que j'aime*, Montréal, Hexagone, 1963, 47 p.
- PRÉFONTAINE, Yves, *Parole tenue : poèmes 1954-1985*, Montréal, L'Hexagone, 1990, 501 p.
- VALOIS, Frédérique, *Reflets de bérylune*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1964, 55 p.

CORPUS SECONDAIRE

Article de revues et de journaux, textes programmatiques ou essayistiques

- « Qui est Gilles Marcotte? », *Québec français*, n° 76, 1990, p. 74-74.
- « Avant-propos », *Études françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 3-4.
- « Bibliographie Sur Marie-Claire Blais », *Quebec Studies*, vol. 10, n° 1, avril 1990, p. 51-61.
- BELLEAU, André, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n° 2, 1981, p. 15-20.
- BROCHU, André, « La nouvelle relation écrivain-critique », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 52-62.
- CLOUTIER, Mario, « Le Québec perd un grand homme d'idée », *La Presse*, 10 février 2004, p. 1-2.
- DESMEULES, Christian, « Névroses en territoire champêtre », *Le Devoir*, 5 novembre 2016, en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/483862/litterature-quebecoise-nevroses-en-territoire-champetre>. (Consulté le 4 juillet 2022.)
- DULUDE, Sébastien, « Jonathan Lamy, Mathieu Arsenault, Alice Rivard », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 164, 2016, p. 46-47.
- DYLAN, Bob, « The Nobel Prize in Literature 2016 », [En ligne : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>]. Consulté le 16 avril 2020.

- CHAMBERLAND, Paul, « Dire ce que je suis – notes », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 33-42.
- LOCKQUELL, Clément, « Claude Jasmin : *Ethel et le terroriste* », *Le Soleil*, 16 mai 1964, p. 38.
- MAHEU, Pierre, « Présentation », *Parti pris*, vol. 1, n° 1, octobre 1963, p. 2-4.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète: 1862-1871 ; suivi de Lettres sur la poésie : 1872-1898 ; avec des lettres inédites*, Paris, Gallimard, 1995, 688 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2002, 144 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, coll. « Fictions et cie. », 2005, 226 p.
- SIMON, Pierre-Henri, « Réflexions sur le “nouveau roman” », *La Presse*, 13 octobre 1962, p. 2-3.
- VACHON, Georges-André, « Le conflit des méthodes », *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 133-154.
- VACHON, Georges-André, « Le domaine littéraire québécois en perspective cavalière », Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec, tome I*, Montréal, Beauchemin, 1967, p. 27-33.

Œuvres littéraires citées

- BASILE, Jean, *Le grand Khan*, Paris, Grasset, 1967, 238 p.
- BASILE, Jean, *Les voyages d'Irkousz*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, 169 p.
- BENOÎT, Réal, *Nézon*, Montréal, Parizeau, 1945, 129 p.
- BENOÎT, Réal, *Rhum soda*, Montréal, Leméac, Coll. « Francophonie vivante » 1973, 125 p.
- BENOÎT, Réal, « Rhum soda. Rhapsodie antillaise », *Les Écrits du Canada français*, vol. 7, n° 8, 1961, p. 91-164.
- BESSETTE, Gérard, *L'incubation*, Saint-Hyacinthe, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose », 1965, 178 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *La belle bête*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1959, 214 p.
- BUJOLD, Françoise, *La fille unique*, Montréal, Éditions Goglin, 1958, 30 p.
- CHAMBERLAND, Paul, *Genèses*, Montréal, Éditions AGEUM, coll. « Association générale des étudiants de l'Université de Montréal », 1962, 94 p.
- GARNEAU, Sylvain, *Objets trouvés*, Montréal, Les Éditions de Malte, 1951, 93 p.
- GODBOUT, Jacques, *L'aquarium*, Paris, Seuil, 1962, 156 p.
- JASMIN, Claude, *Ethel et le terroriste*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose », 1964, 145 p.
- LEMOYNE, Gertrude, *Factures acquittées*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Matinaux », 1964, 29 p.
- MAHEUX-FORCIER, Louise, *L'île joyeuse*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1964, 171 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur; Divagations; Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2003, 522 p.
- PARADIS, Suzanne, *À temps, le bonheur...*, Beaumont, [publié à compte d'auteur], 1960, 116 p.
- PARADIS, Suzanne, *Les enfants continuels*, Beaumont, [publié à compte d'auteur], 1959, 68 p.

- PARADIS, Suzanne, *Il ne faut pas sauver les hommes*, Québec, Librairie Garneau, coll. « Michel Beaulieu », 1961, 185 p.
- PARADIS, Suzanne, *La chasse aux autres*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1961, 106 p.
- PERRIER, Luc, *Des jours et des jours*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1954, 30 p.
- RENAUD, Jacques, *Le cassé*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1964, 126 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu; suivi de Nathalie Sarraute, ou, L'astronomie intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 », 1956, 243 p.
- TREMBLAY, Gemma, *Séquences du poème*, Paris, Grassin, coll. « Poètes présents », 1964, 40 p.
- VIGNEAULT, Gilles, *Balises*, Montréal, Éditions de l'Arc, coll. « de l'Escafel », 1964, 88 p.
- VIGNEAULT, Gilles, *Étraves*, Québec, Éditions de l'Arc, coll. « de l'Escafel », 1959, 167 p.

SOURCES THÉORIQUES, HISTORIQUES ET CONTEXTUELLES

Sociologie de la littérature et institution de la littérature

- ARON, Thomas, *Littérature et littérarité : un essai de mise au point*, Paris, Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 1984, 103 p.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, [et al.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige, 2010, 814 p.
- BOURDIEU, Pierre, « La production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 3-44.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, 1991, p. 3-46.
- BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998 [1992], 567 p.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, coll. « Dossiers média », 1978, 188 p.
- HAMON, Philippe, « Le littéraire, la littérature, le social et la valeur », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 21-33.
- LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, 354 p.
- MARX, William, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Manières de critiquer », 2002, 411 p.
- MILOT, Louise et ROY, Fernand, *La littérarité*, Sainte-Foy Québec, Presses de l'Université Laval, 1991.
- SAINTE-JACQUES, Denis, « Nationalisation et autonomisation », Clément Moisan (dir.) *L'histoire littéraire. Théories, méthodes, pratique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 241-248.
- SAINTE-JACQUES, Denis, *Que vaut la littérature?*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2000, 374 p.

VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « "U". Série Lettres », 2010, 391 p.

Théories de la réception et de la lecture

CAMBRON, Micheline et LANGLADE, Gérard, *L'événement de lecture*, Montréal, Nota Bene, 2015, 398 p.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 297 p.

CHARTIER, Daniel, *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2000, 307 p.

DESMEULES, Georges, FORTIN, Nicole et MELANÇON, Joseph, *La lecture et ses traditions*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Série Colloques », 1994, 243 p.

DUBOIS, Sophie, *Refus global : histoire d'une réception partielle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, 423 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], 315 p.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2007 [1980], 137 p.

FISH, Stanley Eugene, *Is There a Text in This class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1980, 394 p.

HAMEL, Jean-François et LEFORT-FAVREAU, Julien, « Liminaire », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 5-12.

HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, 216 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, PMardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1972], 405 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978 [1972], 305 p.

JURT, Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Marie Place, coll. « Œuvres & critiques », 1980, 436 p.

KÁLMÁN, György C., « What Is Wrong with Interpretative Communities? », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 3, n° 1, 1997, p. 53-73.

PILLET, Fabien, « Que reste-t-il de l'École de Constance? », *Études Germaniques*, n° 263, septembre 2011, p. 763-781.

Histoire culturelle

« Histoire et sciences sociales. Un tournant critique? », *Annales*, vol. 43, n° 2, 1988, p. 291-293.

CAMBRON, Micheline, « Introduction : L'indiscipline de la culture : objets et méthode », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, 2012, p. 13-21.

CHARTIER, Roger, « La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle? », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, n° 31, 2003, p. 13-24.

- CHARTIER, Roger, « Le monde comme représentation », *Annales*, vol. 44, n° 6, 1989, p. 1505-1520.
- CHARTIER, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987, 369 p.
- GAGNON, Alex, *La communauté du dehors : imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2016, 492 p.
- MARTIN, Laurent et VENAYRE, Sylvain, *L'histoire culturelle du contemporain : actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. « Collection culture/médias », 2005, 436 p.
- NEHAMAS, Alexander, « Convergence and Methodology in Science and Criticism », *New Literary History*, vol. 17, n° 1, 1985, p. 81-87.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2004, 127 p.
- POIRRIER, Philippe, *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie?*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2008, 198 p.
- RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, 455 p.
- SIRINELLI, Jean-François, *Histoire des droites en France : 2. Cultures*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, 771 p.

Travaux sur la presse

- CAMBRON, Micheline (dir.), *Le journal Le Canadien : littérature, espace public et utopie, 1836-1845*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1999, 419 p.
- CAMBRON, Micheline et LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Presse, littérature et espace public : de la lecture et du politique », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 127-145.
- GILL, Louis-Serge, « La constitution du littéraire en contexte médiatique : La critique littéraire québécoise, 1860-1900 », *Voix et Images*, vol. 42, n° 3, 2017, p. 53-69.
- KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, coll. « Opus magnum », 2011, 1762 p.
- LABROSSE, Claude et RÉTAT, Pierre, *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 179 p.
- LABROSSE, Claude et RÉTAT, Pierre, *Naissance du journal révolutionnaire 1789*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989, 320 p.
- PINSON, Guillaume, *L'imaginaire médiatique : Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, 272 p.
- RÉTAT, Pierre, *Textologie du journal*, Paris, Minard, coll. « Cahiers de textologie », 1990, 173 p.
- RÉTAT, Pierre et SGARD, Jean, *Presse et histoire au XVIII^e siècle : l'année 1734*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1978, 325 p.
- THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, coll. « Culture médias. Études de presse », 2004, 583 p.

VAILLANT, Alain, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal « La Presse », d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, coll. « Études de presse », 2001, 388 p.

Théories du discours et sociocritique

ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 1167 p.

ANGENOT, Marc, « Hégémonie, dissidence et contre-discours : réflexions sur les périphéries du discours social en 1889 », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, 1989, p. 11-24.

ANGENOT, Marc, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, vol. 70, n° 2, 1988, p. 82-98.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit : discours culturel au Québec, (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 201 p.

CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, Harmattan, coll. « Pour comprendre », 2003, 206 p.

FOSSAERT, Robert, *La société. Tome VI. Les structures idéologiques*, Paris, Seuil, 1983, 610 p.

KRISTEVA, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 298-317.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Québec, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, 455 p.

POPOVIC, Pierre, *Mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, 310 p.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, décembre 2011, p. 7-38.

ZIMA, Pierre V., *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, Montpellier, Éditions du CERS, coll. « Études sociocritiques », 1988, 232 p.

ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, coll. « Connaissance des langues », 1985, 252 p.

ZIMA, Pierre V., *Théorie critique du discours : la discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Diagonale critique », 2003, 187 p.

Travaux sur les genres littéraires

AUGER, Manon, *Les journaux intimes et personnels au Québec : poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2017, 347 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, [1975], 488 p.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Hachette, 1914, 307 p.

CABOT, Jérôme, « Le roman-poème, un genre chimérique », *Le discours et la langue*, vol. 10, n° 2, 2018, p. 23-33.

- DAUNAIS, Isabelle, « Une vitesse littéraire : la lenteur », *L'inconvénient. Revue d'essai et de création*, vol. 1, n° 1, mars 2000, p. 7-19.
- GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, [et al.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points littérature », 1986, 205 p.
- GERVAIS, Bertrand, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 53-70.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1989, 226 p.
- PLANTÉ, Christine, « Un roman épistolaire féminin? Pour une critique de l'imaginaire générique », Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La tradition des romans de femmes : XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littérature et genre », 2012, p. 275-296.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p.
- REGGIANI, Christelle, « Romans en vers au XX^e siècle », *Poétique*, vol. 165, n° 1, 2011, p. 21-35.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, 364 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.
- ST-GELAIS, Richard (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Séminaires », 1998, 313 p.
- WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota Bene, 2006, 354 p.

Le Nouveau roman

- ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1996, 118 p.
- ALLEMAND, Roger-Michel et MILAT, Christian, *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^e siècle*, Ottawa : Paris, Presses de l'Université d'Ottawa; Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 571 p.
- BARTHES, Roland, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *Arguments*, février 1958 [pages inconnues].
- BARTHES, Roland, « Littérature littérale », *Critique*, octobre 1955, [pages inconnues].
- BARTHES, Roland, « Littérature objective », *Critique*, août 1954 [pages inconnues].
- DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, 401 p.
- GIGNOUX, Anne-Claire, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs : autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises : Études linguistiques », 2003, 197 p.
- HARVEY, François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2011, 284 p.
- HARVEY, François, *Écritures composites : interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008, 549 p.

- HENRIOT, Émile, « Le nouveau roman : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes* de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22 mai 1957, p. 9.
- MONTALBETTI, Jean, « Littérature française : l'école de Paris, quinze ans de nouveau roman », *Liberté*, vol. 10, n° 2, 1968, p. 49-58.
- MURCIA, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Lettres », 1998, 127 p.
- OUELLET, Réal, *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris, Garnier, coll. « Les Critiques de notre temps », 1972, 191 p.
- RICARDOU, Jean, « Aventures et mésaventures de la description », *Critique*, n° 174, 1961, p. 937-949.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, 264 p.
- RICARDOU, Jean, « Réalités variables, variantes réelles », *Tel quel*, n° 12, 1963, p. 31-37.
- RIVEST, Mélanie, *Nouveau théâtre et nouveau roman : la quête d'un art perdu*, Mémoire de maîtrise, McGill, 2004, 131 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2012 [1956], 151 p.
- SOLLERS, Philippe, « Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet », *Tel quel*, n° 2, 1960, p. 49-53.
- VILLELAUR, Anne, « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, mars 1959, p. 1; 4-5.

Théorie générale

- AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970 [1962], 202 p.
- BARBÉRIS, Pierre, *Balzac : une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1971, 287 p.
- BARRABAND, Mathilde, « Liminaire », *Tangence*, n° 102, 2013, p. 5-13.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, 275 p.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture : Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972 [1953], 187 p.
- BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, 814 p.
- BERNARD, Yvonne, « La chanson, phénomène social », *Revue française de sociologie*, vol. 5, n° 2, 1964, p. 166-174.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2014 [1955], 376 p.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, 316 p.
- ESMEIN-SARRAZIN, Camille, *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, 943 p.
- DESCOMBES, Vincent, « Qu'est-ce que le contemporain », *Le Genre humain*, n° 35, février 2000, p. 21-32.

- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, col. « Points essais », 1969, 293 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.
- LIMBRICK, Éline, « L'œil du poète : vision et perspective dans la poésie française de la Renaissance », *Études littéraires*, vol. 20, n° 2, 1987, p. 13-26.
- MARX, William, « “État poétique” contre poésie : une crise de définition », *LHT Fabula*, LHT Fabula / Équipe de recherche Fabula, avril 2017, en ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/18/marx.html>, (Page consultée le 30 mars 2020).
- MARX, William, « Quelle poétique de Valéry pour la revue *Poétique*? », *Fabula*, en ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/index.php?id=447>, (Page consulté le 23 mars 2020).
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Librairie Fayard, coll. « Pluriel », 2010, 190 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé : la politique de la sirène*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1996, 139 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983, 402 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1984, 298 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1995, 426 p.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990, 424 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique précédé de Questions de méthode*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1985, 894 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 [1948], 318 p.
- SEARLE, John R., *Les actes de langage; essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972 [1969], 261 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. 3, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996, 217 p.

Histoire de la littérature

- BERTHELOT, Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2006, 319 p.
- BURY, Emmanuel et MORA-LEBRUN, Francine, *Du roman courtois au roman baroque: actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, Paris, Belles lettres, 2004, 510 p.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *La poésie du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, coll. « En toutes lettres », 1989, 192 p.
- FOREST, Philippe, *Le Symbolisme ou Naissance de la poésie moderne*, Paris, Bordas, coll. « Littérature vivante », 1989, 127 p.
- LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, 190 p.
- MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Champs du signe », 1995, 456 p.

- PLAZENET-HAU, Laurence, « D'un roman baroque », *Littératures classiques*, n° 36, 1999, p. 293-305.
- RIGOLOTT, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002, 406 p.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954, 316 p.
- TAPIÉ, Victor Lucien, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, coll. « Civilisations et mentalités », 1972, 526 p.
- VACHON, Stéphane, *Balzac : une poétique du roman*, Saint-Denis, France : Montréal, Presses Universitaires de Vincennes ; XYZ éditeur, coll. « Documents », 1996, 460 p.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Brionne, GMonfort, coll. « Imago mundi », 1985, 169 p.

TRAVAUX SUR LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Critique et institutions québécoises

- AUGER, Manon, « Le "contemporain" de la critique : quelques observations à propos d'un récit impossible », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 121-140.
- BIRON, Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université Montréal, coll. « Socius », 2000, 320 p.
- BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec, 1960-1990*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 391 p.
- BOISCLAIR, Isabelle, « Roman national ou récit féminin? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille », *Globe*, vol. 2, n° 1, 1999, p. 97-115.
- BRUNET, Manon, « Henri-Raymond Casgrain et la paternité d'une littérature nationale », *Voix et Images*, vol. 22, n° 2, Université du Québec à Montréal, 1997, p. 205-224.
- CELLARD, Karine, *Leçons de littérature : un siècle de manuels scolaires au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, 387 p.
- CELLARD, Karine et LAMBERT, Vincent Charles, *Espaces critiques : écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, 394 p.
- CHARBONNEAU, Alain et SICOTTE, Geneviève, « Écrits de Gilles Marcotte : bibliographie 1948-1995 », Centre d'études québécoises (CÉTUQ). Département d'études françaises. Faculté des arts et des sciences. Université de Montréal, 1996, [En ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12632>].
- CHOU, Jean-Claude et DE SMET, Michel, « Des Romans bien tranquilles : les prix du Cercle du Livre de France (1960-1965) », *Voix et Images*, vol. 6, n° 1, 1980, p. 127-145.
- DES RIVIÈRES, Marie-Josée, « *Châtelaine* et la littérature 1960-1975 », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, 1989, p. 121-133.
- DION, Robert et FORTIN, Nicole, « La critique (1968-1996) », Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 519-567.
- DUMONT, François (dir.), *La pensée composée : formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 1999, 286 p.

- FILION, Pierre et MIRON, Gaston, *Le premier lecteur : Chroniques du roman québécois (1968-1994)*, Montréal, Leméac, 335 p.
- FORTIN, Nicole, « La condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 8-27.
- FORTIN, Nicole, *Une littérature inventée : littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1994, 353 p.
- GAUDREAU, Guy et TREMBLAY, Micheline, « Harry Bernard (1898-1979) : érudit et homme de lettres », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 2, n° 1, 2001, p. 35-65.
- GAUDREAU, Liette, *Les romancières québécoises et l'institution littéraire, 1960-1969*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1984, 186 p.
- GINGRAS, Chantale, « Correspondance d'un artisan de la modernité littéraire au Québec : Victor Barbeau », *Québec français*, n° 121, 2001, p. 83-85.
- HAMEL, Jean-François, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour : Cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 103-118.
- HAYNE, David M., « Présentation. Dossier : "La critique littéraire" », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 14, été-automne 1987, p. 13-14.
- HAYWARD, Annette et WHITFIELD, Agnès, *Critique et littérature québécoise : Critique de la littérature / Littérature de la critique*, Montréal, Nota Bene, 1992, 407 p.
- LANDRY, Kenneth, « Le discours critique des années soixante sur la littérature du Québec », Gilles Dorion et Marcel Voisin (dir.), *Littérature québécoise : voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 167-178.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, 357 p.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Faire la littérature. La réception des textes et des auteurs québécois à la revue *Études françaises* (1965-2014) », *Études françaises*, vol. 50, n° 3, 2014, p. 17-36.
- LEMIRE, Maurice, ROBERT, Lucie et SAINT-JACQUES, Denis, *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991, 498 p.
- LORANGER, Caroline, *Imaginaires du « roman canadien » : discours sur le genre romanesque et pratiques d'écriture au Québec (1919-1939)*, Université de Montréal, 2019, 377 p.
- MORENCY, Catherine, *La littérature par elle-même*, Montréal, Nota Bene, 2005, 196 p.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « La valeur de "modernité" en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », Élisabeth Nardout-Lafarge et Ginette Michaud (dir.) *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 285-301.
- PILON, Jean-Guy, « Merci, Victor Barbeau 1894-1994 », *Lettres québécoises : La revue de l'actualité littéraire*, n° 75, 1994, p. 15-15.
- PILOTTE, Gaston, « Victor Barbeau et la querelle du régionalisme », *Études françaises*, vol. 7, n° 1, 1971, p. 24-48.
- RANDALL, Marilyn, « Le roman en perspective curieuse : Trou de mémoire et l'anamorphose (de la mort) de l'auteur », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 59-72.

- GIGUÈRE, Richard (dir) *Réception critique des textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Faculté des arts de l'Université de Sherbrooke, coll. « Cahiers d'études littéraires et culturelles », 1982, 202 p.
- MICHON, Jacques (dir.) *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 2004, 533 p.
- RICARD, François, « IV. L'essai », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 365-381.
- ROBERT, Lucie, « 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, 1987, p. 99-110.
- ROBERT, Lucie, « La "vie culturelle" et son histoire. Quelques réflexions sur la notion de "vie" », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, n° 1-2, 2012, p. 231-242.
- ROBERT, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, 272 p.
- ROBIDOUX, Réjean, « D'un animateur littéraire (esquisse historique) », *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, 1981, p. 27-34.
- SAVOIE, Chantal, « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX^e siècle », *Tangence*, n° 80, 2006, p. 125-142.
- VIGNEAULT, Robert, « La critique — Mille beaux endroits, pas une œuvre », *Études françaises*, vol. 8, n° 2, 1972, p. 197-213.
- VIGNEAULT, Robert, « L'essai québécois : la naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p. 59-73.
- WYCZYNSKI, Paul, GALLAYS, François et SIMARD, Sylvain, *L'Essai et la prose d'idées au Québec : naissance et évolution d'un discours d'ici*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1985, 921 p.

Études sur la littérature québécoise

- ALLARD, Jacques, « La figure du pays dans le roman québécois contemporain », *Studies in Canadian Literature*, vol. 4, n° 2, juin 1979.
- ARGUIN, Maurice, *Le roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, CRELIQ, 1985, 277 p.
- BAUDOT, Alain, « De l'autre à l'un : aliénation et révolte dans les littératures d'expression française », *Études françaises*, vol. 7, n° 4, 1971, p. 331-358.
- BEAUDET, Marie-Andrée, « Langue et urbanité dans la littérature québécoise », *Tangence*, n° 48, 1995, p. 56-64.
- BÉGIN, Pierre-Luc, « *Parti pris* : un phénomène majeur méconnu », *Québec français*, n° 153, 2009, p. 48-50.
- BELLEAU, André, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 51-64.
- BELLEAU, André, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 1999 [1980], 229 p.
- BIRON, Michel, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 2012, 126 p.

- BONENFANT, Luc et DUMONT, François, « Situations du poème en prose au Québec », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 7-99.
- BROWN, Anne, « Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille », *Quebec studies*, n° 12, 1991, p. 127-137.
- BROWN, Anne, « La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante », Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2000, p. 175-196.
- CHARRON, François, *La passion d'autonomie : littérature et nationalisme*; suivi d'*Une décomposition tranquille*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, 166 p.
- CLOUTIER, Yvan, « Sartriana québécoise : Chronologie, bibliographie et médiagraphie commentées », *Philosophiques*, vol. 16, n° 2, 1989, p. 273-293.
- DAUNAIS, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.
- DESMEULES, Georges, « Le refus des valeurs traditionnelles de quelques auteurs "classiques" », *Québec français*, 1999, p. 72-74.
- DIONNE, René et BEAUCHEMIN, Normand, *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Littérature », 1984, 462 p.
- DUMONT, François, « L'immédiat », *Voix et Images*, vol. 21, n° 1, 1995, p. 176-183.
- DUMONT, François, *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, 248 p.
- FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Sciences humaines & humanisme », 1967, 234 p.
- GAUVIN, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.
- GAUVIN, Lise, « Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole », *Voix et images du pays*, vol. 7, n° 1, 1973, p. 91-110.
- GAUVIN, Lise, « *Parti pris* » littéraire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 2013, 221 p.
- GIROUX, Robert, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, 249 p.
- KWATERKO, Józef, *Le Roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 268 p.
- KWATERKO, Józef, *Le roman québécois et ses (inter)discours : analyses sociocritiques*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1998, 224 p.
- LAFORTUNE, Monique, *Le roman québécois : reflet d'une société*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1985, 333 p.
- LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1992, 311 p.
- LAPIERRE, Marc-Antoine, *Le mythe de la chanson québécoise : une étude sur les liens entre la tradition orale et le mouvement chansonnier des années soixante*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010, 123 p.
- LAROSE, Karim, *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Presses de l'Université Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, 457 p.

- LEMIRE, Maurice, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1970, 281 p.
- MAJOR, André, « Langagement (1960-1975) », *Voix et Images*, vol. 1, n° 1, 1975, p. 120-124.
- MAJOR, Robert, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *Voix et Images*, vol. 26, n° 3, 2001, p. 539-555.
- MAJOR, Robert, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979, 341 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes », 1962, 293 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait : la « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo : Essai », 1989, 257 p.
- NADON, Rachel, *La vie économique dans le roman québécois (1956-1983): représentations, histoire et pratiques*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2020, 341 p.
- NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, 241 p.
- NEPVEU, Pierre, « Un théâtre des discours : du poème en prose à l'époque de l'Hexagone », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 47-60.
- PELLETIER, Jacques, *Le roman national : néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB, coll. « Essais critiques », 1991, 237 p.
- PELLETIER, Jacques, *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, « Université du Québec à Montréal, coll. Cahiers d'études littéraires », 1984, 150 p.
- PELLETIER, Jacques, *Parti pris : une anthologie*, Montréal, LUX, 2013, 367 p.
- PELLETIER, Marc, *De Silvio à Nicole Brossard : le poème en prose en littérature québécoise*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1987, 623 p.
- PIETTE, Alain, « *Les langues à Papineau : comment le texte national se fait littérature* », *Voix et Images*, vol. 9, n° 3, 1984, p. 113-127.
- POULIN, Gabrielle et DIONNE, René, *Romans du pays, 1968-1979*, Montréal, Editions Bellarmin, 1980, 454 p.
- POULIN, Mathieu, *Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, 139 p.
- RACINE, Claude, *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec », 1972, 236 p.
- RANNAUD, Adrien, *De l'amour et de l'audace : femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal, Québec, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2018, 328 p.
- RICHARD, Robert, *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990, 131 p.
- TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004, 600 p.

- WHITFIELD, Agnès, *Le je(u) illocutoire: forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987, 342 p. [En ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35021709r>].
- WHITFIELD, Agnès, « Le nouveau roman québécois au je », *Québec français*, n° 63, 1986, p. 28-31.
- WHITFIELD, Agnès, « Psychanalyse et critique littéraire au Québec, 1960-1980 », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, été-automne 1987, p. 95-108.

Manuels et anthologies

- BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.
- BOUVIER, Luc, *La Littérature québécoise du XX^e siècle*, Montréal, Guérin, 1996, 499 p.
- GAUVIN, Lise et MIRON, Gaston, *Écrivains contemporains du Québec*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1998, 579 p.
- GREIF, Hans-Jürgen et OUELLET, François, *La littérature québécoise, 1960-2000*, Québec, L'Instant même, 2004, 116 p.
- HAMEL, Réginald, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, 822 p.
- LAURIN, Michel et FOREST, Michel, *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, CEC, 1996, 320 p.
- LEMIRE, Maurice, DORION, Gilles et BOIVIN, Aurélien, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, coll. « Michel-Beaulieu », 1980, 1123 p.
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 1997, 445 p.
- THÉRIO, Adrien, *Conteurs canadiens-français: époque contemporaine*, Montréal, Déom, 1965, 322 p.

Études sur les œuvres d'autrices et d'auteurs

- BEAUDRY, Jacques, *Hubert Aquin : la course contre la vie*, Montréal, Québec, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2006, 124 p.
- BEAUDRY, Jacques, *La fatigue d'être : Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubise HMH, 2008, 140 p.
- BERGERON, Léandre, « Prochain Épisode et la révolution », *Voix et images du pays*, vol. 6, n° 1, Les Presses de l'Université du Québec, 1973, p. 123-129.
- BIRON, Michel, « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 27-39.
- BOULINGUET-LAURENT, Françoise, *L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides, coll. « Approches », 1986, 246 p.
- CARDINAL, Jacques, *Le livre des fondations : incarnation et enquébecquoisement dans Le ciel de Québec de Jacques Ferron*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2008, 202 p.

- CARDINAL, Jacques, *Le roman de l'histoire : politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours 1993 », 185 p.
- DESCHAMPS, Nicole, « Histoire d'E : lecture politique de la *Fille de Christophe Colomb* », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 325-354.
- DESJARDINS, Marie, *Réal Benoît : l'homme et l'œuvre 1916-1972*, Thèse de doctorat, McGill, 1992, 477 p.
- DUMAIS, Manon et MARTEL, Jacinthe, *Répertoire Hubert Aquin : bibliographie analytique, 1947-1997*, Montréal, Département d'Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 1998, 470 p.
- FABI, Thérèse, *Le monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais : sa vie, son œuvre, la critique*, Montréal, Éditions Agence d'Arc, 1973, 194 p.
- FILTEAU, Claude, *L'espace poétique de Gaston Miron*, Limoges, Pulim, coll. « Francophonies », 2005, 310 p.
- FILTEAU, Claude, GAUVIN, Lise et NOGUEZ, Dominique, « Gaston Miron : un poète dans la cité », *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 3-127.
- FISSETTE, Jean, « Le baroquisme d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. 4, n° 2, 1978, p. 342-344.
- GERVAIS, André, *Emblématiques de l'époque du joul : Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2000, 194 p.
- JALBERT, Martin, *Le sursis littéraire : politique de Gauvreau, Miron, Aquin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011, 201 p.
- KWATERKO, Józef, *Médiation et réfraction idéologique chez Jacques Godbout, Marie-Claire Blais et Jacques Ferron*, Montréal, Département d'études françaises, Centre de documentation des études québécoises, Université de Montréal, 1987, 75 p.
- LAPIERRE, René, *L'imaginaire captif : Hubert Aquin*, Montréal, Quinze, coll. « Prose exacte », 1981, 183 p.
- LAROUCHE, Stéphan, « La pensée politique d'Hubert Aquin vingt-cinq ans après sa mort », *L'Action nationale*, XCII, n° 4, avril 2002, p. 45-51.
- LERALU, Josiane, « Hubert Aquin : entre le littéraire et le théologal », *Voix et Images*, vol. 11, n° 3, 1986, p. 495-506.
- MARCOTTE, Gilles, « Marie-Claire Blais : "Je veux aller le plus loin possible". Entrevue », *Voix et Images*, vol. 8, n° 2, 1983, p. 191-209.
- MARTEL, Jacinthe et PLEAU, Jean-Christian, « Relectures d'Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 7-107.
- Le NADEAU, Vincent, *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre. Étude d'"Une saison dans la vie d'Emmanuel", suivie d'une bibliographie critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises. Textuelles », 1974, 109 p.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « En pays ducharmien », *Québec français*, n° 163, 2011, p. 19-21.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 121-129.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides,

- coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p.
- NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute : poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2002, 360 p.
- PELLETIER, Jacques, « André Major, écrivain et Québécois », *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1, 1970, p. 27-62.
- PELLETIER, Jacques, « La problématique nationaliste dans l'œuvre romanesque de Jacques Godbout », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 435-451.
- PELLETIER, Jacques, « *Le ciel de Québec* de Jacques Ferron : épiphanie pour un pays à venir », *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, p. 181-199.
- PLEAU, Jean-Christian, *La révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002, 270 p.
- RANDALL, Marilyn, *Le contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 272 p.
- RANNAUD, Adrien, « Du silence au cri : la parole féminine solitaire dans *La chair décevante* », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 37, n° 1, janvier 2012, p. 141-152.
- ROY, Nathalie et CLICHE, Anne, « Marie-Claire Blais : poétique de la voix », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 7-112.
- ROYER, Jean, *Voyage en Mironie : une vie littéraire avec Gaston Miron*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2004, 282 p.
- SAINT-GELAIS, Richard, « Derniers épisodes », *Voix et Images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 43-57.
- SCARPETTA, Guy et RICHARD, Robert, « Dialogue sur *Neige noire* d'Hubert Aquin », *Liberté*, vol. 51, n° 3, 2010, p. 103-140.
- SELAO, Ching, « Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland », *Voix et Images*, vol. 36, n° 3, 2011, p. 99-114.
- SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1973, 138 p.
- SMITH, André, *L'univers romanesque de Jacques Godbout*, Montréal, Éditions Aquila, coll. « Figures du Québec », 1976, 95 p.
- SORON, Anthony, *Hubert Aquin, ou, La révolte impossible*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, 316 p.
- SUHONEN, Katri, « "Partout de la neige entassée, comme du linge à laver" : la passion de la blancheur dans le roman québécois moderne », *Voix et Images*, vol. 37, n° 2, 2012, p. 111-123.
- VERGEREAU-DEWEY, Pascale, « Vision blaisienne de l'enfance : le salut par l'écriture », Janine Ricouart, Roseanna Lewis Dufault, (dir), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 37-51.
- WALL, Anthony, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991, 238 p.

AUTRES

- « Dossier Réel, merveilleux, magie et baroque dans la Caraïbe », *Archipelies*, 2018.
- « Présentation », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 43, n° 2-3, 2013, p. 105-106.
- NDIAYE, Christiane, « Ollivier : le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, 2002, p. 61-71.
- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, 175 p.
- LACASSE, Germain, MASSÉ, Johanne et POIRIER, Bethsabée, *Le diable en ville : Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012, 299 p.
- TAÏBI, Nadia, « Le témoignage de Simone Weil. L'expérience de l'Usine », *Sens-Dessous*, n° 1, La Roche-sur-Yon, Éditions de l'Association Paroles, 2006, p. 62-75.
- TAYLOR, Charles, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « La couleur des idées », 1998, 712 p.
- SATYRE, Joubert, *Le baroque dans l'œuvre romanesque d'Émile Ollivier*, Montréal, Université de Montréal, 2002, 360 p.
- SLAMA, Béatrice, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », *Littérature*, vol. 44, n° 4, 1981, p. 51-71.

